

Von psychologischer Literatur zur literarisierten Psychoanalyse.  
Studie zum literarischen Einfluss auf die Entstehung  
der psychoanalytischen Theorie Sigmund Freuds

**Dissertation**  
zur Erlangung des Grades eines  
Doktors der Philosophie

am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften  
der Freien Universität Berlin

vorgelegt von  
Yin Xu

Berlin 2018

Erstgutachter: PD Dr. Hans Feger  
Zweitgutachterin: Prof. Dr. Jutta Müller-Tamm

Tag der Disputation: 15.10.2018

*„Der Mensch ist, was er liest.“*

Ulrich Erckenbrecht

*„Schon oft hat das Lesen eines Buches  
jemandes Zukunft beeinflusst.“*

Ralph Waldo Emerson

*„Zeige mir was du liest,  
und ich sage dir wer du bist.“*

Deutsches Sprichwort

*„[...] bis jetzt waren Dichter diejenigen,  
die von den Geheimnissen der Menschenseele  
das Meiste und Beste gewußt und ausgesagt haben.“*

Alfred Freiherr von Berger

## Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	6
1.1 Eine heterogene Betrachtungsweise .....	6
1.2 Freuds Quellen und die Unzulänglichkeit der bisherigen Quellenforschung .	11
1.3 Literatur als Träger des (psychologischen) Wissens .....	14
1.4 Freud und seine Zeit .....	19
1.5 Gliederung der Arbeit .....	22
2.Sigmund Freud und die Literatur: Eine Inventarisierung der unterschiedlichen Ansätze.....	25
2.1 Freud als Literaturkenner .....	25
2.2 Freud als Schriftsteller? – Unterscheidung von Erzählkunst und Dichtkunst	29
2.3 Freud als Ideengeber der literarischen Produktion .....	35
2.4 Freud als Literaturtheoretiker .....	37
2.5 Freud als „naiver Leser“ .....	41
2.5.1 Phasen der freudschen Literaturrezeption.....	41
2.5.2 Eigenschaften der psychoanalytischen Lesart von Literatur .....	42
2.5.3 Die Unterscheidung von Literatur und Wissenschaft .....	45
2.5.4 Die Identifikation mit Dichtern und literarischen Figuren .....	49
2.5.5 Literarische Zitate und ihre Funktionen.....	53
2.5.6 Freuds Literaturinterpretation zwischen Laienanalyse und theoretischer Neubestimmung – Kritik an der freudschen Literaturinterpretation .....	55
2.6 Zwischenfazit.....	57
3. Ableitung der psychoanalytischen Theorie aus der Literatur .....	59
3.1 Die der Literatur entlehnten Begriffe.....	60
3.2 Die literarische Herkunft der Behandlungsmethoden.....	66
3.3 Startpunkt Literatur – Erkenntnisweg der Psychoanalyse .....	75
3.4 Die Verarbeitung literarischer Beispiele in der Psychoanalyse .....	80
3.5 Die literarischen Erzählmethoden.....	95
3.6 Der Kulturpessimismus der Psychoanalyse als Fortsetzung des tragischen Denkens in der Literatur .....	100

3.6.1 Das Drama als geliebte Form.....	100
3.6.2 Die Funktion des Dramas .....	103
3.6.3 Die Tragödie als Paradigma des Dramas .....	106
3.6.4 Das tragische Denken und seine Folgen .....	109
4. Freud als „aktiver Leser“ – Freud liest Shakespeare .....	113
4.1 Warum Shakespeare? – die besondere Bedeutung Shakespeares für Freud .	113
4.1.1 Shakespeare als „deutscher Autor“ .....	114
4.1.2 England als Traumland und die englische Literatur als Lieblingslektüre .....	116
4.1.3 Freuds Shakespeare-Lektüre und die Bedeutung des Klassikers für ihn .....	119
4.1.4 Die Frage nach Shakespeares Identität .....	122
4.2 <i>Hamlet</i> als Kerngeschichte der Psychoanalyse.....	125
4.2.1 Ödipus- oder Hamletkomplex?.....	126
4.2.2 Andere Referenz auf die Tragödie <i>Hamlet</i> in Freuds Schriften .....	130
4.2.3 <i>Hamlet</i> als Tragödie der Zivilisation .....	135
4.3 <i>Macbeth</i> und die Kollektivität des Mordes.....	139
4.3.1 <i>Macbeth</i> und das Mordmotiv .....	142
4.3.2 Die Zwangsneurose der Macbeths und die Schicksalstragödie der Menschheit.....	149
4.3.3 <i>Macbeth</i> und das psychologische Wissen.....	155
4.4 <i>König Lear</i> und die Geschichte der Regression.....	159
4.4.1 König Lear: ein Kind, ein alter Mann oder ein Narzisst? .....	161
4.4.2 Zwei therapeutische Situationen .....	171
5. Schlussfolgerung.....	179
Bibliografie .....	186

## 1. Einleitung

### 1.1 Eine heterogene Betrachtungsweise

Schon in der Geburtsstunde der Psychoanalyse stellte ihr Verhältnis zur Literatur und Literaturwissenschaft ein viel diskutiertes Thema sowohl unter den Laien als auch unter ihren Fachlesern dar. Bedingt wurde dieses merkwürdige Phänomen nicht nur durch die literarischen Neigungen und die Selbstinszenierung Sigmund Freuds, sondern auch durch den Einfluss, den die Psychoanalyse zunächst auf die Zeitgenossen und später auf die Nachwelt ausübte. Einerseits lässt sich leicht erkennen, dass die Schriften und Korrespondenz Freuds von literarischen Beispielen und Anspielungen überquellen; wenn man heute auf die Literaturgeschichte und die Weiterentwicklung der Literaturtheorie im 20. Jahrhundert zurückblickt, so ist andererseits auch ihre Prägung durch die Psychoanalyse keineswegs zu unterschätzen. Das Verhältnis zwischen Psychoanalyse und Literatur ist somit von Anfang an ein wechselwirksames und interaktives. Die Annäherung beider Disziplinen ist kein Zufall, denn sie ist durch den Umstand bewirkt, dass sowohl die Literatur als auch die Psychoanalyse „ihre Existenz, wenn nicht allein, so doch wesentlich dem wechselreichen Zusammenspiel von Bewusstem und Unbewusstem“<sup>1</sup> verdanken. Während die Literatur von dem bewusst Wahrnehmbaren ausgehend das Unsagbare im Unbewussten andeutet, versucht die Psychoanalyse hingegen „Unbewusstes ins Licht des Bewusstseins zu heben“<sup>2</sup>. Es gelingt ihnen also jeweils auf eigene Art und Weise, Bewusstes und Unbewusstes zu verbinden.

Diese lebhafte Wechselwirkung bezeugt eine umfangreiche Forschungsliteratur, deren Geschichte noch zu Lebzeiten Freuds ihren Anfang nahm. Sie beginnt mit der Würdigung des meisthaften Stils Freuds und der zahlreichen literarischen Bezüge in

---

<sup>1</sup> Carl Pietzcker, „Psychoanalyse – ein Gewinn für die Literaturwissenschaft“, in: Austauschprozesse: Psychoanalyse und andere Humanwissenschaften. Hg. von Helmwart Hierdeis, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2016, S. 233-251, hier S. 233.

<sup>2</sup> Ebd.

seinen Schriften, entfaltet sich mit der Entdeckung des wegweisenden Wertes der Psychoanalyse für die Literaturproduktion und Literaturanalyse, bis sich in der Nachkriegszeit die psychoanalytisch orientierte Literaturwissenschaft langsam als eine bedeutende Methodik etabliert. Doch so zahlreich die Aufsätze und Monografien über Literatur und Psychoanalyse heutzutage sind, so divers sind die Ansätze und Fragestellungen ebenso wie die Grundannahmen der Untersuchungen. Die heikle Lage lässt sich nur mit dem Umstand erklären, dass das Thema „Literatur und Psychoanalyse“ mehrere immanente Bedeutungsschichten bedeckt, die sich nicht immer so klar voneinander unterscheiden und nicht selten auch von den jeweiligen Autoren auf eine ungeordnete, verwirrende Weise dargelegt worden sind. Wenn man die Metafrage „Literatur und Psychoanalyse“ genauer sezziert, können zumindest vier Dimensionen ausdifferenziert werden:

1. Literarischer Einfluss auf die Psychoanalyse (literarische Prämisse der Psychoanalyse);
2. Funktionen und Bedeutungen der literarischen Zitate und Beispiele in den theoretischen Texten der Psychoanalyse (Literatur als Formulierungshilfe);
3. Psychoanalytischer Einfluss auf die literarische Produktion (psychoanalytische Prämisse der Literatur);
4. Psychoanalytischer Einfluss auf die Analyse von literarischen Texten (psychoanalytische Literaturwissenschaft beziehungsweise Literatur als Objekt).

Diese vier unterschiedlichen Aspekte wurden in den Arbeiten, die meistens mit „Literatur und Psychoanalyse“ oder „Psychoanalyse und Literatur“ betitelt sind, in einer gemischten Form vorgebracht. Wie man dieser Liste entnehmen kann, befinden sich die Psychoanalyse und die Literatur aber nicht immer in einem gleichrangigen Verhältnis, selbst wenn sie in fast allen wissenschaftlichen Publikationen mit einem „und“ zusammen erwähnt werden. In den ersten beiden Dimensionen hat die von der Literatur ausgehende Gedankenlinie ihre Endstation in der Psychoanalyse (Literatur → Psychoanalyse), während es in den letzten zwei Dimensionen umgekehrt der Fall ist (Psychoanalyse → Literaturwissenschaft). Ebenfalls sind die vier Dimensionen nicht gleichmäßig in der Forschung beachtet worden. Die dritte Dimension wird vor allem in

Zusammenhang mit der Werkanalyse der jeweiligen Schriftsteller erörtert, die sich in ihrer Produktion an der Psychoanalyse orientiert (zum Beispiel Thomas Mann) oder mit Absicht mit psychoanalytischen Elementen gespielt (Beispiel: die psychoanalytischen Romane) haben. Dagegen wird die vierte Dimension, die viel umfangreicher ist, eher auf theoretisch-sekundärer Ebene diskutiert. Wenn man in die Gegenrichtung schaut und sich Freuds Umgang mit der Literatur annähert, wird dann meistens die zweite Dimension, nämlich die literarischen Zitate und Beispiele in Freuds Texten sowie ihre Bedeutungen, in Betracht gezogen.

Während die Literatur als Zitatquelle und Beispielgeber für Freud viel diskutiert worden ist, wurde hingegen der ersten Dimension, nämlich Literatur als Ideengeber, wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Die Ursache liegt wohl darin begründet, dass Freuds Neigung zur Literatur überdeutlich hervorragt und ein brisantes Thema in die Diskussion einbringt. Viel Zeit wurde investiert, um die Gesetzmäßigkeit der Verwendung von literarischen Texten in einem psychologischen Kontext zu beweisen beziehungsweise zu widerlegen. Das Offenkundige verhindert jedoch einen prüfenden Einblick in die tieferen Schichten: Dass die Literatur Freuds Horizont enorm erweitert und einen wesentlichen Teil seiner Einsichten ins psychologische Wissen ermöglicht hat, blieb und bleibt immer noch vernachlässigt.

Viele Forschungen begnügen sich bei der Analyse damit, die literaturbezogenen Stellen aus den Texten Freuds herauszukristallisieren und sie aufzuzählen. Ein übliches Modell ist: Man listet die literarischen Zitate eines Dichters in Freuds Werken auf, bespricht ihre Funktion im Kontext und kommt dann zu der flüchtigen Schlussfolgerung, dass Freud stark unter dem Einfluss des einen oder des anderen Dichters stand. Dieses Muster der Analyse ist besonders populär in den frühen Phasen der Forschung und kann wie selbstverständlich und problemlos auf die von Freud häufig zitierten Autoren wie Goethe und Shakespeare angewandt werden. Diese Vorgehensweise muss zwar nicht falsch sein, trifft allerdings die Quintessenz der Problematik nur teilweise und ist in zweierlei Hinsicht unzulänglich. Zuerst fehlt in ihrer Argumentationskette ein wichtiger Schritt, nämlich die Auswertung der



unterschiedlichen Funktionen der Zitate im Text, um die Bildungszitate von denen, die wirklich den Kern der Frage betreffen, zu unterscheiden. Ein Überblick über diese Frage wird erst in jüngerer Zeit gegeben, seitdem das Interesse am Wissen in der Literatur immer weiter gestiegen ist. In Bezug darauf ist die Dissertation von Tan Wälchli besonders aufschlussreich für mich, weil der Autor den Versuch unternimmt, die literarischen Einflüsse auf die Psychoanalyse zu typologisieren. In seiner Arbeit unterscheidet Wälchli zwei Adaptionenmodelle:

Zum einen verwendet Freud poetische Konzepte als „Modelle“ [...] für seine Theoriebildung, die *anagnorisis*, die *katharsis* oder die *katabasis* [...]. Zum anderen entnimmt er literarischen Werken ein spezifisches „Wissen“: beispielsweise zur Psychologie (Shakespeare) oder zur Kulturgeschichte (Goethe und, wie die Forschung ebenfalls betont hat, Heine).<sup>3</sup>

Selbstverständlich sind hier nicht alle Arten von Einflüssen enthalten. Die Arbeit liefert jedoch den Leitgedanken für eine systematische Katalogisierung der literarischen Einflüsse auf die Psychoanalyse, indem sie mehr Wert auf die Funktionsanalyse der literarischen Bezüge legt als die Entdeckung und einfache Überlagerung der Zitate.

Das zweite Problem besteht darin, dass die expliziten Bezüge zur Literatur nur einen kleinen Teil des Wesentlichen ausmachen. Zahlreicher und viel interessanter sind hingegen die Fälle, in denen die Literatur auf eine indirekte Weise, oder um es mit Freuds Terminologie zu sagen, ihren Einfluss unbewusst ausübt. In diesen Fällen müssen oder können die originalen Texte nicht explizit aufgeführt werden; sie sind jedoch in anderer Form, das heißt als eine Idee, ein Motiv, eine Konstellation oder ein Symbol in den Texten präsent. In der vorliegenden Arbeit gehe ich davon aus, dass Freuds eigene Texte nicht nur unter dem Einfluss bekannter Textstellen stehen, sondern auch maßgeblich von wenig zitierten Autoren (wie zum Beispiel Henrik Ibsen und Fjodor Michailowitsch Dostojewskij) und tabuisierten Textstellen (wie zum Beispiel dem Arzt in *Macbeth*, Shylock in *Der Kaufmann von Venedig*) geprägt sind. Selbst in

---

<sup>3</sup> Tan Wälchli, *Poetik und Massenpsychologie. Zur Funktion der Dichtung bei Freud*. Berlin: Kadmos 2010, S. 16.

den Werken, die Freud häufig zitiert, findet man Stellen, die die literarische Prämisse der Psychoanalyse bilden könnten, auf die sich Freud jedoch nicht explizit bezogen hat. Sie sind manchmal in ihrer Bedeutung nicht weniger wichtig als die bekannten Stellen, wie der Impuls des Ödipus oder das Zögern Hamlets. Wenn man ferner noch bedenkt, dass Freud als Entdecker des Abwehrmechanismus zugleich auch ein Meister desselbigen war, so lässt sich des Weiteren die Fragen stellen, ob er vielleicht nicht einige wichtige Quellen, aus denen er Rat und Tat bezog, verborgen hat, um eine wissenschaftliche (Schein)originalität für sich zu behaupten, oder ob er überhaupt in der Lage war, einen großen Teil seiner Leseindrücke ins Bewusste zu heben.

Angesichts eines solchen Ausgangspunkts besteht jedoch die Gefahr, sich in sinnlosen Spekulationen zu verlieren. Um eine reine Spekulation zu vermeiden, beschränkt sich meine Arbeit nur auf die Dichter und Werke, die Freud tatsächlich gelesen hat, insofern sich dies in seinen Werken, seiner Korrespondenz oder aufgrund der Lesespuren in den Büchern aus seinem Besitz nachweisen lässt. Im Mittelpunkt der Arbeit stehen demnach Schlüsseltexte wie *Hamlet* und *Macbeth*. Sie werden als Parallellektüre zu Freuds Werken behandelt, um somit ihre „unbewussten“ Einflüsse auf Freud zu enthüllen. Dabei sollen die in Freuds Arbeiten explizit erwähnten Textstellen natürlich nicht vernachlässigt werden, denn diese sind letztendlich der Ausgangspunkt und die Grundlage meiner Analyse. Durch die Interpretation plausibler Anschlussstellen von Literatur und psychoanalytischen Theorie sowie durch die fortlaufende Berücksichtigung der nachweislichen Bezugspunkte in ihrer Relation zu meiner Analyse soll der spekulativen Abschweifung möglichst entgegengewirkt werden.

Trotz einer vorsichtigen Vorgehensweise steht eine solche Arbeit durch die Ausgangssituation der literaturwissenschaftlichen Betrachtungsweise bedingt immerhin unter Verdacht der Spekulation. Mit einem Zeitabstand von mehreren Jahrzehnten ist es manchmal schwer zu beweisen, wer wann was gelesen und sich das Gelesene auch tatsächlich zunutze gemacht hat, zumal Freud dafür berüchtigt ist, dass er seine Quellen zu verschleiern pflegte und einen bedeutenden Teil wertvoller

Untersuchungsmaterialien wie Notizen, Tagebücher und Manuskripte bereits zu seiner Lebenszeit vernichtete<sup>4</sup>. Dass die Korrespondenz Freuds bislang nur teilweise der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden ist und eine kritisch-historische Ausgabe seiner sämtlichen Werke noch nicht vorliegt, hat mir die Arbeit durchaus erschwert.

Dass sich eine These nicht konsequent nachweisen lässt, schließt jedoch nicht die Richtigkeit der These aus, zumal viele Indizien auf die Zuverlässigkeit dieser These hindeuten. Es wird in der Analyse stets bemüht, die Kausalität der Argumentation zu beachten und die Spekulation in der Argumentation zu reduzieren. Das Übrige überlasse ich dann – wie Freud selbst oft zu sagen pflegte – der „Natur des Gegenstandes“<sup>5</sup>.

## **1.2 Freuds Quellen und die Unzulänglichkeit der bisherigen Quellenforschung**

So unkonventionell und epochemachend die Thesen auch sind, die Freud mit seiner psychoanalytischen Theorie aufgestellt hat, so sind sie doch nicht unvermittelt aus dem Nichts erschienen. Obwohl Freud heutzutage fast nur in den geisteswissenschaftlichen Disziplinen diskutiert wird, ist der große Teil seiner Psychoanalyse in der Psychiatrie des 18. und 19. Jahrhunderts verwurzelt und in der Tradition von Franz Anton Mesmer, Carl Gustav Carus, Richard von Krafft-Ebing, Gustav Theodor Fechner, Gustav Le Bon und nicht zuletzt von Jean-Martin Charcot verankert. Diese medizinischen Quellen, auf die Freud vor allem in seinen Frühwerken nicht selten hingewiesen hat, machen einen großen Teil seiner Zitate aus, werden aber im heutigen fachpsychologischen Diskurs, in dem die Psychoanalyse nur am Rande steht, immer seltener ausgewertet. Viel populärer sind stattdessen die geisteswissenschaftlichen Quellen, vor allem die

---

<sup>4</sup> Ernest Jones, Das Leben und Werk von Sigmund Freud, 3 Bde., 3. unveränderte Auflage. Bern, Stuttgart und Wien: Verlag Hans Huber 1982, hier Bd. 1, S. 10.

<sup>5</sup> Mit der „Natur des Gegenstandes“ pflegte Freud das Unerklärbare in seiner Schrift zu erklären. Sie ist zum Beispiel verantwortlich dafür, dass seine Krankengeschichten „wie Novellen zu lesen sind“ (Sigmund Freud, Gesammelte Werke in achtzehn Bänden mit einem Nachtragsband. Hg. von Anna Freud, Marie Bonaparte, Edward Bibring, Willi Hoffer, Ernst Kris und Otto Osakower, Bde. 1-17, London: Imago 1940-52; Bd. 18, Frankfurt am Main: Fischer 1968; Nachtragsband, Frankfurt am Main: Fischer 1987. Hier Bd. 1, S. 227. Im Folgenden abgekürzt mit „GW“ und Bandzahl oder „GW Nachtragsband“).

literarischen und philosophischen. Was diese Bereiche betrifft, ist Freud jedoch konservativer als seine Schüler und Anhänger. Lionel Trilling berichtet von der Reaktion Freuds bei einer gesellschaftlichen Veranstaltung, in der man ihn anlässlich seiner siebzigjährigen Geburtsfeier als „Entdecker des Unbewussten“ zu würdigen versuchte:

He corrected the speaker and disclaimed the title. “The poets and philosophers before me discovered the unconscious,” he said. “What I discovered was the scientific method by which the unconscious can be studied.”<sup>6</sup>

Dieses Statement zeigt, dass Freud die Leistung der Dichter und Philosophen zu rühmen weiß. Die Huldigung impliziert zugleich aber auch die Distanzierung und Zurücknahme. Diese ambivalente Attitüde durchdringt Freuds Einstellung zu allen Geisteswissenschaften. Dabei ist seine Haltung zur Philosophie nicht ganz unproblematisch. Zum einen ist zwar sein Interesse für philosophische Fragen in der Schul- und Studentenzeit biografisch nachzuweisen,<sup>7</sup> zum anderen wird aber die Affinität Freuds zu seinen vermeintlichen philosophischen Vorgängern durch die Gegebenheit geschmälert, dass er in seiner Selbstdarstellung die philosophischen Grundlagen seiner Theorien abstreitet.<sup>8</sup> Hinzu kommt noch, dass es „eine Diskrepanz zwischen Freuds publizierten und seinen inoffiziellen [...] Stellungnahmen zur Philosophie“<sup>9</sup> besteht. Diese paradoxe Einstellung führt dazu, dass es immer noch strittig ist, ob und inwieweit Freud von Philosophen beeinflusst wurde.

Im Gegensatz dazu sind die literarischen Quellen Freuds wenig umstritten. Während er zumindest in den publizierten Werken den Einfluss der Philosophen resolut ableugnet, räumt er den Einfluss seitens der Dichter manchmal ein. Die literarischen Quellen sind nämlich von ihm als ein bereits existierendes Wesen akzeptiert worden. So fasst zum Beispiel Henry F. Ellenberger in seinem zweibändigen Standardwerk *Die*

---

<sup>6</sup> Lionel Trilling, „Freud and Literature“, in: Freud. A collection of critical Essays. Hg. von Perry Meisel, New Jersey: Prentice-Hall 1981, S. 95-111, hier S. 95.

<sup>7</sup> Vgl. beispielsweise Jones 1982, Bd. 1, S. 79.

<sup>8</sup> Vgl. Kapitel 3.6.4.

<sup>9</sup> Hans-Martin Lohmann und Joachim Pfeiffer (Hg.), Freud Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart und Weimar: Metzler 2013, S. 23.

*Entdeckung des Unbewussten*, in dem sich ein Unterkapitel den Quellen Freuds widmet, den literarischen Einfluss auf Freud mit folgenden Worten zusammen:

Freud selbst hat immer bekannt, daß die großen Dichter seine Lehrmeister waren: die griechischen Tragödiendichter, Shakespeare, Goethe und Schiller. Ohne Zweifel hat er viel Anregung von ihnen erfahren, aber auch der Einfluß unbedeutenderer Schriftsteller auf sein Denken sollte nicht vergessen werden, besonders der Einfluß Heines, Börnes und Lichtenbergs. Die Psychoanalyse weist eine deutliche Ähnlichkeit mit bestimmten zeitgenössischen Literaturströmungen auf, z. B. mit der des Kreises Jung-Wien, mit der Neo-Romantik und, wie schon erwähnt, mit Ibsens Art der Entlarvung konventioneller Lügen und Blindheit.<sup>10</sup>

In diesem Abschnitt sind sicherlich nicht alle wichtigen Namen für diesen Kontext genannt worden, aber der Text bietet bereits in sehr konzentrierter Form einen Überblick über die literarischen Voraussetzungen der Psychoanalyse, die im Laufe der vorliegenden Arbeit tiefergehend analysiert werden sollen. Bemerkenswert ist hier ebenfalls die Unterscheidung zwischen den sogenannten bedeutenden und unbedeutenden Schriftstellern. Anscheinend sind die Schriftsteller nicht nur nach ihrem Stellenwert in der Literaturgeschichte, sondern auch nach der Anzahl der Erwähnungen katalogisiert worden. Ist ein Werk zwingend das wichtigste, wenn in den Schriften am meisten von ihm die Rede ist? Ob allein die Quantität maßgebend sein kann, ist meines Erachtens sehr fragwürdig. Es lässt sich aber herausstellen, dass ähnlich klingende Anmerkungen bei fast jeder Forschungsliteratur zu finden sind. Sie haben eines gemeinsam: Sie beschränken sich auf allgemeinen Leseindruck und nehmen sich meistens eigenmächtig das Recht, sich eine konkrete, eingehende Textanalyse zu ersparen. Bei ihnen liest man also nur das Fazit, dass Freud unter dem Einfluss von Schriftstellern steht oder stehen sollte; wie der Einfluss jedoch zustande gekommen ist und inwiefern die Literatur bei der Theoriebildung Freuds eine Rolle gespielt hat, kann in diesem beispielarmen Kontext nicht aufgezeigt werden.

---

<sup>10</sup> Henry F. Ellenberger, *Die Entdeckung des Unbewussten*, 2 Bde. Übers. von Gurdun Theusner-Stampa, Bern, Stuttgart und Wien: Verlag Hans Huber 1973, Bd. 2, S. 750.

Zu den weiteren wichtigen Quellen Freuds gehören beispielsweise noch die anthropologischen Schriften und die Schriften zur Völkerkunde, die er mit Interesse gesammelt und gelesen hat, Schrift über Wissenschaftsmethode und Wissenschaftsgeschichte (bekanntestes Beispiel ist Darwins Evolutionslehre), religiöse Quellen (Bibellektüre und jüdische Quellen) und nicht zuletzt seine Selbstanalyse,<sup>11</sup> die hier nicht im Einzelnen aufgelistet werden kann.<sup>12</sup> An diese Stelle ist aber mit diesem kurzen Verweis auf andere Quellen darauf hinzuweisen, dass die Betonung der literarischen Voraussetzung der Psychoanalyse keineswegs mit der Absicht verbunden ist, die Psychoanalyse zu literarisieren oder in einem gänzlich literarisierten Sinne zu rechtfertigen. Die Literatur versteht sich nur als eine, wenn auch eine unglaublich wichtige Ideenquelle der Psychoanalyse. Zwar wird in dieser Arbeit versucht aufzuzeigen, dass der literarische Einfluss weit größer ist, als man den Forschungsarbeiten entnehmen kann, aber sie möchte nicht behaupten, dass die Psychoanalyse ein rein literarisches oder literaturbezogenes Produkt ist. Die Wissenschaftlichkeit der psychoanalytischen Theorie bleibt hierbei also unangetastet.

### **1.3 Literatur als Träger des (psychologischen) Wissens**

Dass die Gegner Freuds ihn häufig wegen der Hinweise auf literarische Werke anfechten und die Wissenschaftlichkeit seiner Arbeit abstreiten, ist grundlos. Bereits in der Antike wird die Stellung der Literatur als ein wichtiger Wissensträger und Wissensvermittler anerkannt. Aristoteles unterscheidet in der *Rhetorik* fünf Arten von

---

<sup>11</sup> Dass ein großer Teil von Freuds Theorien und Beispielen aus der Erfahrung seiner Selbstanalyse stammt, führt unvermeidlich dazu, dass die Psychoanalyse einem subjektiven, also nichtwissenschaftlichen Entstehungsprozess unterliegt. Alt kommentiert: „Die Netze der neuen Theorie waren aus dem intimsten persönlichen Erfahrungsmaterial ihres Begründers gewebt. Das rückte sie in die Nähe der Kunst, deren Werke immer auch die subjektive psychische Signatur ihrer Schöpfer tragen“ (Peter-André Alt, Sigmund Freud. Der Arzt der Moderne. Eine Biographie. München: C. H. Beck 2016, S. 14 f). Mehr dazu vgl. Kapitel 2.5.6.

<sup>12</sup> Ellenberger 1973, Bd. 2, S. 742-760 untersucht ausführlich die Quellen Freuds, die Thomas Barth in insgesamt 20 Punkte eingruppiert hat. Vgl. dazu Thomas Barth, Wer Freud Ideen gab. Eine systematische Untersuchung. Münster, New York, München und Berlin: Waxmann 2013, S. 17 ff.

„inartifizialen Beweismittel[n]“<sup>13</sup>, von denen sich das Mittel „Zeugen“ wiederum in zwei Formen einteilen lässt:

Was die Zeugen betrifft, gibt es zweierlei Arten, alte und zeitgenössische [...] Mit „alt“ meine ich Dichter und andere bekannte Persönlichkeiten, die klare Standpunkte haben [...]<sup>14</sup>

Hierbei beruft Aristoteles die alten Dichter (zum Beispiel Homer) zu wichtigen Zeugen auch für Themen mit wissenschaftlichen Bezügen, denn die „inartifizialen Beweismittel“, die er hier einzureihen versucht, sind eigentlich „eine Eigenheit der Gerichtsrede“<sup>15</sup>. Dabei ist sich Aristoteles durchaus bewusst, dass Faktizität in der Justizdiskussion großgeschrieben wird, während die literarischen Texte oft mit fiktiven Geschichten zu tun haben. Trotzdem gesteht er den alten Poeten eine Qualifikation für Rechtsfragen zu und anerkennt die Literatur als Quelle des Wissens. Eine ähnliche Situation findet man auch bei Freud, der einmal aufgrund eines Gerichtsverfahrens die literarische Klassik konsultierte.<sup>16</sup> Selbstverständlich sind

---

<sup>13</sup> Aristoteles, Rhetorik. Übers. und hg. von Gernot Krapinger, Stuttgart: Reclam 1999, S. 68. Die anderen vier Beweismittel neben „Zeugen“ sind: Gesetze, Verträge, Folter und Eide.

<sup>14</sup> Ebd., S. 70.

<sup>15</sup> Ebd., S. 68.

<sup>16</sup> Gemeint ist hier der Fall Halsmann. Am 10. September 1928 kam der lettische Zahnarzt Morbuch Max Halsmann in Tirol ums Leben. Sein Sohn Philipp Halsmann wurde trotz des Mangels an Beweisen verhaftet und des Vätermordes bezichtigt. Er wurde erst zu zehn Jahren und schließlich infolge des Berufungsverfahrens im Oktober 1929 zu vier Jahren Haft verurteilt. Dieser Justizskandal regte im ganzen europäischen Raum Diskussion an. Intellektuelle wie Albert Einstein, Thomas Mann und Jakob Wassermann traten für einen Freispruch Halsmanns ein, was letztendlich zur Begnadigung durch den österreichischen Bundespräsidenten Wilhelm Miklas im Jahre 1930 führte und die darauffolgende Ausweisung veranlasste (mehr dazu vgl. Andrzej Pilopowicz, „Schriftsteller in Anwaltsroben. Die literarische Rhetorik von Kazimiera Hłakiewiczówna, Thomas Mann, Stanisława Przybyszewska und Jakob Wassermann in der Polemik um die Prozesse gegen Rita Gorgon und Philipp Halsmann“, in: *Colloquia Germanica Stetinensia* 21 [2013], S. 69-84). Im Jahre 1931 bat Prof. Dr. Josef Hupka von der Universität Wien, der sich für die Rehabilitierung Halsmanns einsetzte, Sigmund Freud um eine fachliche Stellungnahme zu diesem Fall. Daraufhin verfasste Freud in demselben Jahr die Schrift *Das Fakultätsgutachten im Prozess Halsmann*, in der er darauf hinweist, dass es gefährlich sei, den Ödipuskomplex wortwörtlich zu deuten: „Gerade wegen seiner Allgegenwärtigkeit eignet sich der Ödipuskomplex nicht zu einem Schluß auf die Täterschaft“ (Freud GW 14, S. 541 f). Somit erklärt er in der bemerkenswert kurzen Abhandlung das Gutachten der Innsbrucker medizinischen Fakultät für inadäquat. Was auffällt und von Interesse sein dürfte, ist die Art und Weise, wie er hier argumentiert. Am Anfang dieser Arbeit stellt er das Vorhandensein des Ödipuskomplexes in der Kindheit sowie im Leben des Erwachsenen als längst bewiesenes Axiom dar und untermauert die These mit einem Dialog aus Diderots *Le neveu de Rameau*. Fortan stellt er die Hauptthese auf, dass der Ödipuskomplex ungeachtet seiner Ubiquität nicht juristisch missbraucht werden dürfe. Und nun folgt – schon zum zweiten Mal nacheinander – wieder die literarische Beweisführung, die etwa ein Fünftel des Umfangs dieser zweiseitigen Schrift in Anspruch nimmt: „In dem großartigen Roman Dostojewskis ‚Die Brüder Karamasoff‘ steht die Ödipussituation im Mittelpunkt des Interesses. Der alte Karamasoff hat sich seinen

andere antike Autoren bei der Etablierung der Literatur als Wissensträger nicht derselben Meinung wie Aristoteles,<sup>17</sup> aber seine Ansicht hat durchaus eine klare Dominanz. Lutz Danneberg und Carlos Spoerhase kommen in ihrer umfassenden Studie über die Frage des Wissens in der Literatur zu den vorsichtiger formulierten, jedoch im Prinzip immer noch in der Tradition von Aristoteles stehenden Thesen:

(II) Nur selten wurde bezweifelt, dass in Literatur Wissen (verstanden als in der Zeit gerechtfertigtes Wissen) sein *könne*.

[...]

(VI) Es ist zudem nicht so, dass Faktualität notwendige Voraussetzung für Glaubwürdigkeit in jeder epistemischen Situation sein muss [...]<sup>18</sup>

Diese Auffassung wird von Freud, der sich in seinem Kulturgeschmack stark an der Antike orientierte, ebenfalls geteilt. Er schreibt dem Dichter die Rolle des Wissens(v)ermittlers zu und rechtfertigt zugleich seinen eigenen Rückhalt in den literarischen Werken, indem er schreibt:

Wir [Psychoanalytiker und Dichter] schöpfen wahrscheinlich aus derselben Quelle, bearbeiten das nämliche Material, ein jeder von uns mit einer anderen Methode, und die Übereinstimmung im Ergebnis scheint dafür zu bürgen, daß beide richtig gearbeitet haben.<sup>19</sup>

In der Tat ist die literarische Sprache geeigneter als die vermeintlich wissenschaftliche Sprache der Psychoanalyse für die Beschreibung der psychologischen Ereignisse, weil die Psychologie den Schwellenraum zwischen Geistes- und Naturwissenschaften für

---

Söhnen durch lieblose Unterdrückung verhaßt gemacht; für den einen ist er überdies der mächtige Rivale bei dem begehrten Weibe. Dieser Sohn Dmitrij hat aus seiner Absicht, sich am Vater gewaltsam zu rächen, kein Geheimnis gemacht. Es ist darum natürlich, daß er nach der Ermordung und Beraubung des Vaters als sein Mörder angeklagt und trotz aller Beteuerungen seiner Unschuld verurteilt wird. Und doch ist Dmitrij unschuldig; ein anderer der Brüder hat die Tat verübt. In der Gerichtsszene dieses Romans fällt der berühmte Ausspruch: die Psychologie sei ein Stock mit zwei Enden“ (Freud GW 14, S. 542).

<sup>17</sup> Platon ist hierbei das bekannteste Gegenbeispiel, denn er duldet die Literatur für Bereiche mit Wahrheitsansprüchen nicht. Vgl. Lutz Danneberg und Carlos Spoerhase, „Wissen in Literatur als Herausforderung einer Pragmatik von Wissenszuschreibungen: sechs Problemfelder, sechs Fragen und zwölf Thesen“, in: Literatur und Wissen. Theoretische-methodische Zugänge. Hg. von Tilmann Köppe, Berlin und New York: De Gruyter 2011, S. 29-76, hier S. 39 f.

<sup>18</sup> Danneberg und Spoerhase 2011, S. 44 und 51. Das Verhältnis zwischen Literatur und Wissen ist in der jüngsten Zeit ein viel diskutiertes Thema geworden, das aktuell von der interdisziplinären Forschung über Poetologie des Wissens und Wissenssoziologie ausgeht. Vgl. dazu Köppe 2011.

<sup>19</sup> Freud GW 7, S. 120.



sich beansprucht. Es ist kein Ausdruck der Höflichkeit, wenn Freud sagt, dass die Dichter und Philosophen vor ihm das Unbewusste, das die Grundsäule der Psychoanalyse ist, entdeckt haben. Ein anderes Mal bekräftigte er: „Die Schilderung des menschlichen Seelenlebens ist ja seine [des Dichters] eigentlichste Domäne; er war jederzeit der Vorläufer der Wissenschaft und so auch der wissenschaftlichen Psychologie.“<sup>20</sup> In der Tat findet man auch viele genuine Einsichten in das dunkelste Feld der Psychologie bei Dichtern und Philosophen, die durchaus als Vorläufer der Psychoanalyse angesehen werden können. So ist zum Beispiel den großen Schriftstellern die schöpferische Kraft des Unbewussten nicht unbekannt. Friedrich Schiller beispielsweise beschreibt mit allem Nachdruck anhand seiner dichterischen Erfahrung die unvernünftige Seite des Dichtens, wobei Goethe seine These diesbezüglich bejaht:

[...] in der Erfahrung fängt auch der Dichter nur mit dem Bewußtlosen an, ja er hat sich glücklich zu schätzen, wenn er durch das klarste Bewußtsein seiner Operation nur soweit kommt, um die erste dunkle Totalidee seines Werks in der vollendeten Arbeit ungeschwächt wiederzufinden. Ohne eine solche dunkle, aber mächtige Totalidee, die allem Technischen vorhergeht, kann kein poetisches Werk entstehen, und die Poesie, deucht mir, besteht eben darin, jenes Bewußtlose aussprechen und mitteilen zu können, d.h. es in ein Objekt überzutragen.<sup>21</sup>

[...] was die Fragen betrifft, die Ihr letzter Brief enthält, bin ich nicht allein Ihrer Meinung, sondern ich gehe noch weiter. Ich glaube, daß alles, was das Genie, als Genie, tut, unbewußt geschehe.<sup>22</sup>

In einem weiteren berühmten Beispiel vergleicht Jean Paul das Unbewusste mit dem „inneren Afrika“, eine der wohl berühmtesten Metaphern des Unbewussten, die später von Freud und vielen Literaturwissenschaftlern nach ihm wieder aufgegriffen wurde:

---

<sup>20</sup> Ebd., S. 70.

<sup>21</sup> Schillers Brief an Goethe vom 27. März 1801. Zitiert nach Ludger Lütkehaus (Hg.), Tiefenphilosophie. Texte zur Entdeckung des Unbewußten vor Freud. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1995, S. 72.

<sup>22</sup> Goethes Brief an Schiller vom 03. April. 1801. Ebd., S. 73.

Wir machen aber von dem Länderreichtum des Ich viel zu kleine oder enge Messungen, wenn wir das ungeheure Reich des Unbewußten, dieses wahre innere Afrika auslassen.<sup>23</sup>

Auch in seiner ästhetischen Schrift verdeutlicht der Schriftsteller, dass das Unbewusste bei der Dichtung mitwirkt:

Das Mächtigste im Dichter, welches seinen Werken die gute und die böse Seele einbläset, ist gerade das Unbewußte. [...] Wenn man die Kühnheit hat, über das Unbewußte und Unergründliche zu sprechen, so kann man nur dessen Dasein, nicht dessen Tiefe bestimmen wollen.<sup>24</sup>

Nicht zu vergessen sind natürlich die romantischen Autoren, die viel aus einer „dunklen Kraft“ zu schöpfen wussten und von dem unbewussten Anteil des Schaffensprozesses Gebrauch machten. Sie hatten die existentielle Bedeutung des Traums wiederentdeckt und ihn in ihrer Kunst als Motiv und Inspirationsquelle sehr hochgeschätzt. Dabei waren sie aber „mehr an seiner tiefsinnigen Symbolsprache als an der wirklichkeitsgetreuen Nachahmung des Traumlebens im Alltag interessiert“<sup>25</sup>. Eine intuitive Auseinandersetzung mit der dunklen Kraft des Unbewussten findet man zum Beispiel bei E. T. A. Hoffmann in seiner Erzählung *Der Sandmann*, die auch den Weg in Freuds Schrift *Das Unheimliche* fand.

Auch in der Philosophie fehlt es keineswegs an Berührungspunkten mit dem Unbewussten. In der Wissenschaftsgeschichte wird meistens Gottfried Wilhelm Leibniz als der Vater der Entdeckung des Unbewussten angesehen, wenngleich die Annahme unbewusster Prozesse bis auf Platon und Plotin zurückgeht. Durch Ernst Platner etablierte sich dann später das Wort „Unbewusstsein“ im Sprachgebrauch.<sup>26</sup> Danach bildete das 19. Jahrhundert vor Freud die wichtigste Phase der

---

<sup>23</sup> Jean Paul in *Selina oder über die Unsterblichkeit der Seele*. Ebd., S. 77.

<sup>24</sup> Jean Paul in *Vorschule der Ästhetik*. Ebd., S. 75.

<sup>25</sup> Walter Schönau, „Erdichtete Träume. Zu ihrer Produktion, Interpretation und Rezeption“, in: *Literaturpsychologische Studien und Analyse*. Hg. von Walter Schönau, Amsterdam: Rodopi 1983, S. 41-68, hier S. 44.

<sup>26</sup> Vgl. Joachim Rittner (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 13 Bde. Basel: Schwabe 1989, Bd. 11, S. 124. Platon ist auch ein Philosoph, dessen Seelenbegriff und deren Traumanschauung den jungen Freud stark beeinflussten. Vgl. Marco Solinas, *Via Platonica zum Unbewussten*. Übers. von Antonio Staude, Wien und Berlin: Turia und Kant 2012.

Entdeckungsgeschichte, in deren Lauf fast jeder bedeutende Philosoph beziehungsweise Psychologe die Sphäre des Unbewussten berührte. In den einzelnen Epochen wurde das Unbewusste mit unterschiedlichen Terminologien zum Ausdruck gebracht. Es ist also in Leibniz' Begriff der „petites perceptions“ enthalten, wurde von Kant im ähnlichen Sinne als „Unvernunft“ genannt und stößt nicht zuletzt auf Resonanz bei Nietzsches dionysischer Weltanschauung. Eine systematische, aber nicht unumstrittene Theorie des Unbewussten legte aber erst Eduard von Hartmann mit seinem im Jahre 1862 veröffentlichten Werk *Philosophie des Unbewussten* vor, in dem er nicht nur den geschichtlichen Wandel des Begriffs zusammenfasst, sondern auch die Merkmale des Unbewussten skizziert und in Anlehnung an Schopenhauer die Einheit von Wille und Vorstellung im Unbewussten postuliert. Die Entdeckung der Philosophen erwies sich als tief Sinnig: Sie beschränkt sich nicht auf die Ahnung von der Existenz dunkler Vorstellungen – vielmehr wird das Unbewusste als ein Gegenpol des Bewussten, als eine Energiequelle einer höheren Macht und als ein wesentlicher Bestandteil des psychischen Lebens anerkannt.

Obwohl das Wissen um das Unbewusste schon in der Philosophie, Literatur und Psychologie seit dem 18. Jahrhundert mehrfach dokumentiert wurde, sind einige Lücken noch zu erfüllen. Im Vergleich zu Freuds topographischem und dynamischem Ansatz zur Erforschung des Unbewussten scheint die Zugangsweise vor ihm eher statisch und naiv gewesen zu sein. Aber die Beispiele zeigen bereits deutlich, dass die Literatur in ihrer Fähigkeit als Träger des psychologischen Wissens allemal geeignet ist, als Referenz für eine wissenschaftliche Arbeit zu dienen. Letztlich möchte die vorliegende Arbeit das Argument belegen, dass die Literatur in der Theoriebildung nicht nur eine Nebenrolle spielt, sondern sie als Inspirator und Treiber mitträgt.

#### **1.4 Freud und seine Zeit**

Die Entstehung einer Theorie verdankt sich freilich nicht allein der genialen Schöpferkraft ihres Erfinders, sondern auch dem Milieu, aus dem er die Lebensweisheit

bezieht. Für den literarischen Einfluss auf die Geburt der Psychoanalyse spielt also nicht nur Freuds Lektüre, sondern auch der literarische und kulturelle Diskurs im damaligen Wien eine wesentliche Rolle.

In der Zeit, als Freud sich intensiv mit literarischen Werken beschäftigte, fanden in Wien gesellschaftliche und politische Veränderungen statt. Der Aufstieg des Liberalismus<sup>27</sup> schaffte eine günstige Ausgangssituation für die Entwicklung der Landeshauptstadt zur kulturellen Metropole Europas. Die freie Luft zog viele Juden an, von denen viele einen guten Beruf hatten<sup>28</sup> und die nun das kulturelle Leben in Wien enorm belebten. Gerade zu dieser Zeit erlebte das Wiener Kaffeehaus, das „das Erbe des Salons an[trat]“<sup>29</sup>, seine Blütezeit und wurde ein Versammlungsort für Autoren der Wiener Moderne.<sup>30</sup> Zu den wichtigen kulturellen Veranstaltungen gehörten auch die Theaterabende, die oft für eine Sensation sorgten und leidenschaftliche Diskussionen in der Öffentlichkeit erregten. Obwohl Ernest Jones behauptet, dass Freud „das Theater nur selten [besuchte]“<sup>31</sup>, finden sich hingegen in seiner Korrespondenz ständig Berichte von Theaterbesuchen und Rezensionen über Theaterstücke.<sup>32</sup> Das Erwähnen der damals populären Theaterstücken der Wiener Dramatiker wie Ludwig Anzengruber<sup>33</sup>, Johann Nestroy<sup>34</sup> und Hermann Bahr<sup>35</sup> in seinen Schriften zeigt ebenfalls, dass er mit deren Handlungen vertraut war und die Theaterszene im Auge behielt.

Die Literatur bildete zweifelsohne ein viel diskutiertes Thema in Freuds Freundes- und Patientenkreis. Auf Empfehlung von Wilhelm Fließ wurde er auf Conrad Ferdinand Meyer<sup>36</sup> aufmerksam und dank Carl Gustav Jung machte er sich mit Wilhelm Jensens

---

<sup>27</sup> Vgl. Alt 2016, S. 36 f; Lohmann und Pfeiffer 2013, S. 2 f.

<sup>28</sup> Lohmann und Pfeiffer 2013, S. 3: „[...] man schätzt, daß in den 1880er Jahren mindestens die Hälfte aller Wiener Rechtsanwälte, Ärzte und Journalisten Juden waren.“

<sup>29</sup> Wolfgang Bunzel, „Kaffeehaus und Literatur im Wien der Jahrhundertwende“, in: Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus 1890-1918. Hg. von York-Gothart Mix, München: dtv 2000 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur Bd. 7), S. 287-299, hier S. 288.

<sup>30</sup> Vgl. ebd., S. 292.

<sup>31</sup> Jones 1982, Bd. 1, S. 384.

<sup>32</sup> Vgl. beispielsweise Sigmund Freud, Briefe 1873-1979, 3. korrigierte Aufl. Hg. von Ernst und Lucie Freud, Frankfurt am Main: Fischer 1980, S. 176, 183 f, 198, 280 f.

<sup>33</sup> Freud GW 12, S. 177 f.

<sup>34</sup> Freud GW 6, S. 92; GW 11, S. 365; GW 12, S. 267; GW 16, S. 52.

<sup>35</sup> Freud GW Nachtragsband, S. 661.

<sup>36</sup> Vgl. Jones 1982, Bd. 1, S. 342.

*Gradiva* vertraut<sup>37</sup>. Selbst die erzählten Krankengeschichten seiner Patienten enthalten oft literarische Elemente wie Träume von Theaterbesuchen<sup>38</sup>, Mythen<sup>39</sup> oder Faust-Zitat<sup>40</sup>. All dies ermöglichte Freud nicht nur die Erweiterung seines literarischen Spektrums, sondern brachte ihm auch Informationen über Autoren, auf die er absichtlich verzichten wollte. Dies ist vor allem für das Verständnis des Phänomens von Belang, wo Freud einen möglichen Einfluss verneint, seine Schriften jedoch einen Einfluss andeuten. Da er nicht in einem Wissensvakuum lebte, muss man folglich mit einem indirekten Einfluss durch dritte Personen rechnen.<sup>41</sup>

Eine andere wichtige Tendenz ist die Verschmelzung der Literatur mit der Medizin, vor allem der Psychologie. Sie zeigt sich einerseits in der Humanisierung der modernen Medizin, andererseits in der Psychologisierung der Literatur, also in einer „im späten 19. Jahrhundert in der europäischen Literatur sich durchsetzende[n] Wendung zu *Introversion* und *Psychologie*“<sup>42</sup>. Die „unüberbrückbare[...] Differenz zwischen Geistes- und Naturwissenschaft“<sup>43</sup>, die Wilhelm Dilthey hervorhebt, wurde gerade im Wien der Schwellenzeit der Jahrhundertwende gemildert<sup>44</sup>, wobei die Wiener Kreise „vielfache Überlappungen zwischen Kunst, Publizistik, Wissenschaft und Medizin bildeten“<sup>45</sup>. Infolgedessen waren viele Dichterärzte in dieser Epoche zu sehen – von denen viele Dichter *und* Psycholog waren –, die die Annäherung und Vereinigung der Geistes- und Naturwissenschaft repräsentativ artikulierten. Ihre Vertreter sind in der englischen Literatur Arthur Conan Doyle, in der russischen Anton Pawlowitsch Tschechow, im deutschsprachigen Raum Alfred Meißner, Gustav Theodor Fechner, Alfred Döblin und selbstverständlich auch Arthur Schnitzler. Im Vergleich zu diesen

---

<sup>37</sup> Ebd., Bd. 2, S. 402.

<sup>38</sup> Freud GW 11, S. 120 ff.

<sup>39</sup> Freud GW 2/3, S. 623.

<sup>40</sup> Ebd., S. 293.

<sup>41</sup> Vgl. beispielsweise die Erläuterung zu Freuds Verhältnis zu Nietzsche im Kapitel 3.6.4.

<sup>42</sup> Michael Worbs, *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*, Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt 1983, S. 64.

<sup>43</sup> Peter von Matt, *Literaturwissenschaft und Psychoanalyse. Eine Einführung*, Freiburg: Rombach 1972, S. 34. Peter von Matt stellt in seinem Buch die Kontroverse über die Trennung und Vereinigung der Geistes- und Naturwissenschaften der Schulen Wilhelm Scherer und Wilhelm Dilthey dar, vgl. S. 32-36.

<sup>44</sup> Vgl. ebd., S. 39.

<sup>45</sup> Lohmann und Pfeiffer 2013, S. 28.

Arztkollegen scheint der mehr vom Positivismus beeinflusste Freud eher konservativer zu sein, aber genauso wie die anderen ist er ein Augenzeuge und Mitgestalter eines neuen, sich in Umwandlung befindenden Zeitalters.

## **1.5 Gliederung der Arbeit**

Um die Bedeutung der Literatur für die „wissenschaftliche Selbstbegründung und Außendarstellung“<sup>46</sup> der Psychoanalyse zu erläutern, müssen zunächst die bestehenden Lesarten der literarischen Bezügen in Freuds Arbeit herauskristallisiert werden (Kapitel 2). In Hinblick darauf ist Freuds Belesenheit sowie seine häufige Verwendung von Zitaten nicht zu übersehen. Mithin ist als Erstes die Lesart „Freud als Literaturkenner“ (Kapitel 2.1) zu diskutieren, die Freuds Belesenheit mittels seiner Lektüreliste nachweist. Anschließend ist die auf den Literaturhistoriker Walter Muschg (Muschg 1930, 1975) zurückzuführende Lesart „Freud als Schriftsteller“ (Kapitel 2.2), die sich Freuds ausgezeichnetem Stil und seiner meisterhaften Beherrschung der Sprache widmet. Ebenfalls auffallend gibt Kapitel 2.3 unter dem Stichwort „Freud als Ideengeber der literarischen Produktion“ ein kurzes Resümee über Freuds Einfluss auf die Schriftsteller, vor allem die deutschsprachigen Autoren. Ferner ist die Lesart „Freud als Literaturtheoretiker“ (Kapitel 2.4) anzuführen, die des Weiteren einen Ausgangspunkt der psychoanalytisch orientierten Literaturwissenschaft bildet. Unter diesem Gesichtspunkt werden Freuds Verständnis von Künstlertum, Kreativität und Sprache vorgestellt. Schließlich ist die Lesart „Freud als naiver Leser“ (Kapitel 2.5) zu diskutieren, die von Autoren wie beispielsweise Peter Brückner (Brückner 1975) allgemein bekannt gemacht wurde. Unter „naivem Leser“ versteht man denjenigen Leser, der literarische Texte oder Handlungen als Stoffe nimmt und gegebenenfalls ohne viele Änderungen, also „mechanisch“ in seiner eigenen Schöpfung verwendet. Eben in dieser Tradition stehen auch viele Analysen der Arbeiten Freuds, die die von

---

<sup>46</sup> Peter-André Alt, „Einführung“, in: Sigmund Freud und das Wissen der Literatur. Hg. von Peter-André Alt und Thomas Anz, Berlin und New York: De Gruyter 2008, S. 1-13, hier S. 1.

Freud zitierten literarischen Stellen sortiert und als ihre Forschungsobjekte analysiert haben. In diesem Kapitel werden auch einige wichtige Motive in Freuds Umgang mit der Literatur zur Diskussion gebracht.

Meine Arbeit setzt sich zum Ziel, Freud als einen sogenannten „aktiven Leser“ zu charakterisieren. Mit dieser Behauptung ist die Argumentation verknüpft, dass er nicht nur – wie einige „naive Leser“ – die Literatur einfach zitiert, sondern auch ihre Gedanken transformiert hat. Dementsprechend soll man den literarischen Einfluss auf ihn nicht nur in den von ihm zitierten Werken und Textstellen suchen, sondern auch in den literarischen Werken, die er gelesen, wenn auch nicht oder nicht häufig zitiert hat. Um diese Ansicht zu untermauern, resümiere ich im dritten Kapitel die Formen der Ableitung der psychoanalytischen Gedanken aus der Literatur. Dazu gehören auf der inhaltlichen Ebene erstens die aus der Literatur entnommenen Fachbegriffe (Kapitel 3.1), zweitens die Behandlungsmethode (Kapitel 3.2) und drittens die theoretischen Modelle (Kapitel 3.3), sowie dann auf der formalen Ebene die literarischen Erzählmethoden (Kapitel 3.5). Einen besonderen Ort nehmen in diesem Fall jedoch auch die von Freud verarbeiteten und paraphrasierten Beispiele ein (Kapitel 3.4), deren Urquellen und Motive in der Literatur und Literaturgeschichte verwurzelt sind. Nicht zuletzt hat aber die Literatur, vor allem die Tragödie und das damit zusammenhängende tragische Denken in ihr, die Weltansicht Freuds stark beeinflusst und ihn zum Kulturpessimismus geführt (Kapitel 3.6).

Daran anschließend wird die theoretische Erläuterung von der Beispielanalyse des Einflusses Shakespeares auf Freud vervollständigt (Kapitel 4). Dabei wird zunächst rezeptionsgeschichtlich und psychobiografisch begründet, warum Freud ausgerechnet von Shakespeare fasziniert war (Kapitel 4.1). Hierauf geht die Arbeit den Einflüssen dreier wichtiger Dramen Shakespeares – die zugleich auch Tragödien sind – nach und versucht, die Psychoanalyse als Fortsetzung der literarisch verwurzelten tragischen Gedanken, als Weiterführung der literarischen Motive sowie als Träger und Vermittler des durch die Literatur vermittelten psychologischen Wissens zu lesen. (Kapitel 4.2, 4.3 und 4.4).

Im letzten Kapitel (Kapitel 5) werden die Hauptthesen dieser Arbeit nochmals zusammengefasst. Dieses Kapitel versteht sich auch als ein Überblick über die ganze Problematik sowie als ein Ausblick auf die zukünftige Arbeit.



## **2. Sigmund Freud und die Literatur: Eine Inventarisierung der unterschiedlichen Ansätze**

Freuds Umgang mit und sein Verhältnis zur Literatur wurde in der Forschung aus vielfältigen Perspektiven analysiert. Die bestehenden Lesarten, obwohl sie durchaus unterschiedlich sind, bieten in vielerlei Hinsicht die grundlegenden und interessanten Ansätze für weitere Diskussionen. Zugleich lässt sich aber auch beobachten, dass sie oft von den Autoren in einer gemischten Form erörtert werden. In diesem Kapitel werden sie nicht nur im Hinblick auf den aktuellen Forschungsstand bezüglich der jeweiligen Problematik zusammengestellt, sondern auch im Einzelnen mit meinen eigenen Kommentaren und Überlegungen aufgeführt. Dabei wird sich herausstellen, dass die Schwäche der bisherigen Interpretationen darin besteht, dass die literarische Wurzel der Psychoanalyse nur anhand der Zitate und Freuds Eigenangaben ausgewertet wurde statt seiner ganzen Lektüre.

### **2.1 Freud als Literaturkenner**

Die Würdigung der Belesenheit Freuds und seiner literarischen Kenntnisse stützt sich auf Freuds eigene Angaben und die seiner Biografien. Freud war seinen eigenen Worten zufolge ein „Bücherwurm“, der sich von Kindheit an für Büchersammlungen begeisterte und in der Tat auch selbst eine stattliche Bibliothek besaß. In Folge dieser „erste[n] Leidenschaft“<sup>47</sup> geriet er im Alter von siebzehn Jahren in eine missliche Lage, nämlich dass er „ein ansehnliches Konto beim Buchhändler und keine Mittel, es zu begleichen“<sup>48</sup> hatte. Anscheinend war er aber sehr stolz auf dieses Vergnügen und amüsierte sich immer wieder darüber mit dem Verweis auf die „große Verschwendung“<sup>49</sup>, die er für sein teures Hobby betrieb. Ernest Jones berichtet in seiner

---

<sup>47</sup> Freud GW 2/3, S. 178.

<sup>48</sup> Ebd.

<sup>49</sup> Freud weist in seinen Schriften und seiner Korrespondenz, besonders aber in seinen Brautbriefen häufig darauf hin, dass er „unvernünftig“ viel Geld für Bücher ausgegeben habe. So wollte er beispielsweise ein Mémoire von Jean Martin Charcot für fünf Francs kaufen, hatte sich dann aber am

Freud-Biografie, dass Freud „sehr intensiv und sehr viel“<sup>50</sup> las, wobei ihm seine „ungewöhnliche [...] Schnelligkeit“ und sein „ausgezeichnetes Gedächtnis“<sup>51</sup> darin unterstützten. Er las von Jugend an die Klassiker in mehreren europäischen Sprachen und man müsse ihn – so Jones – als „hochkultivierten, sehr gebildeten Menschen“<sup>52</sup> bezeichnen. Nicht nur die umfangreichen literarischen Zitate in seinen Schriften, sondern auch die Analysen des Katalogs seiner Bibliothek bezeugen Freuds Belesenheit. Die Bücher, die er besaß, umfassen neben der Medizin viele geisteswissenschaftliche Richtungen wie Archäologie, Geschichte, Kunst, Religion, Literatur und Philosophie, die insgesamt circa ein Drittel seiner Büchersammlung ausmachen.<sup>53</sup> Dabei zeichnete er sich durch seine fundierten Kenntnisse der Bücher sowie das ungewöhnliche Unterscheidungsvermögen für gute und schlechte Bücher aus. Er „schenkte am liebsten Bücher“<sup>54</sup> und „äußerte sich in seinen Briefen oft über Bücher“<sup>55</sup>. Als Literaturkenner genoss er Autorität bei seinem Buchhändler, der sich manchmal von ihm den Rat holen musste.<sup>56</sup>

Freuds literarische Lektüre vermittelt dem Leser den Eindruck, dass er eine Vorliebe für den literarischen Kanon oder die sogenannte Hochliteratur hatte, die zu einer „heroisierenden Klassikerverehrung“<sup>57</sup> avancierte. Die am meisten von ihm geschätzten Autoren sind Meister der Weltliteratur wie Shakespeare und Goethe, deren Werke in einem gewissen Zeitabstand zu seiner Epoche entstanden und eine bewährte Qualität aufweisen. Umstritten ist dagegen seine Einstellung zur zeitgenössischen Literatur und zur sogenannten Trivalliteratur. Obwohl Jones uns versichert, dass Freud mit seinen Zeitgenossen wie Hermann Hesse, Thomas Mann und Arthur Schnitzler

---

Ende alle Bände aus Charcots Archiv mitsamt dem Jahresabonnement angeschafft (vgl. Freud 1980, S. 189 f). Als er in Paris war, gab er nur Geld für Bücher und Briefmarken (Korrespondenz) aus (vgl. Freud 1980, S. 192).

<sup>50</sup> Jones 1982, Bd. 3, S. 495.

<sup>51</sup> Ebd.

<sup>52</sup> Ebd.

<sup>53</sup> Vgl. J. Keith Davies und Gerhard Fichtner (Hg.), Freuds Bibliothek. Vollständiger Katalog. Tübingen: edition diskord 2006, S. 96 f, Abb. 6 und 7.

<sup>54</sup> Jones 1982, Bd. 1, S. 209.

<sup>55</sup> Ebd., S. 210.

<sup>56</sup> Vgl. Freud 1980, S. 55.

<sup>57</sup> Alt 2016, S. 51.

vertraut war und „in späteren Jahren, besonders während seines Leidens, [...] zu leichterem Lektüre [griff]“<sup>58</sup>, finden sie selten Erwähnung in seinen publizierten Texten. Mit Recht beobachtet Ludwig Marcuse, dass „Freud mit der zeitgenössischen Kunst nicht sehr vertraut war“<sup>59</sup>. Es scheint demnach so, als bereite Freud nur die Auseinandersetzung mit der antiken und klassischen Literatur Vergnügen, mit Autoren also, die längst verstorben waren.<sup>60</sup> Dass diese Dichter nicht mehr zu seinen Interpretationen Stellung nehmen können, erweckt allerdings oft bei den Kritikern den Verdacht, dass Freud damit eine willkürliche Deutung durchsetzen wollte. Es wurde mithin kritisiert, dass er sich von der realen Welt zurückgezogen und in seiner Phantasiewelt aus der Literatur ein Instrument gemacht habe, das nur zu seiner freien Verfügung stand, während er gleichzeitig vor der zeitgenössischen Literatur davongelaufen sei.<sup>61</sup>

Ob Freud die deutschsprachige Literatur bis auf wenige Ausnahmen geringgeschätzt hat, ist ein weiterer strittiger Punkt. In seinem Brief an den Wiener Buchhändler und Verleger Hugo Heller vom 1. November 1906, in dem er auf die Rundfrage der Zeitschrift *Neuen Blätter für Literatur und Kunst* mit der Bitte um die Benennung von „zehn gute[n] Bücher[n]“<sup>62</sup> antwortet, merkt Freud beispielsweise an, dass er spontan an „Homer, des Sophokles Tragödien, Goethes *Faust*, Shakespeares *Hamlet*, *Macbeth* und so weiter“<sup>63</sup> denken würde, wenn er die „zehn großartigsten Werke (der Weltliteratur)“<sup>64</sup> aufzählen sollte. In der ungewöhnlichen Liste, mit der er

---

<sup>58</sup> Ebd.

<sup>59</sup> Ludwig Marcuse, „Die Deutsche Literatur im Werke Freuds“, in: *The German Quarterly* 29, H. 2 (1956), S. 85-96, hier S. 94.

<sup>60</sup> Die einzige Ausnahme ist Wilhelm Jensen, der zur Zeit der Veröffentlichung von Freuds *Der Wahn und die Träume in W. Jensens Gradiva* noch lebte und einen kurzen Briefwechsel mit Freud hatte. Diese Schrift ist aber C. G. Jung zuliebe geschrieben worden (vgl. Jones 1982, Bd. 2, S. 402). Im Rückblick hielt Freud die Novelle für eine „an sich nicht besonders wertvolle[...] Novelle“ (Freud GW 14, S. 91). Verdächtig ist ebenfalls, dass Freud im Jahre 1911 – kurz nach Jensens Tod – seiner Arbeit einen Nachtrag beifügte, in dem er Gradiva mit Jensens Leben und anderen Werken zu verknüpfen versuchte. Die Psychoanalyse der Künstler gleicht in diesem Fall einem Prozess ohne Präsenz der Angeklagten und das Urteil ist weit mehr deterministisch als überzeugend: Die Notwendigkeiten der Konstitution und die Zufälligkeiten der Kindheit bestimmen hierbei den Werdegang eines Künstlers.

<sup>61</sup> Vgl. beispielsweise Asbjørn Tjeldflåt, *Im Labyrinth der Begriffe. Zu Freuds Psychoanalyse und ihrer Rezeption in der neueren deutschen Literaturwissenschaft*, Bergen: Universität Bergen 1997.

<sup>62</sup> Freud GW Nachtragsband, S. 662.

<sup>63</sup> Ebd.

<sup>64</sup> Ebd.

die Rundfrage am Ende beantwortete, findet man Schriftsteller wie Multatuli, Rudyard Kipling, Anatole France, Émile Zola und Mark Twain. Die Vertreter der deutschsprachigen Literatur sind Gottfried Keller und Conrad Ferdinand Meyer.<sup>65</sup> Deutsche Meister wie Schiller und Heine, obwohl Freud sie häufig zitiert, werden in diesem Brief gar nicht erwähnt. Selbst Goethes *Faust*-Drama, das er mit Vergnügen las,<sup>66</sup> fungiert zumeist als Bildungszitat in Freuds Arbeiten. Die literarischen Werke, die mit der psychoanalytischen Theorie inhaltlich in Zusammenhang stehen, sind in der Mehrzahl von anderen europäischen Meistern verfasst. Um einige Schlüsselfiguren zu nennen: Sophokles, Shakespeare, Dostojewskij und Ibsen. In diesem Sinne ist es durchaus richtig zu behaupten, dass Freud eher ein Leser der Weltliteratur als ein Freund der deutschsprachigen Literatur war.

Eine ausführliche Übersicht über Freuds Literaturlektüre bietet der Katalog seiner Privatbibliothek in London. Als Freud im Jahre 1938 ins Exil ging, musste er einen großen Teil seiner Bücher- und Antikensammlung in Wien zurücklassen. Man darf also davon ausgehen, dass die Bücher, die er mit nach England nahm, die für ihn wichtigsten waren. In der Bücherliste finden sich nicht nur diejenigen Autoren, die Freud in seinen Werken wiederholt zitiert, sondern auch viele Klassiker wie Honoré de Balzac, Gustave Flaubert und Émile Zola sowie die deutschsprachigen Schriftsteller wie Conrad Ferdinand Meyer und Johann Nestroy. Aufschlussreich sind weiterhin die Lesespuren, die Freud in seinen Exemplaren hinterließ. Ein erwähnenswertes Beispiel bildet die einzige Stelle, die er in seinem Sophokles-Buch unterstrichen hat. Dort sagt Jocaste zu Ödipus: „[...] Denn viele Menschen sahen auch in Träumen schon / Sich zugesellt der Mutter.“<sup>67</sup>

Zu der Forschungsliteratur gehört Ludwig Marcuses Aufsatz *Die deutsche Literatur im Werke Freuds*<sup>68</sup>, in dem der Autor die wichtigsten deutschsprachigen

---

<sup>65</sup> Ebd., S. 663.

<sup>66</sup> Vgl. Kapitel 2.5.4.

<sup>67</sup> Davies und Fichtner 2006, S. 486. Ausführliche Analyse vgl. Robin N. Mitchell-Boyask, „Freud’s Reading of Classical Literature and Classical Philology“, in: *Reading Freud’s Reading*. Hg. von Sander L. Gilman u. a., New York und London: New York University Press 1994, S. 23-46, hier S. 26 f.

<sup>68</sup> Vgl. Marcuse 1956.

Autoren, die in Freuds Werken erwähnt werden, im Einzelnen zur Sprache bringt. Auf ähnliche Weise gibt Norman N. Hollands *Freud on Shakespeare*<sup>69</sup> eine Einführung in die Problematik. Er zeigt auf, dass Freud Shakespeare mit Vergnügen gelesen und rezipiert hat. Die beiden Aufsätze orientieren sich aber zu sehr an Freuds Texten und dokumentieren nur, was Freud uns zeigen will. Ein etwas anders geartetes Forschungsergebnis stellt Peter Brückner in seinem grundlegenden Werk *Sigmund Freuds Privatlektüre* vor, das Freuds Verhältnis zur Literatur in seiner Privatsphäre statt in publizierten Schriften untersucht. Dabei fokussiert sich die Arbeit auf Bücher, die „mehr der Muße gedient haben als dem Geschäft der Auslegung“<sup>70</sup>. Sie gibt zwar aufgrund dessen, dass eine große Anzahl der Briefe Freuds bisher nicht veröffentlicht ist und selbst die veröffentlichten eine Fülle von versteckten Referenzen beinhalten, nur eine eingeschränkte Auskunft über Freuds Lektüre, hat aber dennoch das Wissen über Freuds Lektüreliste enorm erweitert. Ferner eröffnet Michael Rohrwasser mit seiner aufschlussreichen Monografie *Freuds Lektüren. Von Arthur Conan Doyle bis zu Arthur Schnitzler* (2005) der Forschung einen neuen Weg, indem er die „bildungsbürgerlichen Zitat[e], [...] den Hinweis auf ein nachdrückliches Lektüreerlebnis und auf den ‚merkwürdigen Genuß‘“<sup>71</sup> von „literarischen Reminiszenzen, Bildern und Assoziationen“ sowie „Anschauungsmaterial für neue Theorie“<sup>72</sup> unterscheidet und die Aufmerksamkeit auf die Qualität des literarischen Bezugs richtet. Das Buch ist eine der wenigen Arbeiten, die den Ursprung der freudschen Erkenntnisse in der Literatur sucht und mit konkreten Beispielen nachweist.

## 2.2 Freud als Schriftsteller? – Unterscheidung von Erzählkunst und Dichtkunst

Freud als einen Schriftsteller ersten Ranges zu betrachten, ist eine Ansicht, die sich in der Forschung aufgrund der Popularität der Psychoanalyse heraushebt. Er ist wegen

---

<sup>69</sup> Vgl. Norman N. Holland, „Freud on Shakespeare“, in: PMLA 75, H. 3 (1960), S. 163-173.

<sup>70</sup> Peter Brückner, *Sigmund Freuds Privatlektüre*. Köln: Verlag Rolf Horst 1975, S. 13.

<sup>71</sup> Michael Rohrwasser, *Freuds Lektüren. Von Arthur Conan Doyle bis zu Arthur Schnitzler*. Gießen: Psychosozial-Verlag 2005, S. 92 f.

<sup>72</sup> Ebd., S. 93.

seines prägnanten Stils und seiner ausgezeichneten Kunst des Erzählens von den primär literaturwissenschaftlich ausgebildeten Forschern als Schriftsteller entdeckt und im Laufe der Zeit auch verehrt worden. Freuds gelegentliche Anspielungen auf seine Zuneigung zur Literatur und die literarischen Charaktere seiner Schriften bestärken wiederum die Aussagekraft dieser Ansicht. Schon in einem Brief vom 16. Juni 1873 verwies Freud stolz auf seinen gepflegten Stil: „Mein Professor sagte mir zugleich – und er ist der erste Mensch, der sich untersteht, mir das zu sagen – daß ich hätte, was Herder so schön einen idiotischen Stil nennt, das ist einen Stil, der zugleich korrekt und charakteristisch ist.“<sup>73</sup> Nicht nur einmal äußerte er den Wunsch, Schriftsteller zu werden oder Romane zu schreiben. Er plante beispielweise im Scherz zusammen mit seiner Braut Martha, einen zweibändigen Familienroman zu schreiben.<sup>74</sup> In einem weiteren Brief aus demselben Jahr schrieb er:

In wiederholten Malen sind mir – ich weiß nicht wieso – mehrere Geschichtchen in den Kopf gekommen, von denen sich unlängst eines – eine Erzählung in orientalischem Gewand – ziemlich bestimmt herausgearbeitet hat. Du wirst doch erstaunt sein zu hören, daß ich dichterische Regungen verspüre [...]<sup>75</sup>

Seine Krankengeschichten hinterlassen bei ihm selbst in der Tat den Eindruck, sie seien „wie Novellen zu lesen“<sup>76</sup>. Der Aufsatz über Leonardo da Vinci ähnelt nach seiner eigenen Einschätzung einer „halbe[n] Romandichtung“<sup>77</sup> und der Moses-Studie wollte er ursprünglich den Untertitel „ein[en] historische[n] Roman“<sup>78</sup> geben. Solche Anspielungen auf die literarischen Bezüge seiner Arbeit bereiten den Boden für den Ansatz, Freud als Schriftsteller zu würdigen, zumal er im Jahre 1930 den hauptsächlich an Dichter und Literaten vergebenen Goethe-Preis der Stadt Frankfurt erhielt und die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung seit dem Jahre 1964 einen nach ihm

---

<sup>73</sup> Freud 1980, S. 6.

<sup>74</sup> Vgl. ebd., S. 110, 115 sowie S. 500, Anmerkung 29.

<sup>75</sup> Sigmund Freud und Martha Bernays, Die Brautbriefe. Hg. von Gerhard Fichtner, Ilse Grubrich-Simitis und Albrecht Hirschmüller, Frankfurt am Main: Fischer, Bd.1 (2011), Bd. 2 (2013), Bd. 3 (2015), hier Bd. 3, S. 231.

<sup>76</sup> Freud GW 1, S. 227.

<sup>77</sup> Freud 1980, S. 317.

<sup>78</sup> Ebd., S. 436.

benannten Preis für wissenschaftliche Prosa ausschreibt. Eine andere große Anerkennung seines literarischen Talents war die Nominierung für den Nobelpreis für Literatur durch den befreundeten französischen Schriftsteller Romain Rolland im Jahre 1936, die teilweise wegen seiner Bedeutung für das literarische Schaffen, teilweise auch wegen seines literarischen Stils abgegeben wurde.<sup>79</sup>

Des literarischen Charakters seiner Schriften sind sich auch seine Arztkollegen bewusst. Sein Vortrag über die *Ätiologie der Hysterie* veranlasste Richard von Krafft-Ebing zu der seltsamen Bemerkung: „[...] es klingt wie ein wissenschaftliches Märchen“<sup>80</sup>. Als sich der amerikanische Psychoanalytiker Abram Kardiner an Freud erinnerte, schrieb er: „Was er sagte, war fast druckreif. Es war klar, bilderreich, voller Metaphern, Analogien und Geschichten [...] und es war niemals langatmig. Freud sprach wie ein Buch.“<sup>81</sup>

Die wissenschaftliche Institutionalisierung dieser Ansicht begann mit Walter Muschg, der in seiner wegweisenden Arbeit *Freud als Schriftsteller* viele literarische Elemente in Freuds Schriften von der voranalytischen Zeit an bis zur Reifezeit hervorhob, Freud als Sprachschöpfer und Meister des Stils gewürdigte und die Auffassung vertrat, dass Freud „eine geistige Großmacht der Epoche [...] in der Hauptsache mit literarischen Mitteln“<sup>82</sup> begründet habe. Inspiriert von Muschgs Essay<sup>83</sup> unternahm Walter Schönau in seiner Dissertation den Versuch, die stilistische Ästhetik in Freuds Arbeit systematisch zu veranschaulichen. Anders als Muschg

---

<sup>79</sup> Die Nominierung löste eine heftige Diskussion in der Schwedischen Akademie aus. Im Gutachten anerkannte man zwar den „sehr guten, ungezwungenen literarischen Stil“ Freuds, fand es aber störend, dass „die Verfasser schöngeistiger Literatur oft in seinen Lehren stecken geblieben sind und aus ihnen grobe Effekte und eine einfältige Psychologie gemacht haben.“ Die Ablehnung des Antrags wurde deshalb wie folgt begründet: „Wer auch die Geringsten dieser Kleinen so verdorben hat, sollte kaum Dichterlorbeeren ernten, wie viel er als Wissenschaftler auch immer gedichtet haben mag.“ Vgl. und zitiert nach Nils Wiklund, „Freud und der Nobelpreis“, in: Svenska Dagbladet, Ausgabe 07.12.2006, deutsche Übersetzung im Internet unter Internationales Netzwerk der Freud-Kritik am 11.01.2007, Link: <http://www.psychiatrie-und-ethik.de/wpinfcd/freud-und-der-nobelpreis/> (abgerufen am 31.07.2018).

<sup>80</sup> Zitiert nach Eckhard Rohrmann, *Mythen und Realitäten des Anders-Seins*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2007, S.132.

<sup>81</sup> Zitiert nach Patrick J. Mahony, *Der Schriftsteller Sigmund Freud*. Übers. von Helmut Junker, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S.10.

<sup>82</sup> Walter Muschg, *Freud als Schriftsteller*. München: Kindler 1975, S. 5.

<sup>83</sup> Walter Schönau, *Sigmund Freuds Prosa. Literarische Elemente seines Stils*. Gießen: Psychosozial-Verlag 2006, S. V.

bezeichnet er Freud nicht als Schriftsteller, sondern nur als „Autor wissenschaftlicher Prosa“<sup>84</sup>:

Ein gewisser Teil der Elemente seiner Prosa ist literarischer Herkunft, auch haben bestimmte Teilstrukturen literarischen Wert. Dennoch bleibt das Ganze ein Werk der Wissenschaft.<sup>85</sup>

Eine Fortsetzung der klassischen Stilanalyse stellt das Buch *Der Schriftsteller Sigmund Freud* von Patrick J. Mahony dar, das die außergewöhnliche literarische Leistung Freuds mit seinem bahnbrechenden Denken zu verbinden versucht und somit als ein Ganzes in Rechnung stellt. Auf Basis dieser Erkenntnis fordert er, dass man „sich der literarischen Dimension seiner Arbeit bewusst sein [sollte], wenn man Freuds Leistung würdigt“<sup>86</sup>.

Neben dem anmutigen Stil werden auch die Krankengeschichten Freuds lobend erwähnt. Dafür sei stellvertretend die Meinung von Steven Marcus zitiert, der keinen Hehl aus seiner Bewunderung für Freud macht:

Ich gehe von der Annahme aus und gedenke darzulegen, daß Freud ein großer Schriftsteller und diese Krankengeschichte ein literarisches Kunstwerk ist – d. h. sowohl eine hervorragende Schöpfung der Einbildungskraft als auch eine intellektuelle Leistung ersten Ranges.<sup>87</sup>

Diese übertreibende Ansicht ist aber gerade in ihrer Anerkennung und Hochschätzung der Einbildungskraft Freuds fragwürdig und weicht vom Prinzip der Sachlichkeit der Naturwissenschaft ab, die der positivistisch geprägte Freud immer wieder betonte. Obwohl die literarischen Charaktere in den Krankengeschichten nicht abzustreiten sind, wäre es vielleicht objektiver zu sagen, dass Freud statt in seiner „Einbildungskraft“ eigentlich in seiner Kunst, Krankengeschichten künstlerisch

---

<sup>84</sup> Ebd., S. 13.

<sup>85</sup> Ebd., S. 14.

<sup>86</sup> Mahony 1989, S. 9.

<sup>87</sup> Steven Marcus, „Freud und Dora. Roman, Geschichte, Krankengeschichte“, in: *Psyche* 28 (1974), S. 32-79, hier S. 33.



nachzuerzählen, eine herausragende Leistung aufgewiesen hat. In diesem Sinne sollte hier wieder der Stil Freuds großgeschrieben werden.

Ist Freud indes nur als Meister des Stils zu verehren? Betont man einseitig die stilistische Schönheit und Vollkommenheit seiner Werke, dann ergibt sich allenfalls das Bild eines großen Stilisten, was zugleich auch impliziert, dass er – wenn man ihn überhaupt als Schriftsteller ansehen darf – in der dichterischen Originalität weniger groß ist. Dass dies nicht der Fall ist, belegt am besten ein Beispiel aus Freuds „Gelegenheitsdichtung“:

Zu ebener Erde wohnt der Hausbesorger, im ersten Stock der Hausherr, ein reicher und vornehmer Mann. Beide haben Kinder, und wir wollen annehmen, daß es dem Töchterchen des Hausherrn gestattet ist, unbeaufsichtigt mit dem Proletarierkind zu spielen. Dann kann es sehr leicht geschehen, daß die Spiele der Kinder einen ungezogenen, das heißt sexuellen Charakter annehmen, daß sie »Vater und Mutter« spielen, einander bei den intimen Verrichtungen beschauen und an den Genitalien reizen. Das Hausmeistermädchen, das trotz seiner fünf oder sechs Jahre manches von der Sexualität der Erwachsenen beobachten konnte, mag dabei die Rolle der Verführerin übernehmen. Diese Erlebnisse reichen hin, auch wenn sie sich nicht über lange Zeit fortsetzen, um bei beiden Kindern gewisse sexuelle Regungen zu aktivieren, die sich nach dem Aufhören der gemeinsamen Spiele einige Jahre hindurch als Masturbation äußern. Soweit die Gemeinsamkeit; der endliche Erfolg wird bei beiden Kindern sehr verschieden sein. Die Tochter des Hausbesorgers wird die Masturbation etwa bis zum Auftreten der Periode fortsetzen, sie dann ohne Schwierigkeit aufgeben, wenige Jahre später einen Geliebten nehmen, vielleicht auch ein Kind bekommen, diesen oder jenen Lebensweg einschlagen, der sie vielleicht zur populären Künstlerin führt, die als Aristokratin endigt. Wahrscheinlich wird ihr Schicksal minder glänzend ausfallen, aber jedenfalls wird sie ungeschädigt durch die vorzeitige Betätigung ihrer Sexualität, frei von Neurose, ihr Leben erfüllen. Anders das Töchterchen des Hausherrn. Dies wird frühzeitig und noch als Kind die Ahnung bekommen, daß es etwas Unrechtes getan habe, wird nach kürzerer Zeit, aber vielleicht erst nach hartem Kampf, auf die masturbatorische Befriedigung verzichten und trotzdem etwas Gedrücktes in seinem Wesen behalten. Wenn sie in den Jungmädchenjahren in die Lage kommt, etwas vom menschlichen Sexualverkehr zu erfahren, wird sie sich mit unerklärtem Abscheu davon abwenden und unwissend bleiben wollen. Wahrscheinlich unterliegt sie jetzt auch einem von neuem auftretenden unbezwingbaren Drang zur Masturbation, über den sich zu beklagen sie nicht wagt. In den Jahren, da sie einem Manne als Weib gefallen soll, wird die Neurose bei ihr losbrechen, die sie um Ehe und Lebenshoffnung betrügt. Gelingt es nun durch

Analyse Einsicht in diese Neurose zu gewinnen, so zeigt sich, daß dies wohlherzogene, intelligente und hochstrebende Mädchen seine Sexualregungen vollkommen verdrängt hat, daß diese aber, ihr unbewußt, an den armseligen Erlebnissen mit ihrer Kinderfreundin haften.<sup>88</sup>

Diese Kurzgeschichte, oder besser gesagt, die kurze Skizze einer Geschichte, die das Potenzial hat, ein geniales Drama zu werden, die so feinsinnig konstruiert und kunstvoll erzählt ist, darf hier vollständig zitiert werden. Freud nennt diese von ihm selbst ausgedachte Geschichte in Anlehnung an die seiner Zeit erfolgreiche Lokalposse *Zu ebener Erde und erster Stock* von Johann Nestroy „Zu ebener Erde und im ersten Stock“. Die Geschichte hat aber bis auf die Struktureinteilung von einer reichen Familie oben und armer Familie unten sowie auf der Schicksalsumkehrung der Hauptfiguren wenig mit dem Nestroy'schen Werk gemein. Sie ist allerdings sehr lebhaft geschildert und hat sich – wie Freud selbst behauptet – „in keinem Punkt von der Wahrscheinlichkeit entfernt“<sup>89</sup>. Freud hat diese Geschichte in seine *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* als Beispiel für den „Einfluß der Ichentwicklung auf die Konfliktbildung und somit auf die Verursachung von Neurosen“<sup>90</sup> eingefügt und damit die Unterdrückung, die die moderne Kultur auf das gebildete Individuum ausübt, thematisiert. Das Nachdenken über die zur Krankheit führende gesellschaftliche Repression in *Die „kulturelle“ Sexualmoral und die moderne Nervosität* wird hier nochmals mit diesem Beispiel in einer hochkonzentrierten Form zur Sprache gebracht. In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, dass Freud hier eine eigene Geschichte erfunden hat, anstatt die Bestätigung in einem literarischen Beispiel oder einer medizinischen Fallgeschichte zu suchen, was er des Öfteren zu tun pflegt. Die Gelegenheitsdichtung zeigt jedoch seine hohe Begabung als Dichter und erbringt den Nachweis, dass er nicht nur ein großer Stilist war. Zuallerletzt darf man nicht vergessen, dass Freud nicht nur Krankengeschichten meisterhaft wiedergibt, sondern auch seine eigenen Erfahrungen und seine Beobachtungen während der Selbstanalyse als Beispiele

---

<sup>88</sup> Freud GW 11, S. 366 f.

<sup>89</sup> Ebd., S. 365.

<sup>90</sup> Ebd.

und Krankenberichte in seinen Werken fikionalisiert. Auf diese Weise steht er der Schaffensweise einer ganzen Reihe von Schriftstellern nahe, die literarische Werke mit stark autobiografischer Prägung schufen.

### 2.3 Freud als Ideengeber der literarischen Produktion

„Die Literatur des letzten und die des eben begonnenen Jahrhunderts ist ohne die Psychoanalyse nicht zu denken.“<sup>91</sup> So referiert Carl Pietzcker über den unübersehbaren Einfluss der Psychoanalyse auf die Literaturproduktion seit der Jahrhundertwende. Die Geburt und Weiterentwicklung der Psychoanalyse hatten die Literaturschaffenden intensiv verfolgt und miterlebt. Freuds Theorie wurde, wie Walter Schönau richtig beobachtet hat, „zunächst nicht bei seinen ärztlichen Kollegen, sondern bei den Dichtern bestätigt“<sup>92</sup>. Zu den ersten Rezipienten der Psychoanalyse unter den Dichtern zählen nicht nur die Wiener Schriftsteller wie Hugo von Hofmannsthal und Stefan Zweig, sondern auch Schriftsteller aus ganz Europa. Hierbei muss man nur an Thomas Mann denken, der in seinem Essay *Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte*<sup>93</sup> keinen Hehl aus seiner Bewunderung und Faszination der freudschen Theorie machte.

Während Freud als Ideengeber bereits zu seinen Lebzeiten starke Resonanz bei den modernen Dichtern hervorgerufen hatte, erfolgte die wissenschaftliche Würdigung dieses Phänomens erst später in der Nachkriegszeit. Methodisch gesehen basiert diese Lesart auf der Studie von Äußerungen der Dichter zu Freuds Thesen und die Textanalyse ihrer dichterischen Werke im Licht der psychoanalytischen Theorie. Mit seiner Aufsatzsammlung *Freud und die Dichter* geht der bedeutende deutsche Psychoanalytiker Johannes Cremerius beispielsweise Freuds Einfluss auf das literarische Schaffen nach. Festgestellt wird diesbezüglich nicht nur, dass „[f]ast alle

---

<sup>91</sup> Pietzcker 2016, S. 233.

<sup>92</sup> Walter Schönau, „Die Konturen einer psychoanalytischen Literaturwissenschaft werden sichtbar“, in: Merkur 42, H. 9/10 (1988), S. 813-826, hier S. 815.

<sup>93</sup> Thomas Mann, „Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte“, in: Die psychoanalytische Bewegung 1, H. 1 (1929), S. 3-32.

[...] Freuds Werke mehr oder weniger gründlich rezipiert“<sup>94</sup> haben, sondern auch die typischen Wege der Verbreitung der freudschen Theorie, dass sie „oft in private Beziehungsnetze [führen], [...] sehr verschlungen und nicht immer leicht auffindbar [sind]“<sup>95</sup>. Anhand des Beispiels von Hofmannsthal wird darüber hinaus gezeigt, dass die Psychoanalyse nicht nur durch die Werke Freuds zu den Dichtern gelangte, sondern auch durch die Atmosphäre Wiens, wo die Psychoanalyse „in der Luft gelegen [habe]“<sup>96</sup>. Aufgezeigt wird in dieser Arbeit noch ausführlich, wie Dichter wie Stefan Zweig, Gerhart Hauptmann, Hermann Hesse und Robert Musil auf je unterschiedliche Weise die Psychoanalyse wahrgenommen und in ihre Werke integriert haben.

Mehrere Aufsätze<sup>97</sup> von Thomas Anz geben einen klaren Überblick über die dynamische Beziehung zwischen Freuds Ideen und der Dichtung der Moderne. Dabei spricht er von den „erheblichen Diskrepanzen“<sup>98</sup> in Bezug auf die Reaktion der modernen Dichter, die einerseits von Anregung und Zuwendung, andererseits von Kritik und Ablehnung geprägt wurde. Obwohl die Arbeiten in der Mehrzahl nur den Einfluss der Psychoanalyse auf die Literatur thematisieren, betont Anz immerhin den interaktiven Charakter der Beziehungskonstellation zwischen den beiden: „Die Beziehung zwischen literarischer Moderne und Psychoanalyse ist nur zum Teil angemessen mit Kategorien wie ‚Einfluss‘ oder ‚Wirkung‘ zu beschreiben, sie ist zugleich ein Interaktionsdrama, das durch starke Rivalitäten, Prioritätsansprüche, aber auch gegenseitigen Respekt gekennzeichnet ist.“<sup>99</sup>

Die Wechselwirkung zwischen Freud und der Literatur stellt auch das grundlegende Buch *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der*

---

<sup>94</sup> Johannes Cremerius, *Freud und die Dichter*. Freiburg: Kore 1995, S. 18.

<sup>95</sup> Ebd.

<sup>96</sup> Ebd., S. 19.

<sup>97</sup> Vgl. Thomas Anz, „Psychoanalyse in der literarischen Moderne. Ein Forschungsbericht und Projektentwurf“, in: *Die Literatur und die Wissenschaften 1770-1930*. Hg. von Karl Richter, Jörg Schönert und Michael Titzmann, Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung 1997, S. 377-413; Thomas Anz, „Beziehungskonstellationen zwischen Psychoanalyse und moderner Literatur“, in: *Psychoanalyse* 19, H. 2 (2015), S. 223-234; Thomas Anz, *Psychoanalyse und literarische Moderne. Zu den Anfängen einer dramatischen Beziehung*, in: *Literaturkritik* 3 (2003), Link: <https://literaturkritik.de/id/5803> (abgerufen am 28.07.2018).

<sup>98</sup> Anz 2003.

<sup>99</sup> Anz 2015, S. 227.

*Jahrhundertwende*<sup>100</sup> von Michael Worbs dar. Wie der Titel des Buches bereits andeutet, wird dieses Thema im historischen und örtlichen Kontext behandelt. Dies führt dazu, dass der Autor zwar viele wertvolle Materialien und gewichtige Thesen vorgestellt, seinen Schwerpunkt aber auf den psychoanalytischen Einfluss auf die Literatur legt, während der literarische Einfluss auf die Psychoanalyse eher flüchtig erwähnt und mit Betonung der Reaktion Freuds auf die zeitgenössischen Literatur abgehandelt wird.

Neben den Studien, die Freud in den Mittelpunkt der Beziehungskonstellation stellen, finden sich noch viele Studien zu einzelnen Dichtern und ihre Beziehung zu Freud. Ein ausgezeichnetes Beispiel dieser Art ist Bernd Urbans *Hofmannsthal, Freud und die Psychoanalyse. Quellenkundliche Untersuchungen*<sup>101</sup>. Diese Studien zeigen auf, welche bedeutende Rolle Freud als wichtige Denkfigur in der Literaturgeschichte seit der Jahrhundertwende gespielt hat.

## 2.4 Freud als Literaturtheoretiker

Freuds Äußerungen zur Literatur finden sich verstreut in seinen theoretischen Schriften, vor allem in den dutzenden Abhandlungen, die anhand literarischer Werke ein psychologisches Phänomen thematisieren. Obwohl er sich niemals als Literaturwissenschaftler oder Literaturtheoretiker bezeichnet hat, weisen seine Interpretationen vielfältige Bezüge zur Literaturanalyse auf und erregten großes Aufsehen in der literaturwissenschaftlichen Fachwelt. Diese Beispiele der Analyse bieten ein Muster der psychoanalytisch orientierten Literaturinterpretation und haben viele Forscher dazu veranlasst, eine „Theorie“ der Literaturanalyse aus seinen Werken abzuleiten.

Anderes als die unerwartet schnell gekommene, vorwiegend positive Resonanz der Psychoanalyse bei den Dichtern zeigten die Literaturwissenschaftler jedoch „[b]is

---

<sup>100</sup> Vgl. Worbs 1983.

<sup>101</sup> Vgl. Bernd Urban, Hofmannsthal, Freud und die Psychoanalyse. Quellenkundliche Untersuchungen. Frankfurt am Main: Peter Lang 1978.

in die 1960er Jahre [...] äußerste Zurückhaltung“<sup>102</sup>. Gisela Schrey stellt in ihrer Untersuchung fest, dass besonders in der Anfangsphase in Bezug auf die Rezeption der psychoanalytischen Literaturästhetik die deutsche Germanistik „nicht willens und auf Grund ihrer Prädispositionen nicht imstande [war], die Freudsche Analyse des Unbewußten zu akzeptieren“<sup>103</sup>. Dies verhinderte jedoch nicht, dass die Psychoanalyse bereits kurz nach ihrem Aufkommen auch für die Literaturanalyse eingesetzt wurde. Als Freuds Stellvertreter auf diesem Gebiet gelten seine Schüler wie Hans Sachs, Otto Rank und Wilhelm Stekel, die zahlreiche Studien zur Motivgeschichte und Werkanalyse veröffentlichten und so zugleich Freuds Literaturverständnis beeinflussten. Freud, der sich vorsichtig von dieser Tendenz abgrenzte, spricht jedoch gleichwohl dafür, dass die geisteswissenschaftlichen Fächer wie „Kulturgeschichte, Mythologie, Religionspsychologie und Literaturwissenschaft“<sup>104</sup> im psychoanalytischen Unterricht angeboten werden sollen. Ebenfalls hält er es für angemessen, dass die sich mit allgemein menschlichen Fragen beschäftigende Psychoanalyse für viele relevante Themen eingesetzt werde. Er äußert sich dazu wie folgt:

Als „Tiefenpsychologie“, Lehre vom seelisch Unbewußten, kann sie [die Psychoanalyse] all den Wissenschaften unentbehrlich werden, die sich mit der Entstehungsgeschichte der menschlichen Kultur und ihrer großen Institutionen wie Kunst, Religion und Gesellschaftsordnung beschäftigen.<sup>105</sup>

Von seinen Schülern und Anhängern wird Freuds Methode der Literaturanalyse als Musterbeispiel gewürdigt. Als Resultat dieser Entwicklungslinie stellt sich ein, dass Freuds Tendenzen und Neigungen der Literaturinterpretation wider seinen Willen die ganze psychoanalytische Literaturkritik geprägt haben.

Die wissenschaftliche Ausarbeitung einer psychoanalytischen „Literaturtheorie“ erlebte jedoch erst nach der Studentenbewegung 1968 ihre

---

<sup>102</sup> Lohmann und Pfeiffer 2006, S. 333.

<sup>103</sup> Gisela Schrey, *Literaturästhetik der Psychoanalyse und ihre Rezeption in der deutschen Germanistik vor 1933*. Dissertation, Universität des Saarlandes, Saarbrücken 1973, S. 79.

<sup>104</sup> Freud GW 14, S. 281.

<sup>105</sup> Ebd., S. 283.

Blütezeit.<sup>106</sup> Auch hier sind wieder unterschiedliche Ansätze auseinanderzuhalten, die sowohl das Schaffen, die Rezeption als auch Interpretation von literarischen Texten betreffen.

Peter von Matt entwirft zum Beispiel eine psychoanalytische Dichter-Theorie, die auf Freuds Analogisierung von Traum, Phantasie/Tagtraum und künstlerischem Schaffen/Spiel in *Der Dichter und das Phantasieren*<sup>107</sup> basiert. Zugleich kritisierte er aber auch, dass diese Theorie nur dort „[ü]berzeugend für die Literaturwissenschaft ist, [...], wo sie auf die Trivilliteratur angewendet wird“<sup>108</sup> und auf die „streng individualistische Betrachtungsweise“<sup>109</sup> Freuds zurückzuführen ist. Eben in diesem Sinne führte Irena Jung an, dass die Psychoanalyse „keine spezielle Kunsttheorie entwickelt, sondern ihre übliche analytische Technik auf den Bereich der Kunst übertragen“<sup>110</sup> habe. Dass Freuds Äußerungen zur Dichtung einen fragmentarischen Stil aufweisen und dabei eine zentrale These fehlen, führt ebenfalls dazu, dass sich mehrere Theorien der literarischen Kreativität aus seinen Schriften ableiten lassen, die Ludwig Haesler in seinem Buch unter den Stichwörtern „Theorie der Sublimierung“<sup>111</sup> und „Depressionstheorie“<sup>112</sup> zusammengefasst hat. Sie beziehen sich jeweils auf die Dichtung als Befriedigung von verdrängten Wünschen sowie als Bewältigung von Traumata beziehungsweise Verlust und sind jeweils durch Freuds Schriften untermauert.

Eine weitere Problemantik, auf die Freud ein neues Licht werfen kann, ist die Wirkungsästhetik eines literarischen Werkes. Dabei spielen die Übertragung und Gegenübertragung eine wichtige Rolle, die seit den 1980er Jahren zunehmend an Gewicht gewinnt hat<sup>113</sup>. Nach diesem Verständnis sollte die Rezeption eines

---

<sup>106</sup> Vgl. Lohmann und Pfeiffer 2006, S. 335; Walter Schönau und Joachim Pfeiffer, Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft, 2. Aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart und Weimar: Metzler 2003, S. 128-140.

<sup>107</sup> Freud GW 7, S. 213-226.

<sup>108</sup> Matt 1972, S. 94.

<sup>109</sup> Ebd., S. 95.

<sup>110</sup> Irena Jung, Schreiben und Selbstreflexion. Eine literaturpsychologische Untersuchung literarischer Produktivität. Opladen: Westdeutscher Verlag 1989, S. 30.

<sup>111</sup> Ludwig Haesler, Psychoanalyse. Therapeutische Methode und Wissenschaft vom Menschen, Stuttgart u. a.: Kohlhammer 1994, S. 155.

<sup>112</sup> Ebd., 156.

<sup>113</sup> Vgl. Lohmann und Pfeiffer 2006, S. 339 f; Schönau und Pfeiffer 2003, S. 50 ff.

literarischen Werkes ein Prozess der Übertragung und Gegenübertragung sein, der auf der Identifikation des Lesers mit den literarischen Gestalten beruht. Im Rahmen der Analyse der Ödipus-Sage in *Die Traumdeutung* schreibt Freud:

Es muß eine Stimme in unserem Innern geben, welche die zwingende Gewalt des Schicksals im Ödipus anzuerkennen bereit ist [...] Vor der Person, an welcher sich jener urzeitliche Kindheitswunsch erfüllt hat, schaudern wir zurück mit dem ganzen Betrag der Verdrängung, welche diese Wünsche in unserem Innern seither erlitten haben. Während der Dichter in jener Untersuchung die Schuld des Ödipus ans Licht bringt, nötigt er uns zur Erkenntnis unseres eigenen Innern, in dem jene Impulse, wenn auch unterdrückt, noch immer vorhanden sind.<sup>114</sup>

Nach dieser Erklärung sollte der Autor seine eigenen Gefühle auf die Gestalten übertragen haben, während der Leser in einem Gegenübertragungsprozess dasselbe Motiv wieder aufgreift und reflektiert. Der literarische Text, der sich als ein Medium der „indirekte[n] Kommunikation“<sup>115</sup> erweist, bereitet dem Leser einen virtuellen Raum, in dem er Fehler machen und Verbrechen begehen darf, ohne dafür bestraft werden zu müssen. Auf die Funktion der Literatur als „milde Narkose“<sup>116</sup>, als eine Art Lesertherapie verweisen nicht nur Freud, sondern auch Literaturwissenschaftler wie Adolf Muschg<sup>117</sup> und Gisela Schrey<sup>118</sup>.

Es steht außer Frage, dass Freuds Psychoanalyse der Literaturwissenschaft eine neue Tür geöffnet hat. Dabei ist ebenfalls bemerkenswert, dass sich sein Einfluss nicht nur auf die Methode der psychoanalytischen Literaturwissenschaft beschränkte. Darüber hinaus verdanken andere Literaturtheorien wie Feminismus und Dekonstruktivismus Freud ihre anfänglichen Anregungen, was wiederum Freuds Beeinflussung als ein Literaturtheoretiker nachweist.

---

<sup>114</sup> Freud GW 2/3, S. 269.

<sup>115</sup> Schönau und Pfeiffer 2003, S. 53.

<sup>116</sup> Freud GW 14, S. 439.

<sup>117</sup> Vgl. Adolf Muschg, *Literatur als Therapie? Ein Exkurs über das Heilsame und das Unheilbare*. Frankfurter Vorlesungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.

<sup>118</sup> Vgl. Schrey 1983, S. 22-25.



## 2.5 Freud als „naiver Leser“

Während die Lesart „Freud als Literaturkritiker“ vor allem die literaturtheoretischen Schriften Freuds in Betracht zieht, fokussiert sich die letzte Lesart in diesem Kapitel auf seine direkte Berührung mit literarischen Werken und versucht, Einblick in Freuds Verweise auf literarische Texte beziehungsweise in seine Analyse davon zu verschaffen. Der Ausdruck „naiver Leser“ ist hier nicht negativ gemeint. Unter diesem Stichwort können aber die meisten bisherigen Interpretationen zusammengefasst werden, die sich mit den Funktionen der literarischen Zitate sowie Anspielungen in Freuds Arbeiten beschäftigt, mit Freuds Umgang mit Dichtern und literarischen Werken auseinandergesetzt und Freud als jemanden, der intuitiv Gedanken aus den literarischen Werken absorbierte, behandelt haben. Selbst unter diesem Stichwort können noch mehrere Ansätze, Motive und Perspektiven ausdifferenziert werden, die wie folgt im Einzelnen darzulegen sind.

### 2.5.1 Phasen der freudschen Literaturrezeption

So nah Freud auch zeit seines Lebens der Literatur stand, so darf man dennoch nicht außer Acht lassen, dass sein Literaturverständnis nicht unverändert blieb. Zwar war Freud als Leser ein treuer Freund der Dichtung, aber die Dinge, die er bei der literarischen Lektüre suchte, veränderten sich stark im Laufe seines Lebens stark. Jean Starobinski geht in seinem Buch der Verwandlung des freudschen Literaturverständnisses nach und spricht in seiner verdienstvollen Schrift zu Psychoanalyse und Literatur von zwei Phasen der freudschen Literaturrezeption:

In einer ersten Phase suchte Freud in der Literatur nur Illustrationen und Bestätigungen für seine klinischen Hypothesen. Später hat sich Freud in einer zweiten Phase an den schöpferischen Prozeß selbst herangewagt, in der Hoffnung, ein zentrales Geheimnis des Kunstwerks zu begreifen.<sup>119</sup>

---

<sup>119</sup> Jean Starobinski, Psychoanalyse und Literatur. Übers. von Eckhart Rohloff, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 96.

Aus der Hoffnung wurde jedoch am Ende eine Illusion. Freud scheiterte bei der Erkundung vom Geheimnis des dichterischen Schaffens und kam letztlich zu der bedauernden Schlussfolgerung: „Leider muß die Analyse vor dem Problem des Dichters die Waffen strecken.“<sup>120</sup> Die Aufteilung Starobinskis beruft sich zwar auf die bestehende Analyse von Freuds Umgang mit der Literatur, konzentriert sich jedoch nur auf die Mittel- und Reifephase seiner kreativen Arbeit. Auf dieser Erkenntnis aufbauend ist hier ein modifiziertes Drei-Phasen-Modell vorzustellen. In der ersten Phase lässt sich Freud nur von der Literatur überzeugen und mit Inspirationen versorgen. Sie umfasst etwa die Zeit vor der Entwicklung der psychoanalytischen Theorie, in der er enthusiastisch las und sich beispielsweise sehr leidenschaftlich mit seinem Jugendfreund Eduard Silberstein über die literarische Lektüre ausgetauschte und ihm Shakespeare und Cervantes empfahl.<sup>121</sup> Von einer bewussten Verwendung der Literatur kann hier also nicht die Rede sein. Die zweite Phase, die sich vor allem eng auf die Geburt der Psychoanalyse bezieht, zeichnet sich eben dadurch aus, dass er Bestätigung in den literarischen Beispielen suchte und auch glaubte, sie gefunden zu haben. Einen Beispieltext stellt das Buch *Psychopathologie des Alltagslebens* dar, das viele literarische Beispiele enthält. Die dritte Phase, die mit der Schrift *Der Wahn und die Träume in W. Jensens Gradiva* beginnt, ist durch die kritische Interpretation literarischer Werke und Einblick in deren Produktionsprozess gekennzeichnet. Achim Geisenhanslüke verweist auf eine in den späteren Schriften Freuds zu beobachtende Tendenz, „in literarischen Kunstwerken wenig mehr als ein kindliches Spiel zu erkennen, das durch eine partielle Aufhebung der Zensur Einblick in psychische Zusammenhänge gibt, die sonst sorgsam verborgen bleiben.“<sup>122</sup> Von da an rücken die Dichter als wertvolle Bundesgenossen allmählich in den Hintergrund, an ihre Stelle treten die Dichter als psychisch Gestörte mit den Ergebnissen ihrer Phantasie.

### **2.5.2 Eigenschaften der psychoanalytischen Lesart von Literatur**

---

<sup>120</sup> Freud GW 14, S. 399.

<sup>121</sup> Vgl. beispielsweise Freud 1989, S. 64, 94, 101.

<sup>122</sup> Achim Geisenhanslüke, „Tragödie“, in: Handbuch Literatur & Psychoanalyse. Hg. von Frauke Berndt und Eckart Goebel, Berlin und Boston: De Gruyter 2017, S. 371-383, hier S. 375.

Wie bereits erwähnt, interessiert sich die psychoanalytische Literaturkritik zumeist nicht für ein ganzes Werk, sondern nur für die einzelnen charakteristischen Figuren. Diese müssen zwar nicht unbedingt Neurotiker oder Kranke sein, leiden aber oft an innerlichen Konflikten und Unsicherheiten. Das heißt, durch die Auseinandersetzung mit ihnen kann ein psychologisches Phänomen besser ans Licht gebracht werden. Hierbei ist bemerkenswert, dass die literarischen Figuren in der Analyse oft wie echte Personen behandelt werden.<sup>123</sup> Dieser Besonderheit liegt die Auffassung zugrunde, dass das dichterische Schaffen generell den psychischen Zustand des Dichters widerspiegelt, der wiederum auf Erlebnissen und Erfahrungen des Dichters basiert. Selbst wenn ein Dichter seine Abenteuer im Tagesleben mit Absicht modifiziert und zu verbergen versucht, gelingt es ihnen immerhin, die Zensur zu umgehen und in einer verkleideten Form in seinem Schaffen aufzutauchen. Der Dichter kann also nicht verhindern, dass das Erlebte in sein Werk eindringt; höchstens kann er bestimmen, wie es auf eine akzeptable Weise dargestellt wird. Wenn man daran denkt, dass sich hinter den von Freud analysierten Figuren immer der Dichter und seine Lebensgeschichte verbergen, so ist man durchaus berechtigt, die Figuren wie reale Personen zu behandeln.

Aus demselben Grund ist es nachvollziehbar, dass die psychoanalytische Literaturkritik dem eingehenden Studium der Dichterbiografie verhaftet ist. Versteht sie sich als eine Methode, die die tiefste Bedeutungsebene einer literarischen Arbeit aufzeigt, so muss sie auch die Entstehungsgeschichte der Arbeit rekonstruieren, was ausschließlich mit der Psychobiografie des Dichters zur Vollendung gebracht werden kann. Selbstverständlich tendieren Schriftsteller nicht übereinstimmend dazu, ihre Lebenserfahrungen dichterisch zu verarbeiten. Je nach ihrer Bereitwilligkeit zur Selbstenthüllung kann man zwei Arten von Schriftstellern voneinander unterscheiden: Einige Schriftsteller arbeiten gerne mit ihren eigenen Lebensgeschichten und schätzt sie als ein wichtiges Vorbild für ihr literarisches Schaffen – infolgedessen erweisen sich

---

<sup>123</sup> Vgl. Werner Obermeit, „Die Wirklichkeit des Fiktiven. Literatur und Psychoanalyse“, in: *Psyche* 35 (1981), S. 193-208, hier S. 203.

ihre Werke oft als höchst realistisch oder realitätsnah; wohingegen Einige andere bewusst auf die eigenen Erlebnisse verzichten, oder sie eher in ihrem Gegenteil beziehungsweise in einer verdrängten Form beschreiben. Die Schriftsteller, mit denen sich Freud intensiv auseinandergesetzt hat, gehören vorwiegend zur erstgenannten Gruppe. So findet man beispielsweise in Freuds Analyse von *Hamlet*, *Gradiva* und *Die Brüder Karamasow* Hinweise auf die Biografie des jeweiligen Autors. Dieses Phänomen ist einerseits mit der Natur dieser literarischen Werke verbunden, andererseits aber auch durch die Voraussetzung der psychoanalytischen Literaturkritik bedingt. Ähnlich sind die wenigen zeitgenössischen literarischen Werke, die den Weg in Freuds Privatbibliothek gefunden haben, in der Tat von Autoren der erstgenannten Gruppe wie zum Beispiel Thomas Mann und Stefan Zweig geschrieben worden.

Eine dritte, oft vernachlässigte Eigenschaft der psychoanalytischen Literaturkritik besteht in ihrer Betonung der Symbolik, Motivgeschichte und Stoffüberlieferung. Sie ist nicht so offenkundig wie die anderen Merkmale, aber gerade viele gewichtige Thesen Freuds sind auf diesem Weg zustande gekommen. Eigentlich erweist sie sich als das logische Resultat der Charakterforschung, das heißt: Als eine induktive Arbeitsmethode tendiert die Psychoanalyse dazu, das Ergebnis ihrer Beobachtungen zu resümieren, klassifizieren und zu typologisieren. Literarische Symbole, Motive und Stoffe bieten ausgerechnet in diesem Fall eine Sammlung von Beispielen und Fällen für die Zuordnung. Ein bekanntes Beispiel dafür bildet *Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit*<sup>124</sup>. In dieser Schrift stellt Freud drei Charaktertypen vor und erläutert sie mit literarischen Beispielen. In diesem Sinne verkörpert jeder Charaktertyp auch ein literarisches Motiv. Ein anderes Beispiel solcher Interpretationen stellt der Aufsatz *Das Motiv der Kästchenwahl*<sup>125</sup> dar. Der Text spielt aber – anders als es der Titel vermuten lässt – nicht nur mit dem Motiv des Kastens und der Kästchenwahl. Er stützt sich vielmehr zum großen Teil auf die symbolische Bedeutung der drei Schwestern und das Motiv des Schweigens sowie ihre Gegenwart in Mythen und

---

<sup>124</sup> Vgl. Freud GW 10, S. 364-391.

<sup>125</sup> Ebd., S. 24-37.

Märchen. Hierbei zeigt sich Freud als ein Meister der Analogisierung: Dass mehrere Dinge eine oder mehrere Gemeinsamkeiten miteinander teilen, bildet bekanntlich die Voraussetzung dafür, sie einem Symbol, Motiv oder Stoff zu unterordnen. Freuds Analyse von Lear's Wahl zwischen seinen drei Töchtern erfolgt beispielsweise durch die Nebeneinandersetzung mit drei anderen Beispielen ähnlicher Figurenkonstellationen aus der Literaturgeschichte (Paris, Aschenputtel und Psyche).<sup>126</sup> Man darf bei alledem auch nicht vergessen, dass die Symbolanalyse als eine Technik der Traumdeutung in Gedankengebäude der Psychoanalyse wichtigen Platz belegt hat. Obwohl Freud mehrmals vor der Überschätzung der Bedeutung von Symbolen in der Traumdeutung gewarnt hat und direkten Symbolübersetzung verachtet, ist die Symbol-, Motiv- und Stoffforschung in seiner therapeutischen Praxis de facto präsent. In der Wirklichkeit liefert sie der psychoanalytischen Literaturkritik zudem einen bedeutenden Einstiegspunkt.

### **2.5.3 Die Unterscheidung von Literatur und Wissenschaft**

Freuds Gefühlsambivalenz für Literatur lässt sich in jeder seiner Lebensphasen beobachten. Seinen Werken sind zwei Stimmen zur Literatur zu entnehmen, eine, die die Literatur und Dichter verherrlicht und eine, die sie kritisiert. Alle Kontroversen und Widersprüchlichkeiten liegen seiner ambivalenten Haltung zur Literatur und Wissenschaft zugrunde, die ihn lebenslang gequält hat und immer wieder seine innere Unsicherheit und Unschlüssigkeit reflektiert. Dabei lassen sich einige interessante Phänomene und Regeln beobachten.

Im Grund genommen mag es Freud, die Literatur und die Literaturschaffenden in seinen Schriften zu erwähnen. Allein die unglaublich umfangreichen und vielfältigen literarischen Zitate in seinen medizinerorientierten Arbeiten sollten schon den überzeugenden Beweis dafür liefern, dass die Literatur eine wichtige Rolle in seinen Schriften spielt, geschweige denn sein Enthusiasmus als Literaturliebhaber. Auch die

---

<sup>126</sup> Vgl. ebd., S. 27.

Dichter agieren die meiste Zeit als Berater, die die psychoanalytischen Entdeckungen – wenn auch achronologisch, das heißt zeitlich im Voraus – verifiziert und validiert haben. Solche Beispiele finden sich verstreut in seinem Gesamtwerk, besonders aber in den Erklärungen einiger psychologisch bedingter Phänomene wie zum Beispiel Traumsymbole, Fehlleistungen und Witze. Auch im Alltagsleben findet Freud die Dichter sympathisch. In einem Brief an seinen Bruder schreibt er: „Vom Land kann man nicht reden, ohne ein Dichter zu sein oder andere zu zitieren.“<sup>127</sup> Seine Bewunderung für den Dichterberuf wird hier vorbehaltlos zum Ausdruck gebracht.

Es lässt sich jedoch beobachten, dass die Literatur nur dann die Stelle als Berater einnehmen kann, wenn ihre Werte und die wissenschaftlichen Werte nicht miteinander kollidieren. Sobald jedoch beide in Konflikt geraten, wird die Literatur auf der Stelle ihrer Aufgabe enthoben. Diesen Umstand belegen am deutlichsten seine ambivalenten Einstellungen zu den Dichtern. Die Dichter sind – wenn Freud sie sich zunutze machen kann – „[w]ertvolle Bundesgenossen“<sup>128</sup>, die sich auf eine andere Vorgehensweise mit dem menschlichen Unbewussten auseinandergesetzt und die psychoanalytischen Entdeckungen vorweggenommen haben. Wenn diese Voraussetzung für eine friedliche Koexistenz nicht mehr besteht, werden die Dichter dann anders behandelt:

Ich glaube, es besteht eine grundsätzliche Feindschaft zwischen den Künstlern u. uns Arbeitern im Detail der Wissenschaft. Wir wissen, daß jene in ihrer Kunst einen Dietrich besitzen, der alle Frauenherzen mühelos aufschließt, während wir gewöhnlich vor den seltsamen Zeichen des Schlosses ratlos dastehen u. uns quälen müssen, auch erst für eines den passenden Schlüssel zu finden.<sup>129</sup>

Es lässt sich mithin festlegen, dass die Verschiedenheit zwischen der intuitiven Arbeitsweise des Dichters und der konklusiven Arbeitsweise des Wissenschaftlers in Freuds Verständnis weitreichend vorhanden ist. In der Unterdrückung des Einen und der Hervorhebung des Anderen könnte Freuds Vorliebe nun deutlich veranschaulicht

---

<sup>127</sup> Freud 1980, S. 264.

<sup>128</sup> Freud GW 7, S. 33.

<sup>129</sup> Zitiert nach Jones 1982, Bd. 1, S. 139.

werden. Er hat nur wenig Sympathie für die gefühlsmäßige Dichtung, die im Namen der „poetische[n] Freiheit“ den Wahrheitsgehalt reduziert:

Die Dichter verfügen auch über manche Eigenschaften, welche sie zur Lösung einer solchen Aufgabe befähigen, vor allem über die Feinfühligkeit für die Wahrnehmung verborgener Seelenregungen bei anderen und den Mut, ihr eigenes Unbewußtes laut werden zu lassen. Aber der Erkenntniswert ihrer Mitteilungen wird durch einen Umstand herabgesetzt. Die Dichter sind an die Bedingung gebunden, intellektuelle und ästhetische Lust sowie bestimmte Gefühlswirkungen zu erzielen, und darum können sie den Stoff der Realität nicht unverändert darstellen, sondern müssen Teilstücke desselben isolieren, störende Zusammenhänge auflösen, das Ganze mildern und Fehlendes ersetzen. Es sind dies Vorrechte der sogenannten „poetischen Freiheit“.<sup>130</sup>

Die Beschränkung des literarischen Schreibens in der Darstellung der psychischen Wahrheit zeigt sich unverkennbar in diesem Abschnitt. Freud hält die Dichter für unfähig, die psychische Realität wahrheitsgemäß darzustellen. Das heißt, er betrachtet sie nur als Randfiguren, deren Dienst niemals mit dem des Wissenschaftlers zu vergleichen ist. Nur dem Letzteren steht das Vorrecht der sachgerechten Bestimmung der Psyche zu.

Umso energischer verstärkt sich Freuds Feindseligkeit gegen die Literatur, wenn seine Umgebung ihn selbst als Dichter bezeichnet oder wenn seine Arbeiten als literarische Texte angesehen werden. Es ist merkwürdig, dass Freud einerseits stets mit der Idee, Schriftsteller zu sein und literaturähnliche Texte geschrieben zu haben, Scherze macht, andererseits jedoch den Schriftsteller-Titel abermals ablehnte, wenn es wirklich dazu kam, ihn als Schriftsteller zu würdigen. „Ich bin nun einmal kein Künstler“<sup>131</sup>, oder „versuchen Sie nicht, mit Literatur anstatt Wissenschaft zu geben“<sup>132</sup>, so lauten seine eigenen Angaben. Bemerkenswert ist außerdem, dass sich der letzte Satz gerade in dem Aufsatz *Die Frage der Laienanalyse* befindet, in dem er die nichtwissenschaftliche Auseinandersetzung seiner Schüler zu rechtfertigen weiß.

---

<sup>130</sup> Freud GW 8, S. 66.

<sup>131</sup> Sigmund Freud und Lou Andreas-Salomé, Briefwechsel. Hg. von Ernst Pfeiffer, Frankfurt am Main: Fischer 1966, S.213.

<sup>132</sup> Freud GW 14, S. 225.

Die zweifache Einstellung Freuds manifestiert sich unverkennbar in dem folgenden Zitat:

Die Kunst des Dichters bestehe nicht darin [...] Probleme zu finden und zu behandeln. Das soll er den Psychologen überlassen. Sondern seine Kunst besteht darin, dichterische Wirkungen aus solchen Problemen zu gewinnen [...] Die Kunst des Dichters besteht also wesentlich in der Verhüllung. Das Unbewußte darf aber nicht ohne weiteres bewußtgemacht werde; es muß allerdings bis zu einem gewissen Grade bewußt sein, zwar so, daß es noch auf uns wirkt, ohne daß wir uns in bewußten Gedanken damit beschäftigen können. Im Moment, wo das möglich ist, hört die Kunst auf. Wir haben wohl das Recht, ein Dichtwerk zu analysieren, aber es ist vom Dichter nicht recht, unsere Analysen zu poetisieren.<sup>133</sup>

In diesem Abschnitt kann man deutlich die Tendenz Freuds verspüren, dass die Grenze zwischen Literatur und Wissenschaft streng einzuhalten ist und jedweden Annäherungsversuch seitens der Literatur entgegenzutreten ist. Danach soll die Psyche nur das Forschungsfeld des Wissenschaftlers sein.

In Hinsicht auf Freuds unterschiedliche Reaktion auf die Dichotomie von Literatur und Wissenschaft sprach Jean Starobinski von einem „literarischen Komplex“<sup>134</sup> Freuds und bot eine Erklärung an:

Freud, der seinen Platz in der strengen Wissenschaft behaupten will, weiß um die Brüchigkeit der eigenen Position, die Psychoanalyse vermag ihr anthropologisches *Modell* lediglich mittels eines Wortgebäudes zu erstellen, und Freud weiß, daß alles dies ihn dermaßen exponiert, daß man ihn als Literaten und ‚Dichter‘ behandeln könnte. Er ist also gezwungen, den Abstand zu betonen, und nichts kann diesem Zweck besser dienen, als der Ton der Herablassung gegenüber dem Dichter. Seine scheinbare Verachtung für die Kunst wäre damit nichts anders als ein Abwehrmechanismus [...]<sup>135</sup>

Obwohl Freud der Wissenschaft den Vorrang vor der Literatur geben möchte, so lässt sich doch nachfragen, wie glaubwürdig sein Wort ist und inwiefern es als eine maßgebende Orientierungseinleitung für seine Arbeit angesehen werden kann. Gibt es

---

<sup>133</sup> Herman Nunberg und Ernst Federn (Hg.), Protokolle der Wiener Psychoanalytischen Vereinigung. Frankfurt am Main: Fischer, Bd. 1 (1976); Bd. 2 (1977); Bd. 3 (1979); Bd. 4 (1981); hier Bd. 2, S. 169 f.

<sup>134</sup> Starobinski 1973, S. 99.

<sup>135</sup> Ebd.



bei Freud womöglich auch eine „unbewusste“ Berührung mit der Literatur? Dies sind die Fragen, die ich im Folgenden beantworten möchte.

#### 2.5.4 Die Identifikation mit Dichtern und literarischen Figuren

Ein anderes Phänomen, das man gerade beim „naiven Leser“ Freud beobachten kann, ist seine Identifikation mit den Dichtern und literarischen Figuren, die in der Forschung oft miteinander verwechselt worden sind, in der Tat aber zwei unterschiedliche Aspekte ausmachen. Freuds eigene Aussagen geben hier eine zuverlässige Grundlage für die Diskussion.

Goethe ist derjenige, der am häufigsten als Freuds Idol genannt wird, weil in ihm die oben erörterte Dichotomie von Literatur und Wissenschaft auch am besten reflektiert wird: Er sei, wie der ebenfalls von Freud hochgeschätzte Leonardo da Vinci, „Künstler und Forscher zugleich“<sup>136</sup> und in seinem Leben finden entsprechend „beide Persönlichkeiten Raum nebeneinander, sie lösten einander zeitweise in der Vorherrschaft ab“<sup>137</sup>. Wie Horst Thomé mit Recht beobachtet hat, gilt „jene Synthese von Kunst und Wissenschaft, die Freud Goethe zuschreibt, [...] auch für ihn selbst“<sup>138</sup>. In Goethe erblickte Freud nämlich die Symbiose der künstlerischen und wissenschaftlichen Strömungen. Er sehnte sich nach diesem idealen Zustand der Einheit, konnte diesen aber nicht so leicht realisieren wie Goethe. Genau deshalb erwies sich Goethe als eine zu verehrende Person für Freud, der oft den Einfluss von Goethe auf ihn im Rückblick zu überspitzen pflegte: Er sei beispielsweise durch „Goethes schönen Aufsatz ‚Die Natur‘“<sup>139</sup> angeregt worden, ein Medizinstudium zu beginnen – eine selbst inszenierte Anekdote<sup>140</sup>, die diskutabel ist. Ferner wird Freuds Goethe-

---

<sup>136</sup> Freud GW 14, S. 547.

<sup>137</sup> Ebd.

<sup>138</sup> Horst Thomé, „Goethe-Stilisierung bei Sigmund Freud. Zur Funktion der enigmatischen Persönlichkeit in der psychoanalytischen Bewegung“, in: *Klassik und Moderne*. Hg. von Karl Richter und Jörg Schönert, Stuttgart: Metzler 1983, S. 340-353, hier S. 350.

<sup>139</sup> Freud GW 14, S. 34.

<sup>140</sup> Fragwürdig erscheint die Faszination für Goethe, die Freud hier andeutet, denn zum einen findet sich in seinem Gesamtwerk keine Stelle, die sich detailliert mit dem Aufsatz Goethes beschäftigt, zum anderen schwankte er 1873 noch zwischen Jura- und Medizinstudium und für den Beruf des Arztes

Faszination auch durch sein „Unbewusstes“ belegt, das sich in seinen zahlreichen Goethe-Träumen widerspiegelt, in denen Goethe als Autoritätsfigur, oder „Vatersymbol“ verherrlicht wird. Dafür muss man nur an Freuds Schilderung und Analyse seines absurden Goethe-Traums in *Die Traumdeutung*<sup>141</sup> denken. In der 1917 erschienenen Schrift *Eine Kindheitserinnerung aus Dichtung und Wahrheit* stellt Freud das grundlegende Erfolgsmuster des großen Dichters in einem Satz komprimiert dar:

Wenn man der unbestrittene Liebling der Mutter gewesen ist, so behält man fürs Leben jenes Eroberergefühl, jene Zuversicht des Erfolges, welche nicht selten wirklich den Erfolg nach sich zieht.<sup>142</sup>

Betrachtet man die Lebensgeschichte Freuds, so lässt sich feststellen, dass diese Formel auch sein eigenes Erfolgsrezept präfiguriert. Als Erstgeborener genoss auch er unumstritten die besondere Zuneigung der Mutter, die viel zu seinem Bewusstsein, als ein Vorzugskind auf der Welt zu sein, beitrug. Mit seiner psychobiografischen Deutung von Goethes Kindheitserinnerung reflektiert Freud gleicherweise die seine. Ebenfalls erwähnenswert ist die Verleihung des Goethe-Preises im Jahre 1930 an ihn. In seiner Nachschrift zur *Selbstdarstellung* von 1935 beschreibt Freud den Empfang des Goethe-Preises 1930 als den „Höhepunkt meines bürgerlichen Lebens“<sup>143</sup>.

---

konnte er sich bis zum Ende seines Lebens nicht vollends begeistern. Ferner entging es Freuds Aufmerksamkeit, dass der Aufsatz *Die Natur* nicht von Goethe, sondern von Georg Christoph Tobler verfasst und nur irrtümlicherweise Goethe zugeschrieben worden war. Obwohl Goethe den Text mit handschriftlichen Änderungen versehen und sich dazu bekannt hatte, dass er „mit den Vorstellungen wohl überein[stimmt], zu denen sich mein Geist damals ausgebildet hatte“ (zitiert nach Thomas Anz, „Eine gerade Linie von Goethe zu Freud“, in: Buchpersonen, Büchermenschen. Heinz Gockel zum Sechzigsten. Hg. von Gudrun Schury und Martin Götze, Würzburg: Königshausen und Neumann 2001, S. 223-234, hier S. 226), repräsentiert diese Episode meines Erachtens die typische Zitierweise Freuds, der alles aufnimmt, was er sich zunutze machen kann, ohne sich um die Richtigkeit der Quelle zu kümmern, was abermals seine Vernachlässigung der Literatur nachweist.

<sup>141</sup> Freud GW 2/3, S. 440 ff und 450 ff. Freud berichtet hier von seinem Traum, dass Goethe einen jungen Bekannten von ihm heftig angegriffen habe, wobei „seine Verehrung für Goethe [...] aber unter dieser persönlichen Erfahrung nicht gelitten [hat]“ (ebd., GW 2/3, S. 441). In seiner Analyse untersucht Freud die Quellen des Traums und gibt zu, dass er sich im Traum an die Stelle seines Freundes gesetzt habe, da er einmal auch von den Autoritäten kritisiert war, weil er auf seine Meinung beharrte. Die ausführliche Analyse des Traums von Didier Anzieu zeigt jedoch, dass sich Freud nicht nur mit dem Kritisierten identifiziert, sondern auch mit dem Kritiker (Goethe). „Es ist also Freud, der in diesem Traum wie Goethe schreibt und wie dieser seinen Schafsschädel gefunden hat, nämlich den Sinn der Träume und den Ödipuskomplex“ (Didier Anzieu, *Freuds Selbstanalyse und die Entdeckung der Psychoanalyse*, 2 Bde. Übers. von Eva Moldenhauer, München und Wien: Verlag Internationale Psychoanalyse 1990, hier Bd. 1, S. 256).

<sup>142</sup> Freud GW 12, S. 26.

<sup>143</sup> Freud GW 16, S. 33.

So faszinierend Goethe auf ihn wirkte und so oft er sich auch auf Goethe berief, so trägt seine Goethe-Rezeption nichtsdestoweniger einen paradoxen Charakter in sich: Manchmal verneint er seine Ähnlichkeit mit Goethe – so wie er stets jegliche Ähnlichkeiten mit anderen Persönlichkeiten abzustreiten pflegte – und erwidert auf einen Brief Ferenczis, der zahlreiche Gemeinsamkeiten Freuds und Goethes aufzuzählen weiß, ganz resolut mit dem folgenden Wort:

Ich glaube wirklich, das ist zuviel Ehre, so daß ich mich kaum darüber freuen könnte. Ich kenne an mir keine Ähnlichkeit mit dem von Ihnen zitierten großen Herrn [Goethe], und zwar nicht infolge von Bescheidenheit; ich wäre Wahrheitsfreund oder sagen wir lieber: Sachlichkeitsfreund genug, um mich über diese Tugend hinwegzusetzen.<sup>144</sup>

Als Ferenczi dennoch auf seiner Meinung beharrte, reagiert Freud mit der ironischen Äußerung:

Da Sie von dem Vergleich mit G. [Goethe] nicht ablassen wollen, kann ich Ihnen selbst noch einige dazu beitragen, Positives und Negatives. Von ersterer Art meine Aufenthalte in Karlsbad und meinen Respekt für Schiller [...]; von letzterer mein Verhältnis zum Tabak, den G. fürchterlich verabscheut hat, während ich [...] keine Entschuldigung weiß. Im Ganzen drückt mich die Größe nicht.<sup>145</sup>

Freuds Ablehnung impliziert seine Abneigung gegen die einfache Analogisierung von biografischen und methodologischen Fakten, die aber leider hin und wieder eine wichtige Rolle in der wissenschaftlichen Erforschung der Goethe-Freud-Beziehung gespielt hat und immer noch in ihr bewirkt. Dass beide mit spekulativen Methoden gearbeitet und sich an den romantischen Ideen orientiert haben,<sup>146</sup> dass sie – wie Henry von Witzleben aufgezeigt hat – in Abstinenz lebten, im Alter von 83 Jahren starben und eine enge Freundschaft mit einem ihrer Kollegen pflegten (Goethe-Schiller, Freud-Fliess),<sup>147</sup> diese Gegebenheiten werden oft als Beweise für eine mögliche Verbindung

---

<sup>144</sup> Zitiert nach Jones 1982, Bd. 2, S. 220.

<sup>145</sup> Ebd., S. 220 f.

<sup>146</sup> Vgl. Henry von Witzleben, „Goethe und Freud“, in: *Studium Generale* 19, H. 10 (1966), S. 605-627, hier S. 617.

<sup>147</sup> Ebd., S. 618 f.

zwischen den beiden herangezogen, was jedoch nicht unproblematisch ist. Zugleich kennzeichnet diese doppelte Haltung Freuds aber auch eine typische Strategie im Umgang mit der Literatur, dass er nämlich jede Art der Berührung begrüßt, auf eine tiefere und ausführliche Kontaktnahme allerdings möglichst verzichtet.

Umso beachtlicher ist Freuds Identifizierung mit literarischen Figuren, auf die er häufig hindeutet. Dabei stellt wieder Goethes *Faust* eine zentrale Figur dar, mit der eine gewisse persönliche Einfühlung Freuds zum Ausdruck gebracht wird.<sup>148</sup>

Das Beste, was du wissen kannst / Darfst du den Buben doch nicht sagen.<sup>149</sup>

So lautet eines der Lieblingszitate Freuds aus dem *Faust*. Allein in *Die Traumdeutung* erscheint dieser Satz zweimal (Freud GW 2/3, S. 147, 456), womit im Grunde Freud die vermeintliche Traumentstellung bei der Selbstanalyse und seine unangenehme Situation am Anfang der psychoanalytischen Bewegung thematisiert hat. Auch seine Goethe-Preis-Ansprache endet mit diesen beliebten Zeilen (Freud GW 14, S. 550). Jeder Erwähnung der Verse werden persönliche Gefühle beigefügt, als hänge etwas von diesem Satz ab, der Freud mit Goethes literarischer Figur verbindet. Aus diesen Versen ist offenbar ein persönlicher Komplex Freuds geworden.

Es ist wohl der Forscherdrang und die ständige und mühevolle Suche nach Wahrheit und Lebensweisheit, was oft als Faustgeist verstanden worden ist, die Freud am meisten fasziniert und dazu geführt haben, dass er häufig aus dem *Faust* zitiert und sich in die Lage des Doktors versetzt hat. Wiederholt drückt er sich mit *Faust*-Zitaten aus:

Ich fühle Mut, mich in die Welt zu wagen,  
Der Erde Glück, der Erde Leid zu tragen.<sup>150</sup>

Dergestalt lautete seine Selbstermutigung nach mühsamer Arbeit im Klinikum, und einen Tag später schrieb er an seine Verlobte:

---

<sup>148</sup> Vgl. Thomé 1983, S. 349; Anz 2001, S. 227 f.

<sup>149</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Faust*. Tragödie erster und zweiter Teil. Hg. und kommentiert von Erich Trunz, München: C. H. Beck 1986, S. 60.

<sup>150</sup> Freud 1980, S. 54.

Du denkst ja fast wie Wagner in „Faust“ in dem schönen Spaziergang, und ich sollte mit der überlegenen Milde des Dr. Faust antworten „Hier bin ich Mensch, hier darf ich's sein.“<sup>151</sup>

Die Identifikation mit dem Dr. Faust ist nur ein überragendes Beispiel für Freuds persönliche Verbindung mit der Literatur. Zu den weiteren Identifikationsfiguren zählen beispielsweise noch die biblische Gestalt des Moses, des Gesetzgebers einer neuen Weltordnung<sup>152</sup>, Joseph, der Traumdeuter<sup>153</sup> und Shakespeares Hamlet, der Sohn mit verdrängtem Ödipuskomplex<sup>154</sup>.

Man erkennt aber gleichzeitig, dass solche Identifikationen eher anekdotische Charakteristika haben. *Faust* zum Beispiel ist wohl das meist zitierte literarische Werk in Freuds Schriften, aber seine Handlungen werden dennoch nie annähernd analysiert. In diesem Sinne ist er trotz seiner häufigen Präsenz nicht der Schlüsseltext, der in der Theoriebildung der Psychoanalyse eine Kernrolle gespielt hat. Leider stand und steht aber diese Art literarischer Identifikation und Anspielung, die mehr oder weniger eine literarische Dekoration der Schriften Freuds ausmacht, fortwährend im Zentrum der bisherigen Forschung, in der sein persönlicher Lesegeschmack großgeschrieben wird. Die Literatur wird in dieser Hinsicht eher als eine Zitatequelle denn als Ideenquelle angesehen. Diese Vorgehensweise hat zur Folge, dass Freuds Verhältnis zur Literatur nur mittels der literarischen Zitate und Hinweise in seinen Schriften untersucht wird. Die ideengeschichtliche Beeinflussung wird dagegen außer Acht gelassen.

### 2.5.5 Literarische Zitate und ihre Funktionen

---

<sup>151</sup> Ebd., S. 56.

<sup>152</sup> Vgl. Spector 1973, S. 17.

<sup>153</sup> Vgl. ebd.

<sup>154</sup> Vgl. Kapitel 4.2.

Allein in *Die Traumdeutung*, die über Freuds intensive Bezugnahme auf die Literatur informiert<sup>155</sup>, sind mehr als achtzig Referenzen zu literarischen Werken von mehr als zwanzig Autoren aufgezeichnet. Abgesehen von denen, die sich als Bildungszitate erweisen, sind viele Zitate auch inhaltlich mit seiner Arbeit relevant. Die umfangreichen literarischen Zitate in Freuds Werken liefern einen ersten Einstiegspunkt für die Studie über die Beziehung zwischen Literatur und Psychoanalyse.

Eine typische Untersuchung in diese Richtung stellt die aufschlussreiche Arbeit *Freud und „der Dichter“* von Detlef Langer dar, in der der Verfasser die Bedeutung des Dichters unter den drei Stichwörtern „Dichter-als-Bundesgenosse“, „Dichter-als-Zauberer“ und „Dichter-als-Neurotiker“<sup>156</sup> zusammenfasst. Obschon es in dieser Arbeit hauptsächlich um den Dichter geht, so wird darüber hinaus die Rolle der literarischen Werke mitberücksichtigt. Mit dem ersten Schlüsselwort wird betont, dass die literarischen Beispiele eine „Belegfunktion“<sup>157</sup> besitzen. Zugleich diene die Literatur aber auch aufgrund der Schweigepflicht des Arztes als eine Ergänzung für die Fallgeschichte. Mit der Würdigung der Dichter als Zauberer gebe Freud seinen Respekt beziehungsweise seine Eifersucht gegenüber den Dichtern zu erkennen. Er beneide die Dichter um ihre intuitive Einsicht sowie verführerische Sprache und ahme bewusst in seiner Praxis sowie in seiner Rede die Künstler nach. Mit dem „Dichter als Neurotiker“ gehe Freud vorsichtig um. Diese Ansicht hänge auch mit dem psychobiografischen Interesse Freuds für die Literaturanalyse zusammen, was sein Literaturverständnis symbolisiere. Dieses Modell der Analyse kann ebenfalls auf die Literatur übertragen werden. Somit ist die Literatur für Freud ein Bestätigungsmittel seiner Theorie (Bundesgenosse), eine geheimnisvolle, bezaubernde Quelle des psychologischen Wissens und ein Produkt des neurotischen Dichters zugleich.

In ihrer Untersuchung analysiert Hannelore Krannich Buss die Goethe-Zitate im Werke Freuds und kommt zu ähnlichen Ergebnissen: Goethe-Zitate dienen zur

---

<sup>155</sup> Vgl. Rohrwasser 2005, S. 93.

<sup>156</sup> Vgl. Detlef Langer, *Freud und „der Dichter“*. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 1992, S. 8 f.

<sup>157</sup> Ebd., S. 18.

Bestätigung von Freuds Theorien, Fakten aus seinem Leben als Erläuterungsmaterialien, Goethes Werke als Wissensvoraussetzung für das Verständnis der Krankenbilder und Symbol für Freuds großes Interesse an der Kulturgeschichte der Menschheit.<sup>158</sup> Zugleich betont die Autorin jedoch auch, dass „Freud Goethe zwar oft zitiert, sich aber kaum jemals intensiv mit ihm auseinandergesetzt hat“<sup>159</sup>, dass die zitierten Stellen „wenig tiefeschürfende Angelegenheiten“<sup>160</sup> behandeln und „eher amüsanter als aufschlußreicher Art“<sup>161</sup> seien, dass „Freud trotz seiner häufigen Goethe-Zitate viele Andeutungen psychoanalytischer Theorien in Goethes Werken nicht bemerkte“<sup>162</sup>.

Das Beispiel der Goethe-Zitate belegt, dass die Anzahl der Zitate nicht die dominierende Rolle bei der Bewertung des Einflusses eines literarischen Werkes oder eines Schriftstellers spielt. Dagegen muss man vielmehr auf die Qualität der Zitate achten, die in der Tat der entscheidende Faktor bei der Analyse ist.

### **2.5.6 Freuds Literaturinterpretation zwischen Laienanalyse und theoretischer Neubestimmung – Kritik an der freudschen Literaturinterpretation**

Wie bereits erwähnt, hat Freud keine systematische Theorie der Literaturinterpretation hinterlassen. Da seine Literaturinterpretationen jedoch von vielen Literaturwissenschaftlern, die mit der Psychoanalyse arbeiten, als Vorbild betrachtet werden, ist die Kritik daran zugleich auch eine Kritik an der Grundlogik der psychoanalytischen Literaturwissenschaft.

Während die Befürworter dieser Methode die Grundlage ihrer Anwendung in der literaturwissenschaftlichen Relevanz der Tiefenpsychologie erblicken und, wie Walter Schönau, davon überzeugt sind, dass „alle literaturwissenschaftlichen Grundfragen in

---

<sup>158</sup> Vgl. Hannelore Krannich Buss, Goethe und Freud. Eine Untersuchung anhand der Goethe-Zitate im Werke Sigmund Freuds. Dissertation, University of Southern California, Los Angeles 1975, S. 66.

<sup>159</sup> Ebd., S. 125.

<sup>160</sup> Ebd.

<sup>161</sup> Ebd.

<sup>162</sup> Ebd., S. iii.

psychoanalytischer Perspektive tendenziell anders und neu formuliert, anders und neu beantwortet werden können, weil erst die Psychoanalyse den immer unterschätzten Anteil des Unbewußten an Entstehung, Struktur und Wirkung der Dichtung richtig wahrzunehmen gestattet“<sup>163</sup>, zielt die Kritik vorwiegend auf die Richtigkeit und Angemessenheit der psychoanalytischen Literaturinterpretation sowie ihre methodischen Prämissen.

Gisela Schrey verweist auf die Selektivität der psychoanalytischen Literaturforschung bei ihrer Objektwahl und meint, dass Freud und seine Anhänger „gewisse Motivgruppen und Epochen [bevorzugen], um ihre Kunstauffassung zu verifizieren“<sup>164</sup>. Die Einseitigkeit der Objektwahl führt dazu, dass Freuds Verständnis der Literatur stark von einer Typologie eingengt wird. Infolgedessen beschränkt sich ihr Geltungsbereich nur auf Situationen, „in denen sich das ‚natürliche‘ Verstehen von sich aus genötigt sieht, den Text als poetischen Selbstaussdruck zu betrachten und in den Lebenszusammenhang des Autors zurückzunehmen“<sup>165</sup>. Diese Prämisse setzt sich zugleich der Gefahr aus, dass die Literaturanalyse auf die „Ödipalisierung“<sup>166</sup> des Werkes und des Autors reduziert wird, während die sprachliche Ausdruckskraft der literarischen Texte sowie der historische und gesellschaftliche Kontext der Literatur vernachlässigt werden. In ähnlichem Sinne kritisiert auch Adorno, dass „das Moment der Fiktion an den Kunstwerken [...] durch die supponierte Analogie zu den Träumen maßlos überschätzt“<sup>167</sup> wird.

Wenig überzeugend ist hingegen die Kritik am Spekulativen der freudschen Literaturdeutung, dass nämlich in solchen Untersuchungen „auffallend viele

---

<sup>163</sup> Schönau 1988, S. 813.

<sup>164</sup> Schrey 1973, S. 46.

<sup>165</sup> Martin Bartels, „Traum und Witz bei Freud“, in: Literatur und Psychoanalyse. Hg. von Klaus Bohnen, Sven-Aage Jørgensen und Friedrich Schmöe, München: Wilhelm Fink 1981, S. 10-29, hier S. 19.

<sup>166</sup> Vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Übers. von Bernd Schwibs, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2014, S. 71 ff.

<sup>167</sup> Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*. Hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 20.



hypothetische Elemente anzutreffen“<sup>168</sup> seien, oder dass das psychoanalytische Verfahren „dem Text seine eigenwilligen Deutungsprämissen unterschiebt und von daher seinen ‚Sinn‘ ableitet“<sup>169</sup>. Einerseits soll eine gewisse Menge des Spekulativen in der Literaturanalyse zugelassen werden, andererseits haben viele Behauptungen, die häufig als Freuds willkürliche Interpretation angesehen worden sind, im Grunde ihre Quelle wieder in seiner Lektüre. Als ein kluger Mann, der viel liest und zugleich auch viel von dem glaubt, was er aus dem Gelesenen absorbiert hat, zitiert er sowohl die gelesene Literatur in der psychoanalytischen Theorie als auch die gelesenen sekundären Werke zur Literatur in seiner Literaturanalyse. Wenn er beispielsweise zu den merkwürdigen Behauptungen kommt, dass sich die Geschichte von *Macbeth* in einer Woche abgespielt habe oder Moses ein Ägypter gewesen sei, so berufen seine Thesen auf zahlreiche Biografien, Textanalysen und Quellenforschungen, die in Hinsicht auf ihre Qualität problematisch sind. Wenn Harold Bloom beispielsweise kritisiert, dass Freuds Literaturanalysen auf Missdeutungen fußen und „a celestial joke“<sup>170</sup> seien, so hat er diesen Aspekt der Literaturrezeption außer Acht gelassen. In solchen Fällen ist Freud nur wegen der Ansicht beschuldigt, die er bei seiner Lektüre nachgelesen hat. Das belegt aber zugleich auch, wie sehr sich Freuds Anschauung von dem Gelesenen beeinflussen lässt.

## 2.6 Zwischenfazit

In diesem Kapitel wurde versucht zu verdeutlichen, dass Freuds ambivalente Beziehung zur Literatur bereits aus mehreren Perspektiven heraus erforscht wurde, die unterschiedliche Merkmale der Beziehung behandeln und nicht immer die gleiche Diskussionsgrundlage teilen. Im Übrigen geben zwar fast alle Autoren in ihren Werken

---

<sup>168</sup> Herta Steinbauer, Die Psychoanalyse und ihre geistesgeschichtlichen Zusammenhänge mit besonderer Berücksichtigung von Freuds Theorie der Literatur und seiner Deutung dichterischer Werke. Zugleich ein Beitrag zur philosophischen Anthropologie. Basel und Boston: Birkhäuser 1987, S. 211.

<sup>169</sup> Tjeldflåt 1997, S. 60 f.

<sup>170</sup> Harold Bloom, The Western Canon. The Books and School of the Ages. New York, San Diego und London: Harcourt Brace & Company 1994, S. 376.

zu, dass die Literatur ein wichtiger Faktor für Freud ist, gemeint ist aber nicht immer das Gleiche und selten wurde die Literatur als Voraussetzung der Theoriebildung angesehen. Der literarischen Vorgeschichte, die eine beachtliche Prämisse der ganzen Auseinandersetzungen bilden sollte, wurde bei alledem nicht der ihr gebührender Platz zugeteilt. Die Bedeutung der literarischen Elemente in den psychoanalytischen Texten wurde meistens anhand dessen festgestellt und bewertet, wie sie von Freud rezipiert, zitiert und analysiert wurden. Diese Vorgehensweise setzt allerdings voraus, dass Freud ein „naiver Leser“ war, der all seinen Umgang mit der Literatur in seinen Schriften getreulich wiedergab, was leider nicht der Fall ist und auch nicht so sein kann. Die Überbetonung der Bedeutung Goethes und seiner Werke erweist sich als ein gescheitertes Beispiel für diese Verfahrensweise, denn obwohl Freuds Arbeiten anscheinend mit Hinweisen auf Goethes Biografie und Goethe-Zitaten überladen sind, sind sie eher durch persönliche Zuneigung und rhetorische Notwendigkeit bedingt. Goethes Werke liefern – wie Horst Thomé richtig beobachtet hat – „kaum literarische Folien für die Formulierung psychoanalytischer Basiskonzeptionen“<sup>171</sup>.

Um solche Trugschlüsse zu vermeiden, ist ein Paradigmenwechsel in der Analyse erforderlich. Im Mittelpunkt der Analyse sollten nicht oder nicht nur die literarischen Zitate und Referenzen stehen, sondern die ganze Lektüre Freuds und die damit verbundenen Ausdrucksmöglichkeiten und formalen Charaktere. Betrachtet man die Problematik aus dieser Perspektive heraus, so ist der literarische Einfluss auf die Entstehung der psychoanalytischen Theorie nur auf die einfachen Hinweise auf literarische Referenzen reduziert und somit nicht ausreichend erforscht worden.

---

<sup>171</sup> Thomé 1983, S. 340.

### 3. Ableitung der psychoanalytischen Theorie aus der Literatur

Dass Freuds Werke und Korrespondenz viele literarische Beispiele und Anspielungen enthalten, rief und ruft heftige Reaktionen in der Forschung hervor. Die Befürworter legen es als geniale Lösung des ansonst mit naturwissenschaftlichen Methoden nicht erschließbaren Problems des Unbewussten aus, während die Kritiker es als wissenschaftlichen Scharlatanismus und medizinischen Skandal betrachten. Die beiden Argumentationen setzen jedoch die gleiche Prämisse voraus, dass nämlich die Literatur in der Theoriebildung der Psychoanalyse – entweder im positiven oder negativen Sinne – eine sekundäre Ergänzungsrolle gespielt hat. Die Diskussion befasst sich dann nur mit der Frage, ob die Anwesenheit der Literatur erwünscht ist, wenn man in den psychoanalytischen Diskursen ein Bildungszitat, ein Fallbeispiel oder eine Formulierungshilfe benötigt. Ist dies noch strittig, so wird die Relevanz der Literatur mit den wesentlichen Konzepten und Ideen der Psychoanalyse nicht in Betracht gezogen. Doch wie lassen sich die mehrfach von literarischen Figuren und Symbolen geprägten Fachbegriffe erklären? Sind die Ähnlichkeiten zwischen Freuds Ursprungsmythos und den Handlungen der literarischen Klassik nur eine Kulturreminiszenz? Zeugt die verfeinerte literarische Sprache Freuds nur von seinem grandiosen Stil?

Anlässlich der Erscheinung der *Studien über Hysterie* verfasste der Wiener Ästhetiker und Kritiker Alfred Freiherr von Berger ein Feuilleton namens „Chirurgie der Seele“, das in der Wiener *Morgen-Presse* vom 2. Februar 1896 erschien. In diesem Artikel wagte er sein Urteil über die sich noch im Werden befindende Psychoanalyse bekannt zu geben und schrieb:

Die ganze Theorie ist eigentlich ein Stück uralter Dichterpsychologie. Bei jeder ersten Entdeckung, welche die Wissenschaft auf dem Gebiet der Seele macht, wird

sich zeigen, daß die großen Dichter die Wikinger sind, die lange vor Kolumbus in Amerika waren.<sup>172</sup>

In diesem Kapitel nimmt die vorliegende Arbeit die zutreffende Bemerkung Bergers ernst und geht infolgedessen von der Annahme aus, dass die Literatur nicht nur eine Nebenrolle in der Theoriebildung der Psychoanalyse spielt, sondern auch die psychoanalytische Theorie inhaltlich und formal mitbestimmt und präfiguriert, indem sie die Terminologie der Psychoanalyse beträchtlich bereichert, Freud zur neuen, epochemachenden Behandlungsmethode inspiriert, analytische Basis für die Psychoanalyse geschaffen, ihre wichtigen Thesen vorangekündigt und nicht zuletzt auch ihre Sprache und Ausdrucksform folgenreich geprägt hat. Einem Medium, die überall in der Psychoanalyse zugegen ist, kann deshalb keineswegs nur eine Statistenrolle zugeschrieben werden.

### **3.1 Die der Literatur entlehnten Begriffe**

Die psychologischen und psychoanalytischen Begriffe, die ihre Wurzel in der Literatur, zumeist im griechischen Mythos haben, zählen zu denen, die zunächst ins Auge fallen. Sie erbringen den Nachweis dafür, dass die Literatur und Psychologie bereits im Altertum zusammenhängend sind. Auf solche Beispiele haben viele Autoren aufmerksam gemacht. Michael Worbs führt beispielsweise an: „Nicht nur der Ödipuskomplex als begriffliche Fassung des Kernkomplexes, sondern auch Narzißmus, Sadismus, Masochismus sind der Literatur entlehnte Konzept.“<sup>173</sup> Jochen Hörisch weist in seinem Aufsatz ebenfalls darauf hin: „Bekanntlich sind Freuds zentrale Konzepte – von Ödipus bis Narziss, vom Unheimlichen bis zum Masochismus, vom Unbewussten bis zum Sekundärprozess – erstens literarisch induziert und zweitens

---

<sup>172</sup> Alfred Freiherr von Berger, „Chirurgie der Seele“, in: Morgen-Pressen Wien, 2.2.1896. Ein gekürzter Nachdruck erschien mit dem Titel „Die Dichter hat sie für sich“ im Almanach der Psychoanalyse 1933. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1933, S. 295-289, hier S. 288.

<sup>173</sup> Worbs 1983, S. 89.

literaturbasiert.“<sup>174</sup> In diese Sammlung reihen sich noch eine Gruppe weiterer Begriffen wie beispielsweise Phobie, Elektrakomplex beziehungsweise die Begriffe von Katharsis, Szene und Spiel ein. Sogar das Objekt der psychoanalytischen Forschung, nämlich die menschliche „Psyche“, kann auf den griechischen Mythos zurückgeführt werden.

Von solchen Begriffen mit literarischen Bezügen ist der Ödipuskomplex sicherlich der bekannteste. Wer sich mit dem Verhältnis von Psychoanalyse und Literatur auseinandersetzt, denkt zweifelsohne spontan an den nach der griechischen Tragödienfigur des König Ödipus benannten Ödipuskomplex, der mit Sicherheit das bekannteste Beispiel der Verknüpfung der Psychoanalyse mit der Literatur ausmacht. Die Entdeckung des Ödipuskomplexes zählt wohl zu den wichtigsten und allgemeinbekanntesten theoretischen Beiträgen der Psychoanalyse für die Kulturgeschichte der Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert und ist in der Geschichte fast wie ein eigenständiger Mythos verewigt worden. Kein literarisches Motiv spielte in der Gedankenentwicklung Freuds eine wichtigere Rolle als der umstrittene Ödipus, der zugleich Ruhm und Kritik auf ihn zieht. Wenn man die Entwicklung des Ödipuskomplexes auch als eine Art von literarischer Rezeption der antiken Mythologie betrachten darf, dann beginnt die Auseinandersetzung mit der Literatur sogar bereits zehn Jahre vor der *Gradiva*-Studie. In diesem frühen Stadium zieht Freud die Sage von König Ödipus als ein Beispiel heran, um in Form einer literarischen Analogie die Allgemeingültigkeit seiner Theorie nachzuweisen. Selbst wenn er später dem Ödipuskomplex die Rolle einer Urform der Religion, Gesellschaft und Kunst zuschreibt und ihn als den „Kern aller Neurosen“<sup>175</sup> bestimmt, ändert dies nichts an der Tatsache, dass der Ödipuskomplex für die Psychoanalyse mehr eine symbolische Bedeutung als eine realitätsbezogene hat.

---

<sup>174</sup> Jochen Hörisch, „Wissen die Literatur und die Psychoanalyse dasselbe, wenn sie sich aufeinander berufen?“, in: Alt und Anz 2008, S. 17-29, hier S. 21.

<sup>175</sup> Freud in *Totem und Tabu*: „So möchte ich denn zum Schluss [...] das Ergebnis aussprechen, dass im Ödipus-Komplex die Anfänge von Religion, Sittlichkeit, Gesellschaft und Kunst zusammentreffen, in voller Übereinstimmung mit der Feststellung der Psychoanalyse, dass dieser Komplex den Kern aller Neurosen bildet, so weit sie bis jetzt unserem Verständnis nachgegeben haben“ (Freud GW 9, S. 188).

Obwohl die Formulierung „Ödipuskomplex“ erst 1910 in Freuds publizierter Schrift genannt wird, erscheint der erste offizielle Hinweis auf die Ödipus-Tragödie bereits zehn Jahre vorher in *Die Traumdeutung*:

Nach meinen bereits zahlreichen Erfahrungen spielen die Eltern im Kinderseelenleben aller späteren Psychoneurotiker die Hauptrolle, und Verliebtheit gegen den einen, Haß gegen den andern Teil des Elternpaares gehören zum eisernen Bestand des in jener Zeit gebildeten und für die Symptomatik der späteren Neurose so bedeutsamen Materials an psychischen Regungen. [...] Das Altertum hat uns zur Unterstützung dieser Erkenntnis einen Sagenstoff überliefert, dessen durchgreifende und allgemeingültige Wirksamkeit nur durch eine ähnliche Allgemeingültigkeit der besprochenen Voraussetzung aus der Kinderpsychologie verständlich wird.

Ich meine die Sage von König Ödipus und das gleichnamige Drama des Sophokles.<sup>176</sup>

Freuds Eigenangabe zufolge ist er nach seinen Erfahrungen darauf gekommen, die kindliche „Verliebtheit gegen den einen, Haß gegen den andern Teil des Elternpaares“ sowie ihre Ubiquität zu erkennen. Die Sage von König Ödipus bietet in dieser Hinsicht nur ein Beispiel „zur Unterstützung dieser Erkenntnis“<sup>177</sup> und Shakespeares *Hamlet* eine Variante desselben Motivs in einer kulturell fortgeschrittenen Verdrängungsform. In seinen späteren Schriften wird die Entdeckungsgeschichte des Ödipuskomplexes auch immer wieder mit den beiden literarischen Beispielen und in derselben Reihenfolge nacherzählt (vgl. Freud GW 8, S. 50; GW 10, S. 174; GW 11, S. 348; GW 14, S. 89 f).

Wenn man aber in die Zeit vor 1900 zurückschaut, so sind Freuds erste Äußerungen zum Ödipuskomplex auf das Jahr 1897 zurückzudatieren, wo er in einem Brief an Wilhelm Fließ sein Vorhaben, aus der griechischen Sage eine Hermeneutik des Unbewussten herzuleiten, zum Ausdruck bringt, wobei der Sachverhalt jedoch einen anderen Ablauf hat. In einem Brief vom 21. September 1897 verrät Freud seinem Berliner Freund zum ersten Mal seinen Zweifel an der Verführungstheorie. „Ich glaube

---

<sup>176</sup> Freud GW 2/3, S. 267.

<sup>177</sup> Ebd.

an meine Neurotica nicht mehr“<sup>178</sup>, schreibt er am Anfang dieses Briefes. Danach beginnt er die Suche nach einem Ersatzmodell und einen Monat später, in dem berühmten Brief vom 15. Oktober 1897 kommt er zur folgenden Einsicht:

Ein einziger Gedanke von allgemeinem Wert ist mir aufgegangen. Ich habe die Verliebtheit in die Mutter und die Eifersucht gegen den Vater auch bei mir gefunden und halte sie jetzt für ein allgemeines Ereignis früher Kindheit [...] Wenn das so ist, so versteht man die packende Macht des König Ödipus trotz aller Einwendungen, die der Verstand gegen die Fatumsvoraussetzung erhebt, und versteht, warum das spätere Schicksalsdrama so elend scheitern mußte [...] die griechische Sage greift einen Zwang auf, den jeder anerkennt, weil er dessen Existenz in sich verspürt hat. Jeder der Hörer war einmal im Keime und in der Phantasie ein solcher Ödipus, und vor der hier in die Realität gezogenen Traumerfüllung schaudert jeder zurück mit dem ganzen Betrag der Verdrängung, der seinen infantilen Zustand von seinem heutigen trennt.

Flüchtig ist mir durch den Kopf gegangen, ob dasselbe nicht auch dem Hamlet zugrunde liegen möchte. [...] Wie rechtfertigt der Hysteriker Hamlet sein Wort „So macht Gewissen Feige aus uns allen, wie erklärt er sein Zaudern [...]“<sup>179</sup>

In der Korrespondenz verlief das Geschehen ganz anders: Als erstes spielte Freuds Selbstbeobachtung und -analyse eine wichtige Rolle und dann die Rätsel der beiden Dramen, die ihm eine Menge Aufschluss über die Manifestation des Ödipuskomplexes gaben und ihm zu seinem interpretativen Durchbruch verhalfen. Jean Starobinski erkennt in diesem Prozess die Wiederholung des aristotelischen Begriffs der *Anagnorisis* (Wiedererkennung) und argumentiert, dass Freud das Ergebnis seiner Selbstanalyse im Ödipus wiedererkannt hat, um es weiterhin auf Hamlet und schließlich auf die Neurotiker übertragen zu können. Im Laufe dieses Übertragungsprozesses fungieren die beiden Dramen als „vermittelnde Modelle“<sup>180</sup>. So gesehen stellen sie nicht mehr zwei nebenbei angefügte Beispiele dar, sondern sind von Anfang an mit der Geburt des Ödipuskomplexes eng verbunden – schließlich ist der Ödipuskomplex auch nach der Dramenfigur benannt.

---

<sup>178</sup> Sigmund Freud, Briefe an Wilhelm Fließ 1887-1904, ungekürzte Ausgabe. Hg. von Jeffrey Moussaieff Masson, Frankfurt am Main: Fischer 1986, S. 283.

<sup>179</sup> Freud 1986, S. 293.

<sup>180</sup> Starobinski 1973, S. 138.

Diese Beobachtung setzt sich aber der Gefahr aus, eine unbegründete Hypothese oder eine leibhafte Phantasie zu axiomieren, was Tjeldflåt<sup>181</sup> zufolge Freuds Arbeit typologisiert, denn die beiden Prämissen, die Verliebtheit in die Mutter und der Hass auf den Vater, die Freud der Ödipus-Sage zuweist, sind in der Tat bei Ödipus nicht zu finden. Da sich Ödipus bis zur Enthüllung der Wahrheit seiner Verwandtschaft mit Laios, seinem Vater, und Jokaste, seiner Mutter, nicht bewusst ist, lässt sich die Frage stellen, wie man über das Vorhandensein eines Vater-Sohn-Konflikts sprechen kann, wenn die Verwandtschaft beiden Seiten nicht bekannt ist und die Tötung nur in Unkenntnis erfolgt. Für diese Frage hat Freud eine Erklärung: Einmal meint er, dass es sich beim Fall Ödipus um die Entdeckungsgeschichte einer im Unbewussten verborgenen, ja verdrängten inneren Stimme handelt<sup>182</sup>; ein anderes Mal beantwortet er diese Frage im Rekurs auf seine Analyse kollektiver Seelenstrukturen: „Es ist eine interessante Parallele, dass das Schuldbewusstsein des Tabu in nichts gemindert wird, wenn die Übertretung unwissentlich geschah [...] und dass noch im griechischen Mythos die Verschuldung des Ödipus nicht aufgehoben wird dadurch, dass sie ohne, ja gegen sein Wissen und Wollen erworben wurden.“<sup>183</sup> Aber selbst wenn er recht hat und die Anonymität der Eltern-Sohn-Beziehung der Interpretation keine Hindernisse in den Weg legt, sind die vermeintlichen Konflikte dennoch nicht vorhanden. Laut der griechischen Sage hat Ödipus seinen Vater getötet, als ihm an einer Wegkreuzung ein auf einem Wagen sitzenden Greis mit seinen Dienern entgegenkommt; von der Unhöflichkeit des Fuhrmannes verärgert, gerät er in einen Streit mit den Fremden und trägt den Streit dann mit den Fäusten aus. Von einem Hass gegenüber dem Vater im „ödipalen“ Sinne ist hier keine Spur zu finden. Ebenso fragwürdig ist Ödipus' Beziehung zur Mutter. Erich Fromm hegt seinen Zweifel an der Richtigkeit von Freuds Deutung in seinem Aufsatz *Der Ödipus-Mythos*:

---

<sup>181</sup> Vgl. Tjeldflåt 1997, S. 32-34.

<sup>182</sup> Vgl. Freud GW 2/3, S. 268.

<sup>183</sup> Freud GW 4, S. 85.



Doch besteht im Bericht keinerlei Anzeichen dafür, dass Ödipus sich in Jokaste verliebte oder von ihr angezogen wurde. Der einzige Grund, der für Ödipus' Heirat mit Jokaste angegeben wird, ist, dass sie mit zum Throne gehört.<sup>184</sup>

Nach der Analyse der beiden Aspekte des vermeintlichen Ödipuskomplexes wird deutlich, dass es unpassend ist, den berühmten Komplex nach König Ödipus zu benennen. In dieser Hinsicht ist die zweideutige Schlussfolgerung, zu der Heinz Politzer nach langer, umfangreicher Diskussion in seinem Aufsatz *Hatte Ödipus einen Ödipus-Komplex?* gekommen ist, besonders interessant:

So mag es gekommen sein, dass sich Freud seiner eigenen Psychoanalyse erinnerte und des Komplexes, den er an sich ebenso erlebt hatte wie der Held des Sophokleischen Dramas, und dass er vor der Tragik erschrak, die nicht nur den Ödipus in der griechischeren Tragödie, sondern auch das Bild vom Menschen auszeichnete, das er entworfen und nach Ödipus benannt hatte. [...] Soweit sich Freud bei der Benennung und Erforschung des Ödipus-Komplexes diese Tragik einzugestehen vermocht hat, durfte er den Helden des Sophokles an einem Ödipus-Komplex leiden lassen.<sup>185</sup>

Wie kann aber ein kluger Mann wie Freud einen solchen Fehlschluss zulassen? Eine mögliche Erklärung könnten seine Selbstidentifikation mit Ödipus und seine Absicht, aus der Psychoanalyse einen Mythos der Neuzeit zu entwickeln, geben. Es ist allgemein bekannt, dass Freud sich in die Lage des Ödipus versetzte, weil die Frage des Unbewussten, mit der er sich konfrontiert, mit der Sphinx-Frage vergleichbar war, das heißt, dass er in seinem Versuch, diese Frage durch die Rückkehr zur aufklärerischen Idee zu beantworten, die Antwort auch im Menschen selbst sah. Zugunsten dieser Theorie lässt sich auf die Anekdote von der Medaillen-Gabe anlässlich seines 50. Geburtstages<sup>186</sup> verweisen. Geblendet von der Begeisterung über seine Entdeckung hat er eine fragwürdige Interpretation zugelassen.

---

<sup>184</sup> Erich Fromm, „Der Ödipus-Mythos“, in: Psychoanalytische Literaturkritik. Hg. von Reinhold Wolff, München: Wilhelm Fink 1975, S. 130-141, hier S. 131.

<sup>185</sup> Heinz Politzer, *Hatte Ödipus einen Ödipus-Komplex? Versuche zum Thema Psychoanalyse und Literatur*. München: R. Piper & Co. 1974, S. 54.

<sup>186</sup> Freuds Biograph Ernest Jones berichtete: „Im Jahre 1906 schenkte ihm die kleine Gruppe seiner Anhänger in Wien zu seinem fünfzigsten Geburtstag eine Medaille, [...] das auf der Vorderseite Freuds Profil in Basrelief und auf der Rückseite eine griechische Zeichnung des Ödipus vor der Sphinx zeigt. Diese Zeichnung ist umrahmt von einem Vers aus ‚König Ödipus‘ von Sophokles: [...] ‚Der das berühmte

Dass Ödipus in der literarischen Vorlage nicht am Ödipuskomplex leidet, kann man zwar als Freuds Fehlschluss in der Theoriebildung mit dem Bestreben nach Verklärung seiner Theorie verstehen, das schließt jedoch nicht die Möglichkeit aus, dass Freud mit seiner These dennoch Recht haben könnte. Der Hass auf den eigenen Vater und die Verliebtheit in die Mutter lassen sich an vielen literarischen Beispielen mit unterschiedlichen Varianten verdeutlichen – dies wird noch im Kapitel vier am Beispiel von *Hamlet* erläutert werden. So problematisch die Bezeichnung auch sein mag, so spricht doch vieles für das Modell des „Ödipuskomplexes“, nur den Geburtsnamen „Ödipuskomplex“ sollte es genau genommen nicht führen. Wie wir heute wissen, ist aber der Komplex längst mit dem Namen des griechischen Helden verbunden und als Kernbegriff der Psychoanalyse etabliert.

Der Ödipuskomplex bildet ein perfektes Beispiel für das Verständnis von Freuds Verhältnis zur Literatur. Freud liefert eine problematische Deutung des griechischen Dramas und nimmt ihn trotzdem in seiner Argumentation auf. Dass der Ödipuskomplex aufgrund einer Fehlinterpretation seinen Namen bekam, macht auch begreiflich, inwieweit Freuds Theoriebildung von der literarischen Vorlage der Geschichte abhängig ist.

### **3.2 Die literarische Herkunft der Behandlungsmethoden**

In *Die Traumdeutung* weist Freud seine Leser auf die Ähnlichkeiten zwischen dem Erzählmuster der Ödipus-Tragödie und der Arbeitstechnik der Psychoanalyse hin:

Die Handlung des Stückes [König Ödipus] besteht nun in nichts anderem als in der schrittweise gesteigerten und kunstvoll verzögerten Enthüllung – der Arbeit einer Psychoanalyse vergleichbar – daß Ödipus selbst der Mörder des Laios, aber auch der Sohn des Ermordeten und der Jokaste ist.<sup>187</sup>

---

Rätsel löste und ein gar mächtiger Mann war‘ [...] Bei der Überreichung der Medaille ereignete sich ein merkwürdiger Zwischenfall. Als Freud die Inschrift las, wurde er blaß, unruhig und fragte mit erstickter Stimme, wer diese Idee gehabt habe. Er benahm sich wie ein Mensch, dem ein Geist erschienen ist, und so war es auch“ (Jones 1982, Bd. 2, S. 27).

<sup>187</sup> Freud GW 2/3, S. 268.

Dies ist nicht das einzige Mal, dass Freud die Methode der stufenweisen Enthüllung des Affektlebens, die unter dem Namen „freie Assoziation“ allgemein bekannt wurde, mit der Arbeitsweise der geisteswissenschaftlichen Disziplinen in Verbindung bringt. Eigentlich ist die Verknüpfung mit der Literatur bereits in der Vorform der freien Assoziation zu beobachten, nämlich in der sogenannten kathartischen Methode aus der vorpsychoanalytischen Zeit, die bis in die letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts zurückdatiert.

Die Idee der kathartischen Methode übernimmt Freud von Josef Breuer, mit dem gemeinsam er die epochemachende Arbeit *Studien über Hysterie* im Jahre 1895 verfasste. Entdeckt hatte Breuer die Katharsis-Methode während der Behandlung der hochintelligenten Bertha Pappenheim, die als „Frl. Anna O.“ aus den *Studien über Hysterie* besser bekannt ist. Als die Einundzwanzigjährige im Jahre 1880 zu Breuer kam, war sie „neuropathisch mässig stark belastet“<sup>188</sup>. Wie die meisten Patientinnen Breuers und Freuds stammte sie aus einer wohlhabenden Familie. „[R]eiche poetische und phantastische Begabung, controlirt durch sehr scharfen und kritischen Verstand.“<sup>189</sup> Dies war der erste Eindruck, den sie bei Breuer hinterließ. Anna O. litt anfangs an mehreren kleinen körperlichen und psychischen Beschwerden, die sich nach dem Tod ihres vergötterten Vaters verschlimmert hatten und schließlich Dauersymptome von Somnambulismus, Aphasie, Ess- und Trinkstörungen sowie Persönlichkeitsspaltung verursachten. Um ihre Hysterie zu bekämpfen, setzte Breuer die damals als fortschrittlich eingestufte Technik der Hypnose ein. Die Therapie erzielte bei Anna O. einen bedingten Erfolg<sup>190</sup>: Die hysterischen Symptome verschwanden, „sobald in der Hypnose das Ereigniss reproducirt war, welches das Symptom veranlasst hatte“<sup>191</sup>. Aus dieser Erkenntnis leitete sich später die kathartische Methode als Heilfaktor ab. Als

---

<sup>188</sup> Joseph Breuer und Sigmund Freud, *Studien über Hysterie*. Leipzig und Wien: Franz Deuticke 1895, S. 15.

<sup>189</sup> Ebd.

<sup>190</sup> Die Behandlung hatte zwar die Krankheitsursache entdeckt, jedoch nicht vollständig beseitigt. Der Zustand der Patientin verbesserte sich zwar nach der Therapie enorm, aber sie konnte nur „ein halbwegs normales Leben“ führen (vgl. Alt 2016, S. 219 f).

<sup>191</sup> Breuer und Freud 1895, S. 27.

Breuer im Nachhinein auf den Fall zurückblickte, war er sich dennoch nicht sicher, ob die Heilung an der Hypnose lag oder sich selbst vollendet hatte:

Wenn nach Ablauf der Krankheit die beiden Bewusstseinszustände wieder in einem zusammengefloßen sind, sehen sich die Patienten beim Rückblick als die eine ungetheilte Persönlichkeit, die von all dem Unsinn gewusst hat, und meinen, sie hätten ihn hindern können, wenn sie gewollt hätten, als hätten sie den Unfug absichtlich verübt.<sup>192</sup>

Sein Bedenken war nicht ohne Grund. Denn liest man die Krankengeschichte, so hat man allgemein den Eindruck, dass Breuer die Behandlung keineswegs unter Kontrolle hatte. Die Symptome wurden erst beseitigt, als Anna O. sie „wegerzählt“<sup>193</sup> hatte oder wegerzählen wollte. In diesem Prozess stellte die Hypnose höchstens nur ein Hilfsmittel dar, das aber nicht sonderlich hilfreich war. Die Patientin war in der Hypnose „nicht immer leicht zum Aussprechen zu bewegen“<sup>194</sup>, meistens „weigerte sie das Reden“<sup>195</sup> und man musste es ihr „mit Drängen und Bitten und einigen Kunstgriffen“<sup>196</sup> abzwängen. Jenseits der Hypnose pflegte sie dennoch eine andere Art des Erzählens, die sie als ihr „Privattheater“ aufführte:

Andrerseits war bemerkt worden, dass sie in ihren Absenzen während des Tages offenbar immer irgend eine Situation oder Geschichte ausbilde [...] Nun geschah es, zuerst zufällig, dann absichtlich, dass jemand von der Umgebung ein solches Stichwort fallen liess [...] alsbald fiel sie ein und begann eine Situation auszumalen oder eine Geschichte zu erzählen [...] Die Geschichten, immer traurig, waren theilweise sehr hübsch, in der Art von Andersens „Bilderbuch ohne Bilder“ und wahrscheinlich auch nach diesem Muster gebildet; meist war Ausgangs- oder Mittelpunkt die Situation eines bei einem Kranken in Angst sitzenden Mädchen; doch kamen auch ganz andere Motive zur Verarbeitung. – Einige Momente nach Vollendung der Erzählung erwachte sie, war offenbar beruhigt oder, wie sie es nannte, „gehäglich“ (behaglich).<sup>197</sup>

---

<sup>192</sup> Ebd., S. 37.

<sup>193</sup> Ebd., S. 27.

<sup>194</sup> Ebd., S. 23.

<sup>195</sup> Ebd.

<sup>196</sup> Ebd.

<sup>197</sup> Ebd., S. 22.

Hätte Breuer zwanzig Jahre später Freud konsultiert, hätte er sicherlich von ihm die Auskunft erhalten, dass hier ein Fall von Sublimierung vorliege. Anders als die übrigen von der Krankheit betroffene Patienten war Anna O. begabt, die psychische Spannung durch quasidichterische Tätigkeit zu entladen. Diese Fähigkeit ist im Gedankengebäude der Psychoanalyse häufig dem Dichter oder Künstler zugeschrieben worden, und tatsächlich ist Anna O. eine solche Künstlerin. Schon während der Behandlung bediente sie sich „literarischer Formen“<sup>198</sup>. Nach der Entlassung aus dem Krankenhaus war sie literarisch sehr produktiv und hinterließ insgesamt 131 Schriften und Werke, von denen manche unvollendet blieben und viele davon nicht veröffentlicht wurden. Neben ihrer schriftstellerischen Tätigkeit inszenierte sie außerdem noch mehrere Theaterstücke.<sup>199</sup> Obwohl Bertha Pappenheim als Schriftstellerin wenige Resonanz fand, steht es außer Frage, dass sie eine begabte und hochintelligente Frau war. Sie war die Erste, die Breuers Behandlungsmethode explizit „talking cure“<sup>200</sup> genannt hatte. Damit darf sie sich durchaus an der Urheberschaft der kathartischen Methode beteiligen. Diesbezüglich gab Breuer am Ende seiner Krankengeschichte sachlich zu:

Die wunderbare Tatsache, dass vom Beginn bis zum Abschluss der Erkrankung alle aus dem zweiten Zustand stammenden Reize und ihre Folgen durch das Aussprechen in der Hypnose dauernd beseitigt wurden, habe ich bereits geschildert und dem nichts hinzuzusetzen, als die Versicherung, dass es nicht etwa meine Erfindung war, die ich der Patientin suggeriert hätte: sondern ich war auf's höchste davon überrascht, und erst als eine Reihe spontaner Erledigungen erfolgt waren, entwickelte sich mir daraus eine therapeutische Technik.<sup>201</sup>

Dass die Entstehung der kathartischen Methode auf eine Schriftstellerin zurückgeht, ist sicherlich nicht ihr einziger Berührungspunkt zur Literatur. Vielmehr steht sie in Verbindung mit dem von Aristoteles geprägten antiken Konzept der Katharsis, nach

---

<sup>198</sup> Volker Langholf, „Die „kathartische Methode“: Klassische Philologie, literarische Tradition und Wissenschaftstheorie in der Frühgeschichte der Psychoanalyse“, in: *Medizinhistorisches Journal* 25, H. 1/2 (1990), S. 5-39, hier S. 27.

<sup>199</sup> Vgl. ebd., S. 30 f.

<sup>200</sup> Breuer und Freud 1895, S. 23.

<sup>201</sup> Ebd., S. 37.

dem die Therapiemethode ihren Namen erhielt. Bekanntlich bringt Aristoteles in der *Poetik* die Katharsis als Auswirkung der Tragödie zur Sprache:

Die Tragödie ist [...] Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt.<sup>202</sup>

Das griechische Wort „Katharsis“, das heutzutage gewöhnlich mit „Reinigung“ ins Deutsche übersetzt wird, rief in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine heftigen Debatte hervor und bedarf deshalb an dieser Stelle einer ausführlichen Erklärung, denn „[d]er Ausdruck ‚Reinigung von etwas‘ ist im Griechischen nämlich doppeldeutig wie im Deutschen.“<sup>203</sup> Eine kennzeichnende Ausdeutung gibt Gotthold Ephraim Lessing, der die Tragödie als eine „moralische Veranstaltung“<sup>204</sup> betrachtete und der Ansicht war, dass die Reinigung in der Tragödie auf nichts anderem als „in der Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten“<sup>205</sup> beruhe. Die kathartische Methode von Breuer und Freud folgt jedoch einer anderen Auffassung, die der klassische Philologe Jacob Bernays in seiner Schrift *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie* vertrat.<sup>206</sup> Mit diesem Aufsatz löste Bernays in dem damaligen Wien eine heftige Diskussion aus, die auch jenseits des Fachkreises auf große Resonanz stieß.<sup>207</sup> In dieser Schrift beruft sich Bernays auf eine Textstelle in Aristoteles' *Politik* (Aristoteles, *Politik* 8, 1341<sup>b</sup> 32), in der Aristoteles die katharische Funktion der heiligen Lieder kommentiert: Verzückte beruhigen sich, wenn sie die

---

<sup>202</sup> Aristoteles, *Poetik*. Übers. und hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam 1982, S. 19.

<sup>203</sup> Langholf 1990, S. 6.

<sup>204</sup> Jacob Bernays, *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie*. Breslau: Verlag von Eduard Trewendt 1857, S. 136.

<sup>205</sup> Zitiert nach ebd..

<sup>206</sup> Dass Breuer und Freud unter der Wirkung von Jacob Bernays standen, ist in der Freud-Forschung glaubhaft nachgewiesen. Vgl. z. B. Günter Götde, „Therapeutik und Ästhetik – Verbindungen Verbindungen zwischen Breuers und Freuds kathartischer Therapie und der Katharsis-Konzeption von Jacob Bernays“, in: *Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten. Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud*. Hg. Martin Vöhler und Dirk Linck, Berlin und New York: De Gruyter 2009, S. 63-91, hier S. 77-91; Langholf 1990, S. 7-10; Alt 2016, S. 200 f. Jacob Bernays war im Übrigen der Onkel von Freuds Frau Martha und hinterließ dem jungen Paar ein ansehnliches Erbe (vgl. Alt 2006, S. 200). Eine persönliche Bekanntschaft zwischen Sigmund Freud und Jacob Bernays kommt jedoch nicht zustande. Als Freud 1882 Martha kennenlernte, war Jacob Bernays bereits seit einem Jahr verstorben.

<sup>207</sup> Vgl. Götde 2009, S. 85.

Lieder hören, „gleichsam als hätten sie ärztliche Cur und Katharsis erfahren“<sup>208</sup>. Ferner argumentiert er, dass das Kathartische auch auf alle Menschen übertragbar sei:

[...] für Alle muss es irgend eine Katharsis geben und sie unter Lustgefühl erleichtert werden können. [...] In gleicher Weise nun wie andere Mittel der Katharsis bereiten auch die kathartischen Lieder den Menschen eine unschädliche Freude.<sup>209</sup>

Anhand dieser Textstelle streit Bernays die moralische Seite der Katharsis ab und sprach stattdessen von der entspannenden Funktion der Katharsis, die „erleichternde Entladung“<sup>210</sup> sei. Indem er nun von der Musik zum Thema der Tragödie zurückkehrte, schrieb er:

[...] wie durchaus fern dem Aristoteles der Gedanke des vorigen Jahrhunderts liegt, das Theater zu einem Filial- und Rivalinstitut der Kirche, zu einer sittlichen Besserungsanstalt zu machen, wie rücksichtslos er vielmehr bemüht ist, ihm den Charakter eines Vergnügungsortes für die verschiedenen Klassen des Publicums zu wahren.<sup>211</sup>

Die Besonderheit der Bernays'schen Katharsis-Konzeption liegt darin, dass er die medizinische Seite der Katharsis mitberücksichtigt – dies könnte für Breuer und Freud aufschlussreich sein und sie dazu inspirieren, ihre Heilmethode mit dem Begriff „Katharsis“ zu bezeichnen. So stellt Bernays fest:

Sohn eines königlichen Leibarztes und selbst die ärztliche Kunst in seiner Jugend zeitweilig ausübend, hat Aristoteles die ererbten medicinischen Neigung nicht bloß für den streng naturwissenschaftlichen Theil seiner philosophischen Thätigkeit nutzbar gemacht; auch seine psychologischen und ethischen Lehren zeigen [...] eine stets wache Rücksicht und Achtung für das Körperliche [...] Ja selbst in rein logischen und speculativen Fragen wählt er die erläuternden Beispiele mit sichtlicher Vorliebe aus dem Bereich ärztlicher Erfahrungen [...]<sup>212</sup>

---

<sup>208</sup> Zitiert nach Bernays 1857, S. 139.

<sup>209</sup> Ebd., S. 140.

<sup>210</sup> Ebd., S. 148.

<sup>211</sup> Ebd.

<sup>212</sup> Ebd., S. 144.

Auf dieser Erkenntnis basierend erarbeitete Bernays seine eigene Katharsis-Konzeption auf. Katharsis sei „eine von Körperlichem auf Gemüthliches übertragene Bezeichnung für solche Behandlung eines Beklommenen, welche das ihn beklemmende Element nicht zu verwandeln oder zurückzudrängen sucht, sondern es aufregen, hervortreiben und dadurch Erleichterung des Beklommenen bewirken will.“<sup>213</sup>

Bernays' Ansicht über Katharsis beeinflusste auch viele Bekannte in Freuds Umkreis, darunter den Professor für klassische Philologie Theodor Gomperz, dessen Vorlesung Freud in der Studienzeit besucht hatte und der seit 1892 auch Privatpatient bei Freud war. In seiner *Poetik*-Übersetzung aus dem Jahre 1897 übertrug er die nämliche Stelle wie folgt als „eine Darstellung, welche durch Erregung von Mitleid und Furcht die Entladung dieser Affecte herbeiführt“<sup>214</sup>. In einem begleitenden Aufsatz in demselben Band stellte Alfred Freiherr von Berger, der ein Verwandter von Gomperz und zugleich auch Patient von Freud war, eine Verbindung zwischen der kathartischen Methode und der aristotelischen Katharsis her und kommentierte: „Die kathartische Behandlung der Hysterie, welche die Ärzte Dr. Josef Breuer und Dr. Sigmund Freud beschrieben haben, ist sehr geeignet, die kathartische Wirkung der Tragödie verständlich zu machen.“<sup>215</sup>

In der Abhandlung *Psychopathische Personen auf der Bühne* stellt Freud sein Verständnis der Katharsis vor:

Wenn der Zweck des Schauspiels dahin geht, »Furcht und Mitleid« zu erwecken, eine »Reinigung der Affekte« herbeizuführen, wie seit Aristoteles angenommen wird, so kann man dieselbe Absicht etwas ausführlicher beschreiben, indem man sagt, es handle sich um die Eröffnung von Lust- oder Genußquellen aus unserem Affektleben [...] Gewiß ist das Austoben der eigenen Affekte dabei in erster Linie anzuführen [...]»<sup>216</sup>

---

<sup>213</sup> Ebd.

<sup>214</sup> Theodor Gomperz (Übers.), Aristoteles' *Poetik*. Mit einer Abhandlung „Wahrheit und Irrtum in der Katharsis-Theorie des Aristoteles“ von Alfred Freiherrn von Berger. Leipzig: Verlag von Veit & Comp. 1897, S. 11.

<sup>215</sup> Ebd., S. 81.

<sup>216</sup> Freud GW Nachtragsband, S. 656.



Die Übereinstimmung zwischen dem Katharsis-Verständnis von Breuer/Freud und Bernays ist nicht nur in der Verwendung ähnlicher Formulierungen und Begriffen sichtbar – wie Günter Gödde richtig beobachtet hat, sprechen Breuer und Freud ebenfalls von „eingeklemmten Affekte[n]“ und vom „[E]ntladen“<sup>217</sup> der Affekte; vielmehr liegt sie darin, dass sowohl Breuer/Freud als auch Bernays im Entladungseffekt der Tragödie eine Lustquelle postulieren. Genauso wie Bernays das Theater als „Vergnügungsort“ ansieht, verweisen Breuer/Freud in ihrer Arbeit auf eine Befriedigung der verdrängten Libido, die gemäß dem Lustprinzip handelt und sich ständig nach Vergnügen sehnt. Die Befreiung der Patienten von ihrem hysterischen Zustand erfolgt nur durch die erfolgreiche Abfuhr der Reizbarkeit, die den Kern der kathartischen Methode ausmacht.

Die Mängel, die sich durch die Verwendung von Hypnose und Suggestion in der Therapie herausgestellt hatten, veranlasste Freud, auf eine rein sprachliche Therapie zu übergehen und an die Stelle der kathartischen Methode eine verbesserte Form einzuführen. Diese aus der kathartischen Methode entwickelte Behandlungstechnik trägt den Namen „freie Assoziation“. Im Rückblick schrieb Freud über die symbolische Bedeutung dieses Wechsels: „Seit dem Ersatz der Hypnose durch die Technik der freien Assoziation war das kathartische Verfahren Breuers zur Psychoanalyse geworden, die nun durch länger als ein Jahrzehnt von dem Referenten (Freud) allein entwickelt wurde.“<sup>218</sup> Die Quintessenz dieser Lehre liegt darin, dass die Patienten ihren Gedanken freien Lauf lassen müssen. Sie sollen ihre Gedanken treu wiedergeben, unabhängig davon, ob sie sie für sinnvoll oder relevant hält. „[...] vergessen Sie nie daran, daß Sie volle Aufrichtigkeit versprochen haben, und gehen Sie nie über etwas hinweg, weil Ihnen dessen Mitteilung aus irgendeinem Grunde unangenehm ist“<sup>219</sup>, so lautet die Anweisung, die Freud seinen Patienten gibt. In der Wirklichkeit dienen genau die Stellen als Einstiegspunkt für den Analytiker, an denen der Patient das Erzählen verzögert und auf innere Widerstände gestoßen ist. Diese Anforderung des zensurfreien

---

<sup>217</sup> Gödde 2009, S. 85 f.

<sup>218</sup> Freud GW 13, S. 413.

<sup>219</sup> Freud GW 8, S. 468.

Erzählens erinnert an die Technik des inneren Monologs im literarischen Schreiben. In der Literaturgeschichte steht diese Methode auch der Psychoanalyse ziemlich nahe, wobei sich vor allem zwei Meisterwerke dieser Art, nämlich James Joyces *Ulysses* und Arthur Schnitzlers *Fräulein Else*, auch unmittelbar an der freudschen Lehre orientiert haben. Literarische Experimente mit dieser Erzählform lassen sich jedoch auf die vorfreudsche Zeit zurückdatieren. Ähnlich wie die freie Assoziation ist der innere Monolog eine Selbstentlarvung der Bewusstseinsvorgänge, die sich wiederum auf das Unbewusste beziehen. Auch formal gesehen ist „seine sprachliche Organisation dem Prinzip der freien Assoziation verpflichtet – rational nicht gesteuerte Bewusstseinsabläufe werden hier möglichst ‚authentisch‘ in all ihrer Inkohärenz wiedergegeben“<sup>220</sup>. Wichtig ist hierbei also nicht die Logik des Erzählens, sondern die ungehaltene Wiedergabe des Gedankenflusses. Auf diese Weise schreibt nicht der Dichter die Geschichte, sondern der Text sich selbst – genau dieselbe Autonomie des Erzählens ist in der Therapiepraxis erwünscht: Die Patienten sollen ihre eigenen Geschichten nicht bewusst gestalten, sondern die Geschichten sollen sich selbst erdichten. Einen direkten Hinweis auf diese Erzähltechnik stellt Freuds Hinwendung zu Ludwig Börne dar, dessen Aufsatz *Die Kunst, in drei Tagen ein Originalschriftsteller zu werden* er als Geschenk erhielt. Freud studierte ihn mit großem Eifer und bewahrte ihn nach fünfzig Jahren als das einzige Buch aus seiner Jugendzeit immer noch auf.<sup>221</sup> In Bezug auf das literarische Schaffen schreibt Börne:

Und hier folgt die versprochene Nutzenweisung. Nehmt einige Bogen Papier und schreibt drei Tage hintereinander ohne Falsch und Heuchelei alles nieder, was euch durch den Kopf geht. Schreibt, was ihr denkt von euch selbst, von euern Weibern, von dem Türkenkrieg, von Goethe, von Fonks Kriminalprozeß, vom Jüngsten Gerichte, von euern Vorgesetzten – und nach Verlauf der drei Tage werdet ihr vor Verwunderung, was ihr für neue, unerhörte Gedanken gehabt, ganz außer euch kommen. Das ist die Kunst, in drei Tagen ein Originalschriftsteller zu werden!<sup>222</sup>

---

<sup>220</sup> Matías Martínez und Michael Scheffel, Einführung in die Erzählanalyse, 10. Aufl. München: C. H. Beck 2016, S. 65.

<sup>221</sup> Vgl. Jones 1982, Bd. 1, S. 292.

<sup>222</sup> Ludwig Börne, „Die Kunst, in drei Tagen ein Originalschriftsteller zu werden“, in: Ders., Sämtliche Schriften, 3 Bde. Neu bearbeitet und hg. von Inge und Peter Rippmann, Düsseldorf: Joseph Melzer Verlag 1964, Bd. 1, S. 740-743, hier S. 743.

Den angeführten Abschnitt erzählt Freud in *Zur Vorgeschichte der analytischen Technik* nach, was als Beispiel der künstlerischen Praxis der freien Assoziation herangezogen wird. Schlicht und einfach sollen die Ideen sein: „[O]hne Falsch und Heuchelei“ deutet die Existenz einer unbewussten Zensur an, deren Überwindung nicht nur den Schlüssel zu einem gelungenen literarischen Werk verkörpert, sondern auch der Schlüssel einer erfolgreichen psychoanalytischen Therapie ist, in der der Widerstand wegerzählt werden soll; „schreibt [...] alles nieder“ übersetzt Freud in seiner Version in „erzählen Sie alles“. Böernes kurzer Text gehört also nicht nur zur „Vorgeschichte“ der freien Assoziation, tatsächlich ist er sie.

Die obigen Erläuterungen zeigen, dass sich die Behandlungsmethode und das Grundkonzept der Psychoanalyse auf Freuds enormes Interesse an der Literatur stützen und in ihrer Idee und Form viele Verbindungen zum literarischen Schreiben aufweisen. Sie sind mehrfach mit der Literatur verknüpft (unter anderem die Inspiration durch die Schriftstellerin Anna O. oder den Katharsis-Begriff aus der klassischen Poetik) und bedienen sich letztendlich auch, wie die literarischen Werke, einer rein sprachlichen Form. Auf die bedeutende Funktion der Sprache in der Psychoanalyse werden wir im Kapitel 3.5 noch zurückkommen.

### **3.3 Startpunkt Literatur – Erkenntnisweg der Psychoanalyse**

Nachdem die literarischen Wurzeln der psychoanalytischen Behandlungsmethode beleuchtet worden sind, ist es an der Zeit, den Erkenntnisweg der Psychoanalyse zu rekonstruieren. Bekanntlich hat es Jahrzehnte gedauert, bis Freud sich von einem klinischen Psychiater mit anatomischen und physiognomischen Hintergründen in einen Psychoanalytiker verwandelte, wobei er endlich auf die physischen Behandlungen wie Elektrotherapie und Wasserbad verzichtete und sich der rein sprachlichen Methode zuwendete. Über diese Problematik gibt Freuds *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* viele Aufschlüsse, denn während er in diesem Buch aufführt, wie ein

Laie ins Gedankengebäude der Psychoanalyse eindringen kann, blickt er auch gleichzeitig zurück, wie er als Schöpfer der epochemachenden Lehre selbst zu dieser Einsicht gekommen war. Auch in diesem Sinne erklärt Patrick J. Mahony Freuds *Vorlesungen* teilweise zu einem Bildungsroman.<sup>223</sup>

Abgesehen von ihren neuen Folgen gliedern sich die *Vorlesungen* hauptsächlich in drei Teile. Statt die psychoanalytische Theorie und die allgemeine Neurosenlehre direkt zu diskutieren, fängt Freud bei den Fehlleistungen an, deren Beispiele sich vor allem im Alltagsleben und in der Literatur finden lassen. Nachdem er Auskunft über die Mechanismen und Logik der Fehlleistungen gegeben hat, geht er zum zweiten Teil über und macht die Leser beziehungsweise Zuhörer mit dem Traum und seinen Mechanismen vertraut. Erst ab der sechzehnten Vorlesung werden die Neurose und ihre Therapie, die das eigentliche Thema der Vorlesungen ausmachen, allmählich in die Diskussion eingeführt. In der vierundzwanzigsten Vorlesung begründet Freud die Reihenfolge folgendermaßen:

Einer der Gründe ist wahrscheinlich, daß der Titel „Einführung in die Psychoanalyse“ für diesen Abschnitt, der die Neurosen behandeln soll, nicht mehr zutrifft. Die Einführung in die Psychoanalyse gibt das Studium der Fehlleistungen und des Traumes [...] <sup>224</sup>

Das heißt, er gelangt zur Einsicht in den psychischen Apparat methodisch gesehen wieder durch Analogisierung. Er beginnt mit der einfachen, leicht erkennbaren Form der Fehlleistungen, findet dann beim Traum die anspruchsvolle Arbeit ähnlicher Mechanismen im Unbewussten; auf dieser Basis bringt er schließlich die eigentliche Thematik der Neurosenlehre zur Sprache. Wenn der Traum die „Via regia zur Kenntnis des Unbewußten im Seelenleben“ <sup>225</sup> ist, so bezeichnen die Fehlleistungen den Königsweg in den Traum.

---

<sup>223</sup> Mahony 1989, S. 91: „Die *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* sind partiell ein Bildungsroman, Goethes *Wilhelm Meister* vergleichbar, der die Bildungsgeschichte des Helden nachzeichnet. Wer Freud Schritt für Schritt durch den Stoff der Psychoanalyse folgt, entwickelt sich zu einem geschulten und kompetenten Leser und Hörer.“

<sup>224</sup> Freud GW 11, S. 393.

<sup>225</sup> Freud GW 2/3, S. 613.

Für die Studie der Neurosenlehre empfiehlt sich also zunächst die Auseinandersetzung mit den Fehlleistungen. Obwohl das Hauptwerk der Fehlleistung-Analyse *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* erst ein Jahr nach der *Traumdeutung* in Druck gegeben wurde, datiert Freuds Beschäftigung mit den Fehlleistungen zumindest auf das Jahr 1897<sup>226</sup> zurück. In zwei Briefen an Wilhelm Fließ jeweils vom 26. August und 22. September 1898 zog er erneut Beispiele des Vergessens von Eigennamen heran und gelangte dabei zu dem Schluss, dass es „nur ein Verdrängen, kein echtes Vergessen“<sup>227</sup> sei. In der kleinen Schrift *Zum psychischen Mechanismus der Vergesslichkeit* aus demselben Jahr wird erstmals die Verbindung zwischen Fehlleistungen und Neurosen hergestellt:

Einen mächtigen Zuwachs aber an Interesse gewinnt das hier erläuterte Beispiel<sup>228</sup>, wenn man erfährt, dass es uns geradezu als Vorbild für die krankhaften Vorgänge gelten darf, denen die psychischen Symptome der Psychoneurosen – Hysterie, Zwangsvorstellungen und Paranoia – ihre Entstehung verdanken. Dieselben Elemente und das nämliche Kräftespiel zwischen ihnen hier wie dort. In derselben Weise und vermitteltst ähnlich oberflächlicher Assoziationen bemächtigt sich bei der Neurose ein verdrängter Gedankengang eines harmlosen rezenten Eindruckes und zieht ihn in die Verdrängung hinab.<sup>229</sup>

Somit steht die fördernde Rolle der Fehlleistungen für die Erkenntnis der Psychoanalyse außer Frage. Zugleich stellt sich jedoch die Frage, wo Freud die Mechanismen der Fehlleistungen kennengelernt hatte. Wie oben bereits erläutert, bestehen die Beispiele für Fehlleistungen aus Begebenheiten im Alltagsleben und in literarischen Szenen. Freud weiß folglich für diesen Sachverhalt die Literatur als eine wichtige Quelle zu schätzen und weist seine Zuhörer/Leser auch öfters darauf hin:

Es ist wiederholt vorgekommen, daß ein Dichter sich des Versprechens oder einer anderen Fehlleistung als Mittels der dichterischen Darstellung bedient hat. Diese Tatsache muß uns für sich allein beweisen, daß er die Fehlleistung, das Versprechen z. B., für etwas Sinnvolles hält, denn er produziert es ja absichtlich.

---

<sup>226</sup> Vgl. Freud 1986, S. 355.

<sup>227</sup> Freud 1986, S. 357.

<sup>228</sup> Freuds Vergessen des Namens des italienischen Malers Signorelli. Freuds Brief an Wilhelm Fließ vom 22. September 1898 hat ebenfalls dieses Beispiel behandelt (vgl. Freud 1986, S. 357 f).

<sup>229</sup> Freud GW 1, S. 525.

[...] Zu verwundern wäre es aber auch nicht, wenn wir über das Versprechen vom Dichter mehr zu erfahren hätten als vom Philologen und vom Psychiater.<sup>230</sup>

In der Tat ist die Fehlleistung als eine Technik des Sprachausdruckes unter den Dichtern allgemein bekannt.<sup>231</sup> Vor allem in den Dramen bedienen sie sich dieser Methode, um theatralische Effekte zu erzeugen und das Unsagbare zu verdeutlichen. Zwei solcher Beispiele werden oft von Freud zitiert, das eine entdeckte er selbst und das andere Otto Rank. Das erste bezieht sich auf eine Szene in Friedrich Schillers *Wallenstein*, in der Octavio „zu ihr“ sagt, wobei eigentlich „zu ihm“ gemeint ist. Mit diesem verdichteten Versprechen gibt Schiller preis, dass Octavio die Schwärmerei seines Sohnes Max für Wallensteins Tochter schon durchgeschaut hat.<sup>232</sup> Dieses Beispiel zeigt – so Freud – dass „der Dichter [...] Mechanismus und Sinn des Versprechens wohl gekannt hat“<sup>233</sup>. Auf das andere Beispiel machte Otto Rank aufmerksam. Der von Freud Inspirierte entdeckte in Shakespeares Drama *Der Kaufmann von Venedig* Porzias Versprechen gegenüber Bassanio („Halb bin ich Euer, die andre Hälfte Euer / – mein wollt ich sagen.“<sup>234</sup>). Freud zitierte dieses Beispiel in den *Vorlesungen* (vgl. Freud GW 11, S. 31), aber auch schon in *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* (vgl. Freud GW 4, S. 108). Otto Rank erblickt in diesem künstlichen Versprechen ein „bewundernswerte[s] psychologische[s] Feingefühl“<sup>235</sup> des Dichters. Dieses Feingefühl ist aber nicht das Privileg von Shakespeare. Die künstlich verdichteten Fehlleistungen müssen Freud sehr interessiert haben, denn im Jahre 1912 und 1920 übertrug er jeweils weitere Beispiele dieser Art in die neue Ausgabe seines Buches aus dem Jahre 1901, die aus George Merediths *The Egoist*, Shakespeares *Richard III.* und Schillers *Don Carlos* stammten. „Es wäre gewiß ein leichtes, diese Liste zu vervollständigen“<sup>236</sup>, merkte er am Ende an. Die Fehlleistung schätzt Freud als eine einfache alltägliche Form, die jedoch große psychische Wahrheit beinhaltet. Ihre Besonderheit liegt in der „Rückführbarkeit der

---

<sup>230</sup> Freud GW 11, S. 29.

<sup>231</sup> Vgl. Steinbauer 1987, S. 184 ff.

<sup>232</sup> Vgl. Freud GW 4, S. 107.

<sup>233</sup> Ebd.

<sup>234</sup> Ebd., S. 108.

<sup>235</sup> Freud GW 11, S. 32.

<sup>236</sup> Freud GW 4, S. 111.

Phänomene auf unvollkommen unterdrücktes psychisches Material, das vom Bewußtsein abgedrängt, doch nicht jeder Fähigkeit, sich zu äußern, beraubt worden ist“.<sup>237</sup> Auf ähnliche Weise zeigt eine andere kleine Form – der Witz – ebenfalls die Existenz und Mechanismen des Unbewussten auf. Obwohl Freud in den *Vorlesungen* nur ganz kurz über den Witz spricht,<sup>238</sup> ist dieser nicht weniger wertvoll als die Fehlleistung. Ähnlich wie bei der Beschäftigung mit den Fehlleistungen gibt Freud auch bei der Auseinandersetzung mit dem Witz einen „subjektiv[n] Anlaß“<sup>239</sup> an: Wilhelm Fließ kritisiert, dass die Traumarbeit an einen gescheiterten Witz erinnern lasse. Dies führt Freud zu der Annahme, dass „die Traumarbeit mit denselben Mitteln arbeitet wie der Witz“<sup>240</sup>. Die Technik des Witzes steht mit seinem Lakonismus der Verdichtung, mit seiner Ablenkung der Verschiebung und mit seiner Auslassung der indirekten Darstellung der Traumarbeit nahe. Anders als der Traum, der „ein vollkommen asoziales seelisches Produkt“<sup>241</sup> ist, ist der Witz dagegen aufgrund der Forderung nach Teilnahme eines Dritten<sup>242</sup> „die sozialste aller auf Lustgewinn zielenden seelischen Leistungen“<sup>243</sup>. Das heißt ebenfalls, dass der Witz eine leicht zugängliche Form bietet, die eine tiefe Beschäftigung mit dem seelischen Leben ermöglichen soll.

Obwohl der Witz nur an der Peripherie der Literatur steht, ist er gattungsgeschichtlich gesehen immerhin ein literarisches Phänomen. Auch wenn Freud in seiner Witz-Studie weiterhin den Versuch unternimmt, den Witz von seinen Geschwisterformen des Humors und der Komik zu unterscheiden, wurde sein Standort als Randgebiet der Literatur nicht erschüttert. Freuds Stärke liegt ebenfalls darin, dass

---

<sup>237</sup> Ebd., S. 310.

<sup>238</sup> In dieser kurzen Erläuterung bringt Freud jedoch die drei Phänomene (Fehlleistungen, Witz und Traum) miteinander in Verbindung und deutet an, dass sie demselben Mechanismus zugrunde liegen. Sein Wort lautet: „Sie werden an diesem Beispiel die Ähnlichkeit mit einem Witz nicht von sich weisen können, und es ist wirklich oft genug vorgekommen, daß man den Witz des Träumers für den des Deuters gehalten hat. Es gibt noch andere Beispiele, in denen es gar nicht leicht wird zu entscheiden, ob man es mit einem Witz oder einem Traum zu tun hat. Sie erinnern sich aber, daß uns der nämliche Zweifel bei manchen Fehlleistungen des Versprechens gekommen ist“ (Freud GW 11, S. 242 f).

<sup>239</sup> Freud GW 6, S. 197.

<sup>240</sup> Ebd., S. 197 f.

<sup>241</sup> Ebd., S. 204.

<sup>242</sup> Zur Funktion der dritten Person im Witz und seiner Vorform vgl. ebd., S. 108 f.

<sup>243</sup> Ebd., S. 204.

er ausgerechnet in solchen abgelegenen, oft vernachlässigten Objekten eine ungewöhnliche Sachkenntnis entdeckte. Bekanntlich wurde die psychoanalytische Theorie auf der Basis der Kenntnis des Unbewussten aufgebaut. Den Zugang zum Unbewussten schaffen die Fehlleistungen, der Witz und der Traum. Abgesehen davon, dass der Traum in der Tat viele Berührungspunkte mit der Literatur hat, sind die beiden anderen Einstiegspunkte entweder eine bedingte Technik des literarischen Erzählens oder eine kleine Form der Literatur. Dies zeigt deutlich, dass Freuds Exploration ins „Innere Afrika“ von seiner Literaturlektüre startete.

### 3.4 Die Verarbeitung literarischer Beispiele in der Psychoanalyse

Bekanntlich erwähnt Freud in seinen Arbeiten viele literarische Geschichten. Dabei werden ihre Quellen nicht jedes Mal explizit genannt, aber wenn man darüber recherchiert, dann findet man auch meistens die originalen Stellen bei den von Freud hochgeschätzten Autoren. Die Funktionen und Bedeutungen solcher literarischer Beispiele, die bereits erforscht wurden, sind hier nicht zu wiederholen.<sup>244</sup> Die Beispiele, die meine Aufmerksamkeit erweckt haben, sind einige außergewöhnliche Textstellen, die anscheinend mit Literatur wenig zu tun haben, jedoch gewisse Ähnlichkeiten mit den literarischen Stoffen und Motiven aufweisen.

Als das bekannteste Beispiel ist die Geschichte von der Urhorde anzuführen, die zwischenzeitlich zu einem modernen Mythos in der Kultur- und Gesellschaftsgeschichte, zugleich aber auch zu einer „widersprüchliche[n] Utopie“<sup>245</sup> avanciert ist. Während die ontogenetische Entwicklung der Kultur vom Ödipuskomplex ausgeht, hat die phylogenetische Entwicklung der Kultur ihren Ursprung in dieser

---

<sup>244</sup> Vgl. beispielsweise Starobinski 1973; Steinbauer 1987; Lange 1992.

<sup>245</sup> Andreas Hamburger, „Das Motiv der Urhorde. Erbliche oder erlebte Erfahrung in *Totem und Tabu*“, in: Kulturtheorie. Hg. von Ortrud Gutjahr, Würzburg: Königshausen und Neumann 2005(= Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse, Bd. 24), S. 45-86, hier S. 46.



Legende.<sup>246</sup> Freud hat diese in *Totem und Tabu* gewissenmaßen in einem Arbeitsschritt so erzählt, als sei die Geschichte eine selbstverständliche Tatsache und historische Wahrheit. Es lohnt sich hier deshalb, einen erneuten Blick darauf zu werfen:

Ein gewalttätiger, eifersüchtiger Vater, der alle Weibchen für sich behält und die heranwachsenden Söhne vertreibt [...] Eines Tages taten sich die ausgetriebenen Brüder zusammen, erschlugen und verzehrten den Vater und machten so der Vaterhorde ein Ende. Vereint wagten sie und brachten zustande, was dem einzelnen unmöglich geblieben wäre. [...] Nachdem sie ihn beseitigt, ihren Haß befriedigt und ihren Wunsch nach Identifizierung mit ihm durchgesetzt hatten, mußten sich die dabei überwältigten zärtlichen Regungen zur Geltung bringen. Es geschah in der Form der Reue, es entstand ein Schuldbewußtsein, welches hier mit der gemeinsam empfundenen Reue zusammenfällt. [...] Sie widerriefen ihre Tat, indem sie die Tötung des Vaterersatzes, des Totem, für unerlaubt erklären, und verzichteten auf deren Früchte, indem sie aus dem Schuldbewußtsein des Sohnes die beiden verdrängten Wünschen des Ödipus-Komplexes übereinstimmen mußten.<sup>247</sup>

So vollständig und selbstbewusst Freud die Geschichte voranstellt, so bleiben seine Quellen ein Rätsel in der Kulturgeschichte. Wie er selbst zugeben muss, ist diese Urszene der Gesellschaft „nirgends Gegenstand der Beobachtung“<sup>248</sup>. Woher hat Freud aber von dieser Geschichte erfahren? Handelt es sich hier um eine Vermutung, ein postuliertes Modell der historischen Entwicklung, eine entlehnte Geschichte oder um seine eigene Phantasie? Freud hält es für unnötig, die Wahrhaftigkeit der Geschichte zu rechtfertigen. Stattdessen schrieb er in der Fußnote wie folgt:

Die Unbestimmtheit, die zeitliche Verkürzung und inhaltliche Zusammendrängung der Angaben in meinen obenstehenden Ausführungen darf ich als eine durch die Natur des Gegenstandes geforderte Enthaltung hinstellen. Es wäre ebenso unsinnig, in dieser Materie Exaktheit anzustreben, wie es unbillig wäre, Sicherheit zu fordern.<sup>249</sup>

---

<sup>246</sup> Vgl. Ortrud Gutjahr, Ursprungsmythen der Kultur. Narrative psychokultureller Entwicklung in Sigmund Freuds *Totem und Tabu* und Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen*, in: Gutjahr 2005, S. 87-117.

<sup>247</sup> Freud GW 9, S. 171 ff.

<sup>248</sup> Ebd., S. 171.

<sup>249</sup> Ebd., S. 172.

Ist die Quelle der Geschichte wirklich irrelevant für die weitere Analyse, wie Freud in diesem Text behauptet? In Anbetracht der wichtigen Stellung, die diese Geschichte in Freuds Kulturtheorie einnimmt, ist aber auszuschließen, dass Derartiges der Fall ist. Als einzelne gesicherte Quelle für diese Legende ist der Naturwissenschaftler Charles Darwin zu nennen, dem die Annahme einer Urhorde durch Freud zugeschrieben wird. Darwin führt die Entstehungsgeschichte der Urhorde aber durchaus in einem anderen Kontext (in der Erläuterung der sekundären Sexualcharaktere der Menschen und der Entstehung der Exogamie) an und zitiert dabei wiederum Thomas Staughton Savage, einen amerikanischen Missionar, in seiner Schrift:

Wenn wir daher im Strome der Zeit weit genug zurückblicken und nach den socialen Gewohnheiten des Menschen, wie er jetzt existirt, schliessen, ist die wahrscheinlichste Ansicht die, dass der Mensch ursprünglich in kleinen Gesellschaft lebte, jeder Mann mit einer Frau oder, hatte er die Macht, mit mehreren, welche er eifersüchtig gegen alle anderen Männer vertheidigte. [...] Wächst das junge Männchen heran, so findet ein Kampf um die „Herrschaft statt und der Stärkste setzt sich dann, indem er die Anderen getödtet oder fortgetrieben hat, als Oberhaupt der Gesellschaft fest“.<sup>250</sup>

Vergleicht man die beiden Versionen von Freud und Darwin, so kann man leicht daraus schließen, dass sie nicht dieselbe Geschichte erzählen. Bei Darwin ist von der Hypothese der Machtergreifung der tyrannischen Vaterfigur beziehungsweise der Entstehung des Urclans die Rede, während Freuds Geschichte die erstmalige Aufspaltung der Urhorde thematisiert und sie als Urszene der Kultur behandelt. Darwins Hypothese könnte also höchstens als die Vorgeschichte der Legende Freuds dienen.

Ist aber Darwin nicht die eigentliche Quelle Freuds, dann lässt sich fragen, wer Freud die Ideen gab. Die oben angeführte Analogie zwischen den Funktionen des Dramas *König Ödipus* und der Legende von der Urhorde für die Theoriebildung lässt vermuten, dass die Quelle auch eine literarische sein könnte. Und tatsächlich findet sich

---

<sup>250</sup> Charles Darwin, Ch. Darwin's gesammelte Werke. Übers. von Julius Victor Carus, Stuttgart: E. Schweizerbart'sche Verlagshandlung 1875, Bd. 6 (= Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl, Bd. 2), S. 342. Freud hat diese Textstelle mit Verweis auf Savage in *Totem und Tabu* vollständig zitiert (Freud GW 9, S. 152 f).

in der literarischen Stoff- und Motivgeschichte eine Reihe ähnlicher Geschichten, die Freuds Legende in jeder Hinsicht reflektieren, zumal die von Freud gelesenen und hochgeschätzten literarischen Werke tatsächlich viele wertvolle Beispiele liefern können.

Die Handlung der Urhorden-Legende lässt sich in drei Merkmalen zusammenfassen: Es ist erstens der tyrannische Königsvater, der alles für sich in Anspruch nimmt und zweitens die Usurpation der untertänigen Söhne, die gemeinsam des Vaternords schuldig sind sowie drittens die Reue der Söhne, die sich in der Einführung von Totems und Tabus zeigt. Für jede Kette dieser Gedankenlinie findet man tatsächlich bei den Dichtern die literarische Vorlage. So findet sich zum Beispiel in *König Richard II.* von Shakespeare ein König, der sogar mit Hilfe von Intrigen seinen Cousin Hereford verbannt und seinem verstorbenen Onkel Gaunt das Vermögen entzieht, um seine eigene Kriegssucht zu finanzieren. Ebenfalls grausam wirkt er auf die ganze Aristokratie und alle Bürger: „Das Volk hat er mit Steuern schwer geschröpft – / Und drum sein Herz verloren. Den Adel ausgepresst / Um alten Streit – und drum sein Herz verloren.“<sup>251</sup> Das Besondere an dieser Tragödie ist des Weiteren, dass die Analogie zwischen der Erbschaft des Königtums und der Erbschaft der Familiengeneration auch hier thematisiert wird. So macht der Herzog von York keinen Hehl aus seiner Unzufriedenheit mit dem König:

Ist Gaunt nicht tot? Und lebt nicht Hereford noch?  
War Gaunt nicht redlich? Ist nicht Hereford treu?  
Verdient der eine denn nicht einen Erben?  
Ist nicht der Erbe ein verdienter Sohn?  
Nimm Herefolds Rechte weg und nimm Freund ZEIT  
Den Freibrief, Tod und Erbfall zu bestimmen –  
Dann lass kein Morgen mehr dem Heute folgen:  
Sei nicht du selbst. Denn wodurch bist du König,  
Wenn nicht durch rechte Nachfolge und Erbschaft?<sup>252</sup>

---

<sup>251</sup> William Shakespeare, *König Richard II.*, zweisprachige Ausgabe. Übersetzt von Frank Günther, München: dtv 2002, S. 75.

<sup>252</sup> Ebd., S. 73 f.

Der letzte Satz macht deutlich, dass die Vater-Sohn-Beziehung und König-Nachfolge-Beziehung in ihrer Erbschaft miteinander übereinstimmen.<sup>253</sup> Als Freud seine aus dem Ödipuskomplex abgeleitete Ansicht über die Entwicklung des menschlichen Individuums auf die Kulturentwicklung übertrug, behielt er auch den dynamischen Charakter der Entwicklung ständig im Auge, denn ohne die fortlaufende Machtweitergabe verliert sowohl der individuelle als auch der kollektive Ödipuskomplex seine Bedeutung.

An Richard II. reiht sich ebenfalls Richard III., der wegen seiner Grausamkeit umso tyrannischer wirkt. Um sich des Königszepters zu bemächtigen, beseitigt er – wie in Darwins Hypothese vom Urclan – seine eigenen Brüder König Edward IV. und den Herzog von Clarence durch Verleumdung, Mord und Gewalt. Nach dem Tod von Edward IV. sperrt Richard III. seinen Nachfolger Edward V. mitsamt dessen Bruder Richard, dem Herzog von York, zu dessen Vormund er berufen worden war, ein. Nochmal mittels Intrigen erlangt der mehrfache Königsmörder die Krone und wird also letztendlich „Oberhaupt der Gesellschaft“. Nach seiner Machtübernahme muss er wiederum die Adeligen, die ihm bei der Erlangung der Herrschaft behilflich gewesen waren, unter anderem auch den Herzog von Buckingham, aus dem Weg räumen. Was bei diesem Tyrannen besonders auffällt, ist aber sein Versuch, im Sinne Freuds „alle Weibchen für sich“ zu behalten. Er wirbt sogar bereits inmitten des Trauerzuges um Lady Anna, die Witwe von Edward, dem Prinzen von Wales und macht ihr einen Heiratsantrag, während er für dessen Tod und den Tod seines Vaters Heinrich VI. verantwortlich ist. Um seine Stellung nach der Thronbesteigung zu sichern, lässt er Lady Anna jedoch wieder im Stich und beabsichtigt Elisabeth, die Tochter von Edward IV., zu heiraten:

---

<sup>253</sup> Diese Analogie ist aber nicht das Privileg der shakespeareschen Tragödie. Man findet zum Beispiel auch in der chinesischen Philosophie bei den *Gesprächen* von Konfuzius die Rede von „君君, 臣臣, 父父, 子子“ (Der Herrscher muß Herrscher sein, der Untertan muß Untertan bleiben. Der Vater sei Vater, der Sohn Sohn, siehe Konfuzius, *Gespräche* [Lun-yu]. Übersetzt von Ralf Moritz, Stuttgart: Reclam 1998, S. 74). In den *Gesprächen* wird die Herrscher-Untertan-Beziehung mit der Vater-Sohn-Beziehung verglichen. Dies belegt ferner, dass die Gedanken Freuds im gemeinsamen Gut der Menschheit verwurzelt sind. Sie treten vor allem in der klassischen Literatur in Erscheinung treten.

Ich brauch zur Frau die Tochter meines Bruders,  
Sonst steht mein Königreich auf sprödem Glas.  
Erst ihr die Brüder morden, dann sie frein –  
Unsicherer Weg zum Sieg! Doch eingetaucht  
Im Blut bin ich so tief, daß Sünde Sünden braucht;  
Mitleid träntropfend wohnt mir nicht im Auge.<sup>254</sup>

Um seine Macht zu legalisieren, begibt sich Richard III. in die Gefahr, das Inzestverbot zu übertreten, was schließlich zu seinem Untergang führt. Er ist sich der damit verbundenen Schuld völlig bewusst, doch indem er die Sünde des Inzests begeht, wird er vom Dämonischen heimgesucht. Man findet am Anfang von *Totem und Tabu* ein ganzes Kapitel über den Inzest bei primitiven Völkern. Das Motiv spielt eine wichtige Rolle in der Psychoanalyse und der Verzicht auf ihn kennzeichnet den Übergang von der primitiven zur kulturellen Gesellschaft. Die Inzestscheu ist nach Freud die reuezeigende Tat der Söhne in der Urszene, eines der „beiden fundamentalen Tabu [sic] des Totemismus“<sup>255</sup>. Ebenfalls merkwürdig ist die Art und Weise, wie Richard III. zugrunde geht. Anscheinend ist er von der Armee des Grafen von Richmond besiegt worden, aber in der 3. Szene des fünften Aktes findet sich die eigenartige Stelle, in der alle von ihm unterdrückten Dramenfiguren als Geister erscheinen, dem Grafen von Richmond ihre Bereitschaft zum Mitkämpfen erklären und gemeinsam Richard III. Verzweiflung sowie den Untergang wünschen. Die in Shakespeares Dramen, vor allem in seinen ansonsten sehr realistisch geschilderten historischen Dramen, selten auftretenden Geisterfiguren senden somit die symbolische Nachricht, dass der König Richard nicht von einem einzelnen „Sohn“, sondern von einer Gruppe rebellischer „Söhne“ des Amtes enthoben worden ist. Die Schlussrede Richmonds fasst die Handlung des Dramas zusammen und liefert auch den grundlegenden Rahmen für sowohl Darwins als auch Freuds Geschichte:

England war lang wie irr und schlug sich wund:

---

<sup>254</sup> William Shakespeare, *König Richard III.*, zweisprachige Ausgabe. Übersetzt von Frank Günther, München: dtv 2001, S. 209.

<sup>255</sup> Freud GW 4, S. 173. Dieses Motiv wurde ferner noch von seinem Schüler Otto Rank in dem Buch *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage. Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffens* ausführlicher behandelt.

Der Bruder vergoß blindlings Bruders Blut,  
Der Vater schlachtete wahnwarr den Sohn;  
Gezwungen, wurd der Sohn des Vaters Schlächter.<sup>256</sup>

Wenn der kollektive Königs- beziehungsweise Vatemord in *Richard III.* noch auf eine eher undurchsichtige Weise in Erscheinung tritt, so steht er in einem anderen historischen Drama Shakespeares, nämlich *Julius Cäsar* schwarz auf weiß. Nach dem Triumph im Bürgerkrieg erfreut sich die Titelfigur der Liebe des römischen Volks, das ihn als ihren Führer unterstützt und ihm dreimal die Krone anbietet. Obwohl Cäsar das Angebot abgelehnt hat, ist er in den Augen der Konspiranten dessen ungeachtet ein Diktator geworden. Folglich muss Cäsar im Interesse des Gemeinwohls ermordet werden.<sup>257</sup> Die rebellische Gruppe besteht aus Cäsars Vertrauten sowie den Adligen der Stadt. Dass die Anfangsszene des Dramas auf die Unfruchtbarkeit von Cäsars letzter Frau Calpurnia hinweist (Erster Akt, 2. Szene), spricht ebenfalls dafür, dass die Untertanen von ihm wie Söhne behandelt worden sind. Dieselbe Anspielung findet man auch bei anderen shakespeareschen Dramen wie zum Beispiel *Macbeth*. Der Mord an Cäsar wird im Drama recht blass und banal geschildert, allein das letzte Wort Cäsars („*Et tu, Brute?* – Dann falle Cäsar!“<sup>258</sup>) bestärkt den Eindruck, dass die intime Beziehung zwischen Cäsar und seinem Vertrauten Brutus eher einer Vater-Sohn-Beziehung ähnelt.<sup>259</sup> Eine solche Beziehung deutet das Wort des Brutus in seinem Streit mit Antonius an:

Sonst wär das ein barbarisches Spektakel.  
Unsere Gründe sind so gut bedacht,  
Daß du, und wärst du Cäsars Sohn, Antonius,

---

<sup>256</sup> Shakespeare 2001, S. 303.

<sup>257</sup> Vgl. William Shakespeare, *Julius Cäsar*, zweisprachige Ausgabe. Übersetzt von Frank Günther, München: dtv 1998, S. 51. Brutus, der Führer der Verschwörer, macht sich zum Beispiel Gedanken über die Lage: „Es muß durch seinen Tod sein: nun ich selbst, Ich selbst hab keinen Grund, ihn zu zertreten, Als nur für's Staatswohl. Er will eine Krone [...] Mißbrauch des Amts liegt vor, wenn Macht sich vom Gewissen trennt“ (ebd.).

<sup>258</sup> Shakespeare 1998, S. 99.

<sup>259</sup> Harold Bloom weist darauf hin, dass Brutus in der Überlieferung „ein natürlicher Sohn Cäsars“ ist (vgl. Harold Bloom, *Shakespeare. Die Erfindung des Menschlichen*, 2. Aufl. Übers. von Peter Knecht, Berlin: Berlin Verlag 2001, S. 171) ist. Das bestärkt wiederum die Vermutung einer Vater-Sohn-Beziehung zwischen Brutus und Cäsar. An derselben Stelle bezeichnet Bloom auch *Totem und Tabu* als ein „Remake“ von Julius Cäsar.

Zufrieden wärst.<sup>260</sup>

Das ambivalente Gefühl eines Sohnes gegenüber dem Vater bringt er in seiner Rechtfertigung für den Mord am besten zum Ausdruck:

Wenn hier in dieser Versammlung irgendeiner, irgendein guter Freund Cäsar ist, dann sage ich ihm: des Brutus' Liebe zu Cäsar war nicht geringer als die seine. Wenn dann dieser Freund fragt, warum Brutus sich gegen Cäsar erhoben hat, gebe ich zur Antwort: Nicht weil ich Cäsar weniger, sondern weil ich Rom mehr liebte. [...] Weil Cäsar mich geliebt hat, weine ich um ihn; weil er ein Glücksmensch war, freue ich mich für ihn; weil er tapfer war, ehre ich ihn; aber weil er machtbesessen war, habe ich ihn erschlagen. Das heißt, Tränen für seine Liebe; Freude für sein Glück; Ehre für seine Tapferkeit; und Tod für seine Machtgier.<sup>261/262</sup>

Indem die beiden Hauptvertreter der Verschwörung, Cassius und Brutus, nacheinander Selbstmord verübten, unterwerfen sie sich wieder der herrschenden Sittenordnung. Obwohl Brutus in seinem letzten Wort darauf besteht, dass er die Mordtat nicht bereue („Cäsar, gib nun Ruh. / Dir fügte ich den Tod nicht halb so gerne zu.“<sup>263</sup>), so legt er doch eine Beichte ab, indem er sich der Macht Cäsars, die er zu bekämpfen glaubte, fügt und den letzten Widerstand aufgibt:

Cassius:

[...] Cäsar, du bist gerächt,  
Und mit demselben Schwert, das dich erstach.<sup>264</sup>

Brutus:

O Julius Cäsar, du bist mächtig noch!  
Dein Geist geht um, und lenkt uns unsre Schwerter  
Ins eigene Gedärm.<sup>265</sup>

---

<sup>260</sup> Shakespeare 1998, S. 111.

<sup>261</sup> Ebd., S. 117 ff.

<sup>262</sup> Freud zitiert in GW 2/3, S. 426 f einen Teil dieser Stelle (in der Übersetzung von Schlegel/Tieck) und verweist auf die Ähnlichkeit zwischen der Rede Brutus und seinem eigenen ambivalenten Gefühl gegenüber einer Person im Traum. Er gibt sogar auf S. 427 zu, dass er „wirklich einmal den Brutus gespielt“ habe, nämlich „die Szene Brutus und Cäsar aus Schillers Gedichten“. Mit derselben Textstelle beschreibt er die „intensive Liebe“ als „Bedingung des verdrängten Hasses“ des „Rattenmanns“ (Freud GW 7, S. 403 f).

<sup>263</sup> Shakespeare 1998, S. 205.

<sup>264</sup> Ebd., S. 191.

<sup>265</sup> Ebd., S. 195.

Das erklärt auch das Rätsel, warum das Drama nach Julius Cäsar benannt ist, obwohl er bereits im dritten Akt ermordet wird und nicht so viele Auftritte hat, wie es eigentlich einer Titelfigur angemessen wäre. Der Ermordete hat die Bühne nie wirklich verlassen, er bleibt „a commanding figure in the inner lives of the characters who survive him“<sup>266</sup> und übt weiterhin die väterliche Autorität auf unbewusste Weise aus. Dieselbe Konstellation findet man auch bei anderen Dramen Shakespeares wie *Hamlet*, in dem der Prinz psychisch gesehen immer noch unter dem Einfluss seines verstorbenen Vaters steht, der in Form des Geistes zu ihm kommt und Anweisungen erteilt.

Eine noch deutlichere Parallelität mit der Urhorden-Legende weist der Roman *Die Brüder Karamasow* von Fjodor Michailowitsch Dostojewskij auf, der neben *König Ödipus* und *Hamlet* von Freud für die „drei Meisterwerke der Literatur aller Zeiten“<sup>267</sup> nominiert wurde. Im Mittelpunkt des Romans steht der Konflikt zwischen dem alten Karamasow und seinen vier Söhnen. Der Vater Fjodor Pawlowitsch Karamasow, ein schurkischer Gutsbesitzer, kann seine Gier nach Reichtum und Frauen nicht bezwingen, wünscht alles für sich allein zu haben und will sich nicht um seine Söhne kümmern. Er fordert sie in allen Lebensentscheidungen heraus und treibt sie in Lebensnöte. Es ist darum nicht verwunderlich, dass er von seinen Söhnen gehasst und getötet wird, und zwar von jedem auf die eigene Weise: Der älteste Sohn Mitja, der mit seinem Vater um die Zuneigung einer nicht gut beleumundeten Frau namens Gruschenka konkurriert, entwirft einen durchdachten Tötungsplan, den er auch teilweise ausgeführt; der zweite Sohn Iwan ermöglicht die Untat durch seine Abwesenheit infolge einer beabsichtigten Abreise; in demselben Maße stiftet der dritte Bruder Aljoscha, der anscheinend unschuldig ist, Unheil aufgrund seiner Unterlassung; letztlich begeht dann der vierte, unehelich geborene Sohn Smerdjakow das Verbrechen an dem Vater. Das heißt: In Bezug auf den Vätermord hat jeder, ob bewusst oder unbewusst, seinen Beitrag geleistet.

Dabei ist es auffallend, dass die drei Brüder, die in der Tat nicht am Vätermord beteiligt waren, dem Schuldgefühl nicht entgehen können. Selbst Aljoscha, der

---

<sup>266</sup> Dorothy T. Grunes und Jerome M. Grunes, *What Shakespeare Teaches Us about Psychoanalysis. A Local Habitation and a Name*. London: Karnac 2014, S. 84.

<sup>267</sup> Freud GW 14, S. 412.



scheinbar in einer friedlichen Beziehung zum Vater steht und von Dostojewskij zum einzigen Romanhelden bestimmt wurde, muss einräumen, dass auch er Mordsucht in sich verspürt hat. So lautet dann das erschütternde Gespräch zwischen Iwan und Aljoscha wie folgt:

„Erinnerst du dich, daß ich damals, als Dmitrij [Mitja] nach dem Essen ins Haus stürzte und den Vater prügelte, dir auf dem Hof sagte, daß ich mir ‚das Recht auf Wünsche‘ vorbehalte – sag mir, hast du damals gedacht, daß ich den Tod unseres Vaters wünsche oder nicht?“

„Ich habe es gedacht“, sagte Aljoscha leise.

„Das hatte übrigens gestimmt, da war nicht viel zu raten. Aber ist dir damals auch der Gedanke aufgetaucht, daß ich mir eben wünsche, [...] daß Dmitrij unseren Vater umbringt, und zwar möglichst bald... Und daß ich selbst sogar nicht einmal abgeneigt wäre, das Meinige dazu beizutragen?“

[...]

„Vergib mir, damals habe ich auch das gedacht“, flüsterte Aljoscha und verstummte, ohne einen einzigen „mildernden Umstand“ hinzuzufügen.<sup>268</sup>

Aufgrund des geteilten Schuldgefühls vereinigen sich die „unschuldigen“ Brüder nach dem Tod des Vaters. Iwan und Aljoscha bemühen sich, Mitja zu verteidigen und im schlimmsten Fall seine Flucht zu arrangieren: „[e]twa darum, daß ich in meiner Seele ebenso ein Mörder bin?“<sup>269</sup>(Iwan). Das Plädoyer, das der Verteidiger im Gericht für Mitja hält, ist juristisch gesehen schon eine meisterhafte Leistung, aber die beste Rechtfertigung für die Vaternötung liefert wohl Iwans Ausruf in seiner Zeugenaussage: „Wer wünscht denn nicht den Tod des Vaters ...?“<sup>270</sup>

Auch das Romanende stimmt nachdenklich: Der wirkliche Mörder Smerdjakow gesteht sein Verbrechen – aber nur seinem Halbbruder Iwan gegenüber – und erhängt sich. Daher steht vor Gericht Aussage gegen Aussage, sodass das Geschworenengericht Mitja für schuldig erklärt. Andererseits ermöglicht der Tod des Vaters den Brüdern ihre Koexistenz: Endlich kann jeder das bekommen, was durch die Unterdrückung des Vaters verloren gegangen war. Smerdjakow erhält die Beachtung, nach der er sich von

---

<sup>268</sup> Fjodor M. Dostojewskij, Die Brüder Karamasow, 5. Aufl. Übers. von Swetlana Geier, Frankfurt am Main: Fischer 2013, S. 973 f.

<sup>269</sup> Dostojewskij 2013, S. 986.

<sup>270</sup> Ebd., S. 1093.

Kindheit an geseht hat; Mitja und Iwan dürfen nun jeweils ihre geliebte Frau haben; der fromme Aljoscha erobert seine innere Ruhe zurück. Die Beseitigung des Vaters wird also von den Söhnen gefeiert.

Die Romanhandlung erinnert in vielerlei Hinsicht an die Urhorden-Legende. Hier wie dort sind ein despotischer Vater, unterdrückte Söhne, brutaler Vaternord und die auf Schuldgefühl und Reue basierende Brüdersolidarität die Schlüsselwörter. Da man nicht weiß, in welchem Zeitraum Freud Dostojewskij intensiv gelesen hatte, bleibt die oben angeführte Beobachtung streng gesehen nur eine Spekulation. Dennoch dient Freuds Aussage zur Urhorden-Legende auch sehr gut als eine Randbemerkung zum *Karamasow*-Roman:

Es ist wirklich nicht entscheidend, ob man den Vater getötet oder sich der Tat enthalten hat, man muß sich in beiden Fällen schuldig finden, denn das Schuldgefühl ist der Ausdruck des Ambivalenzkonflikts, des ewigen Kampfes zwischen dem Eros und dem Destruktions- oder Todestribs.<sup>271</sup>

### **Exkurs: Freuds Verhältnis zu Dostojewskij**

Dostojewskij erscheint selten in Freuds Schriften und Korrespondenz, aber die Bedeutung des russischen Meisters ist keineswegs zu unterschätzen. Der Name Dostojewskij wird nur in zwei Angelegenheiten in Freuds *Gesammelten Werke* genannt, davon einmal in seinem Gutachten für den Fall Halsmann.<sup>272</sup> Die einzige vernünftige Auseinandersetzung mit Dostojewskij ist die Schrift *Dostojewski und die Vaternordung*, die als Einleitung zu René Fülöp-Millers Monografie *Die Urgestalt der Brüder Karamasoff* im Rahmen der berühmten Piper-Dostojewskij-Gesamtausgabe konzipiert war. Freud gestand in einem unveröffentlichten Brief an seinen Freund Max Eitingon, dass er „weder die nötige Energie noch das Interesse dafür“<sup>273</sup> habe, die Abhandlung fertig zu schreiben. Den Aufsatz vollendete er letztlich auf wiederholtes Drängen. Der Demotiviertheit Freuds liegen wohl zwei Sachverhalte zugrunde, nämlich dass

---

<sup>271</sup> Freud GW 14, S. 492.

<sup>272</sup> Vgl. Fußnote 16.

<sup>273</sup> Zitiert nach Jones 1982, Bd. 3, S. 173.

einerseits die meisten Thesen, die er psychologisch erörtern wollte, schon in einer im Jahre 1923 erschienenen Arbeit seines Schülers Jolan Neufeld<sup>274</sup> standen, und andererseits es ihm sehr unangenehm war, die Slawisten von Dostojewskijs geistiger Erkrankung überzeugen zu müssen. In der Tat ist diese Abhandlung auch hinsichtlich mehrerer Aspekte keine erfolgreiche Arbeit: Von der Werkanalyse ist keine Spur zu finden, in der Arbeit „häufen sich Redundanzen“<sup>275</sup> und die Argumentationsstruktur wirkt vorwiegend zirkulär.

Die Abhandlung fokussiert, wie die meisten literatur- beziehungsweise kunstbezogenen Arbeiten Freuds, auf die Pathobiografie des Künstlers. Dabei unterscheidet Freud vier Fassaden in Dostojewskijs Persönlichkeit: den Dichter, den Neurotiker, den Ethiker und den Sünder.<sup>276</sup> Als Dichter sieht Freud in Dostojewskij einen Meister aus Russland, der „seinen Platz nicht weit hinter Shakespeare“<sup>277</sup> hat. *Die Brüder Karamasow* sei „der großartigste Roman, der je geschrieben wurde“<sup>278</sup>. Dagegen wird Dostojewskij als Ethiker wegen seiner Spielsucht und untertänigen Folgsamkeit gegenüber dem Zaren von ihm wenig geschätzt. „Dostojewski hat es versäumt, ein Lehrer und Befreier der Menschen zu werden, er hat sich zu ihren Kerkermeistern gesellt; die kulturelle Zukunft der Menschen wird ihm wenig zu danken haben“<sup>279</sup>, so die Bemerkung Freuds. Ferner verraten die Stoffwahl Dostojewskijs und einige unübersehbare Tatsachen aus seinem Leben die sadistischen und masochistischen Neigungen in seiner Persönlichkeit, die dazu führen, dass er sich dem verbrecherischen Trieb unterordnet. So ist „Sünder“ auch schon eine gerechtfertigte Bezeichnung für Dostojewskij. Der größte Teil von Freuds Aufsatz widmet sich dem Neurotiker Dostojewskij. Hier spekuliert Freud, dass Dostojewskijs epileptische Anfälle keine organischen, sondern von Neurosen ausgelöste affektive Reaktionen sind,

---

<sup>274</sup> Jolan Neufeld, Dostojewski. Skizze zu seiner Psychoanalyse. Leipzig, Wien und Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1923.

<sup>275</sup> Thomas Köhler, Freuds Schriften zu Literatur, Kunst und Ästhetik. Gießen: Psychosozial-Verlag 2014, S. 72.

<sup>276</sup> Freud: GW 14, S. 399.

<sup>277</sup> Ebd.

<sup>278</sup> Ebd.

<sup>279</sup> Ebd., S. 400.

die in seinem ambivalenten Verhältnis zu seinem Vater wurzeln. Der Konnex zwischen Anfällen und Lebensereignissen belegt, dass „die Anfälle weit in Dostojewskis Kindheit zurückgehen, dass sie zuerst durch mildere Symptome vertreten waren und erst nach dem erschütternden Erlebnis im achtzehnten Jahr, nach der Ermordung des Vaters, die epileptische Form annahmen“<sup>280</sup>. Freuds Quelle zufolge war Dostojewskijs Vater ein grausamer Tyrann, der den kleinen Dostojewskij sehr wahrscheinlich sexuell misshandelt hatte. Dank seiner überstarken bisexuellen Anlage kann er sich jedoch gegen den strengen Vater wehren. Die Ermordung seines Vaters durch dessen Leibeigene weckt in ihm den verdrängten Mordwunsch und so kommt es zur Epilepsie, die nichts anderes sein kann als „eine Selbstbestrafung für den Todeswunsch gegen den gehaßten Vater“<sup>281</sup>. Somit ist auch seine Unterwerfung unten dem Zaren erklärlich: Der Zar belegt die Rolle des Ersatzvaters (Väterchen Zar). Solange Dostojewskij „niemals von der Gewissenbelastung durch die Absicht des Vaternormes frei geworden [ist]“<sup>282</sup>, kann er nicht umhin, als die von der Autorität erteilte Strafe der sibirischen Verbannung zu erdulden.

Freuds Analyse stützt sich auf seine Lektüre,<sup>283</sup> deren Glaubwürdigkeit und Wahrhaftigkeit in vielen Fällen schwankend ist. Die Widersprüchlichkeit in den biografischen Angaben ist oft Anlass dafür, dass Freuds Thesen von den Slawisten bemängelt wurden und werden. Maïke Schult kritisiert beispielsweise:

Freuds Dostojewskij-Interpretation ist sicher erstaunlich, vielleicht auch empörend [...] Wir dürfen sie ablehnen als klassisches Beispiel dafür, wie schnell Psychobiographie zur Psychopathologie gerät, wenn ein Interpret den Lockungen seiner eigenen Thesen nicht widerstehen kann und zu eilig, zu unreflektiert vom Werk auf das Leben, von fiktionalen Figuren auf den Autor schließt und

---

<sup>280</sup> Ebd., S. 404.

<sup>281</sup> Ebd., S. 406.

<sup>282</sup> Ebd., S. 411.

<sup>283</sup> Zu den Quellen Freuds zählen die folgenden Arbeiten: *Zur Lebensgeschichte Dostojewskis* (Orest Miller, als Einleitung der von ihm zusammengestellten *Autobiographischen Schriften* Dostojewskijs, 1919), *Drei Meister* (Stefan Zweig, 1920), *Dostojewski, Skizze zu seiner Psychoanalyse* (Jolan Neufeld, 1923), *Dostojewskis Heilige Krankheit* (René Fülöp-Miller, 1924), *Dostojewski am Roulette* (René Fülöp-Miller, 1925) und *Der Unbekannte Dostojewski* (René Fülöp-Miller, 1926) (vgl. das beigelegte CD-ROM von Davies und Fichtner 2006).

Lebensgeschichte als reine Krankengeschichte wahrnimmt. Freuds Dostojewskij-Deutung ist ein Irrtum, eine Fehlleistung, eine Dostojewskij-Phantasie.<sup>284</sup>

Außerdem ist es auffällig, dass Freud in seinem Text den Dichter Dostojewskij von dem Menschen Dostojewskij stark unterscheidet, das heißt den einen hochschätzt und den anderen herabsetzt. Im Gegensatz zur Popularität Dostojewskijs ist Freuds Beitrag als eine der wenigen kritischen Stimmen aufzufassen und er macht, wenn auch nur gelegentlich, kein Hehl aus seiner Ablehnung, was keineswegs mit seiner sanften Natur übereinstimmt. Die Kritik entstammt der persönlichen Abneigung Freuds. In einem frühen Brief an Stefan Zweig vom 19. Oktober 1920 nennt er Dostojewskij den „vertrackten Russen“<sup>285</sup>. In einem späteren Brief an Theodor Reik schreibt er:

Sie [*Dostojewski und die Vätertötung*] ist jemandem zu Gefallen geschrieben und ungern geschrieben. [...] Sie haben auch recht mit der Vermutung, daß ich Dostojewski bei aller Bewunderung seiner Intensität und Überlegenheit eigentlich nicht mag. Das kommt daher, daß sich meine Geduld mit pathologischen Naturen in der Analyse erschöpft. In Kunst und Leben bin ich gegen sie intolerant. Das sind persönliche Charakterzüge, unverbindlich für andere.<sup>286</sup>

Der Grund seines persönlichen Problems mit Dostojewskij liegt meines Erachtens wiederum in der tiefen Einsicht des letzteren in die Mechanismen der Psyche. Man muss nur daran denken, wie Rodion Romanowitsch Raskolnikow in *Verbrechen und Strafe* vom Schuldgefühl nach dem Mord gepeinigt wird oder wie Aleksej Iwanowitsch in *Der Spieler* der Spielsüchtigkeit verfällt. Nietzsche zum Beispiel nennt ihn den „einzige[n] Psychologe[n], von dem ich etwas zu lernen hatte“<sup>287</sup> und lobt ihn als einen der „schönsten Glücksfäll[e]“<sup>288</sup> seines Lebens. Dostojewskij verzichtete jedoch auf den Titel eines Psychologen und legte lediglich das Bekenntnis ab: „Man nennt mich

---

<sup>284</sup> Maike Schult, „Verlockende Vätertötung – Freuds Phantasien zu Dostojewskij“, in: Jahrbuch der deutschen Dostojewskij-Gesellschaft 10 (2003), S. 43-55, hier S. 51.

<sup>285</sup> Freud 1980, S. 348.

<sup>286</sup> Brief vom 14. April 1929, in: Theodor Reik, Freud als Kulturkritiker. Mit einem Briefe Professor Sigmund Freuds. Wien und Prag: Dr. Max Präger Verlag 1930, S. 63 f.

<sup>287</sup> Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke, kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München: dtv 1988, Bd. 6, S. 147. Im Folgenden abgekürzt mit „KSA“ und Bandzahl.

<sup>288</sup> Ebd.

einen Psychologen. Das ist nicht richtig. Ich bin nur ein Realist im höheren Sinne, das heißt: ich zeige alle Tiefen der Menschenseele.“<sup>289</sup> Dass Dostojewskij die Tiefen der Menschenseele enthüllen möchte und dieses Ziel auch mit ausgezeichneten Werken erreicht hat, macht ihn für Freud zu einem Konkurrenten, der ihm viele Unannehmlichkeiten gebreitet hat. Daher versucht er immer wieder Dostojewskij in seiner Rolle als Seelenkenner abzuqualifizieren:

Den Psychologen Dostojewski habe ich allerdings dem Dichter subsummiert. Ich hätte ihm auch vorzuwerfen, daß sich seine Einsicht so sehr auf das abnorme Seelenleben einschränkt. Denken Sie an seine erstaunliche Hilflosigkeit gegen die Phänomene der Liebe; eigentlich kennt er nur das rohe, triebhafte Begehren, die masochistische Unterwerfung und die Liebe aus Mitleid.<sup>290</sup>

Das Beispiel Dostojewskij ist für Freuds Verhältnis zu Literaten und zur Literatur in der Hinsicht aufschlussreich, da es das typische Leseverhalten Freuds bestens veranschaulicht. Es zeigt, wie Freud sowohl als Autor als auch als Interpret stark von dem Gelesenen abhängig ist, wie er die Quelle zu verbergen versucht, wenn er sich von der Konkurrenz bedroht fühlt und wie die Literatur befähigt ist, als Vorgänger der Psychoanalyse zu fungieren.

Doch zurück zum Thema. Die Urhorden-Legende ist sicherlich nicht einer einzelnen Quelle entnommen worden. Sie ist vielmehr ein Syntheseprodukt aus mehreren Quellen.<sup>291</sup> Wenn man aber in Freuds Lektüre so viele ähnliche Motive entdecken kann, die in seiner Geschichte wiederauftauchen, dann stellt sich die Frage, warum er hier ausgerechnet Darwin als die einzige Quelle voranstellt, die eigentlich wenig mit seinem Ursprungsmythos zu tun hat. Eine mögliche Erklärung findet man in der naturwissenschaftlichen Eigenschaft von Darwins Evolutionslehre. Wie im Kapitel

---

<sup>289</sup> Fjodor M. Dostojewskij, Tagebuch eines Schriftstellers. Übers. von E. K. Rahsin, München: R. Piper & Co. 1992, S. 619.

<sup>290</sup> Reik 1930, S. 64.

<sup>291</sup> Die genannten literarischen Vorlagen in diesem Kapitel machen nur einen kleinen Teil der literarischen Werke aus, die sich mit diesen Motiven beschäftigt haben. Sie stammen aber alle aus Freuds Lektüreliste. Im Kapitel 3.6.3 wird die Legende noch in einem anderen Kontext diskutiert, wo weitere mögliche Quellen angeführt werden sollen.

2.5.3 bereits erläutert wurde, definiert Freud seine Arbeit hauptsächlich als das Ergebnis naturwissenschaftlicher Studien und hält sich von der Erwähnung geisteswissenschaftlicher Einflüsse fern. Die Urhorden-Legende stellt wiederum ein gutes Beispiel dafür dar. Aus der Analyse geht jedoch hervor, dass der literarische Einfluss gar nicht so gering ist, wie es explizit genannt wird.

### 3.5 Die literarischen Erzählmethoden

„Der Schriftsteller Freud ist vom Psychologen nicht zu trennen, niemand wird jenen ohne diesen verstehen, und man hat es jederzeit mit seiner Lehre zu tun, wenn man sich mit seinen literarischen Fähigkeiten beschäftigt.“<sup>292</sup> Mit dieser Feststellung hebt Walter Muschg die Literarizität Freuds hervor, ohne dabei den medizinischen Zweck seiner Schriften außer Acht zu lassen. Somit unterstreicht er „die seltene, spontan zu fühlende Einheit von Gehalt und Form“<sup>293</sup> im intellektuellen Stil Freuds. Diese Feststellung kann jedoch auch andersherum verstanden werden: Freuds Erfolg als Psychologe und Kulturtheoretiker lässt sich ebenfalls nicht von seiner herausragenden Ausdrucksfähigkeit und literarisierten Sprache trennen.

Heutzutage versteht man unter den Merkmalen der Literatur meistens „Fiktionalität und Poetizität“<sup>294</sup>. Überprüft man anhand dieser beiden Kriterien Freuds Schriften, so findet man viele interessante Ansätze. Die Fiktionalität ist vor allem in seinen Krankengeschichten häufig zu beobachten, die darüber hinaus der Selbstbewertung Freuds zufolge „wie Novellen zu lesen sind“ und „des ernststen Gepräges der Wissenschaftlichkeit entbehren“<sup>295</sup>. Aus Gründen der ärztlichen Diskretion muss Freud die persönlichen Daten der Patienten durch fiktive Informationen ersetzen, aber bei der Erfindung eines Pseudonyms zeigt er ohne Frage

---

<sup>292</sup> Muschg 1975, S. 5.

<sup>293</sup> Ebd., S. 6 f.

<sup>294</sup> Kirsten Adamzik, „Literatur aus der Sicht von Text- und Diskurslinguistik“, in: Handbuch Sprache in der Literatur. Hg. von Anne Betten, Ulla Fix und Berbeli Wanning, Berlin und Boston: De Gruyter 2017 (Handbücher Sprachwissen Bd. 17), S. 97-119, hier S. 102.

<sup>295</sup> Freud GW 1, S. 227.

die Schöpfungskraft eines Dichters. Man denke zum Beispiel an „Dora“, ein Mädchenname, der viele Interpretationen zulässt.<sup>296</sup> Die Fiktionalität ist aber keineswegs auf den diskretionsbedingten Datenschutz beschränkt. Sie betrifft manchmal auch die Details in den Krankengeschichten, einerseits weil die Wahrheit in der Psychologie ein schwach begründeter, schwankender Begriff ist,<sup>297</sup> andererseits aber auch weil die Patienten nicht in der Lage sind, eine geschlossene lückenlose Geschichte zu erzählen,<sup>298</sup> denn ansonsten wären sie von der Krankheit verschont geblieben. Als Arzt nimmt sich Freud an vielen Stellen darum die Freiheit, seine Krankengeschichten mit Details zu bereichern, die in der Tat nicht aus dem Mund der Patienten stammen. In diesem Prozess fungiert die Literatur wiederum als eine wertvolle Materialquelle. Man kann beispielsweise an der Krankengeschichte der Lucy R. beobachten, dass sie viele Parallelen mit Ibsens *Rosmersholm* aufweist.<sup>299</sup>

---

<sup>296</sup> Mit dem Vornamen „Dora“ ist sicher eine ganze Reihe von inneren Bewegungen und psychischen Gefühlen Freuds verbunden. In einer anderen Gelegenheit schrieb er: „Im Begriff, die Krankengeschichte einer meiner Patientinnen für die Publikation herzurichten, erwäge ich, welchen Vornamen ich ihr in der Arbeit geben soll. Die Auswahl scheint sehr groß [...] Anstatt dessen taucht ein einzelner auf, kein zweiter neben ihm, der Name Dora“ (Freud GW 4, S. 268 f). Freuds Eigenerklärung ist, dass „Dora“ ihn an „Rosa“ erinnere, den Vornamen des Kindermädchens seiner Schwester, das im Haus seinen Namen nicht behalten durfte. „Dora“ rührt also daher, dass er ein Pseudonym sein muss (Vgl. Freud GW 4, S. 269). Diese Erklärung findet jedoch wenig Akzeptanz in der Forschung, da es nicht erklärt wurde, warum Freud neben der phonetischen Ähnlichkeit „Dora“ in den Sinn gekommen ist. Viele vertreten daher die These, dass die Patientin nach Dora Breuer, der Tochter Joseph Breuers benannt wurde“ (vgl. Hannah S. Decker, „The Choice of a Name: ‚Dora‘ and Freud’s Relationship with Breuer“, in: *Journal of the American Psychoanalytic Association* 30, H. 1 (1982), S. 113-136, hier S. 134). Eine andere Meinung lautet, dass „Dora“ von „Pandora“ herrührte, weil der Fall „a gift from God“, zugleich auch eine gefährliche Büchse bedeute (vgl. Harold P. Blum, „A psychoanalytic enquiry into Pandora’s box: symbol and metaphor“, in: *Language, Symbolization and Psychosis*. Hg. von Giovanna Ambrosio, Simona Argentieri und Jorge Canestri, London: Karnac 2007, S. 18-30, hier S. 21 f). Der Verfasser ist aber der Meinung, dass die Namensgebung im Fall der Dora viel Ähnlichkeit mit den Figuren des Dramas *Nora oder Ein Puppenheim* von Henrik Ibsen aufweist und die ganze Krankengeschichte von der Literatur beeinflusst wurde (vgl. Yin Xu und Jieqiong Yu, „Krankengeschichte, die [...] wie Novellen zu lesen sind“. Freuds klinische Biographie zwischen Fiktion und Wirklichkeit“, in: *Literaturstraße. Chinesisch-deutsche Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 19, H. 1 (2018), S. 47-54, hier S. 49.).

<sup>297</sup> Die Wahrhaftigkeit der Erzählung der Patienten stellt Freud auch während des Nacherzählens stets in Frage. Man erkennt es daran, dass er in seiner Schilderung oft mit Adverbien wie „vielleicht“ und „wahrscheinlich“ arbeitet. Man denke ebenfalls daran, dass er damals seine Verführungstheorie aufgeben musste, weil er erkannt hatte, dass die Geschichte vom Missbrauch in der Kindheit nur eine eingebildete Phantasie der Hysteriker war.

<sup>298</sup> Freud GW 5, S. 173: „Ich kann mich nur verwundern, wie die glatten und exakten Krankengeschichte Hysterischer bei den Autoren entstanden sind. In Wirklichkeit sind die Kranken unfähig, derartige Berichte über sich zu geben.“

<sup>299</sup> Lucy R. ist die einzige Patientin, deren wahre Identität bislang ein Rätsel bleibt. In der Forschung wurde der Verdacht geäußert, dass die Geschichte eine absolut fiktive sein könnte. Vgl. Xu und Yu 2018, S. 52 f.



Legitimiert wird all dies wiederum durch die ärztliche Schweigepflicht. Dass Freuds Krankengeschichten fiktive Eigenschaften haben,<sup>300</sup> führt aber nicht konsequent dazu, dass sie die Einsicht in die Ätiologie der Patienten erschweren oder sogar unmöglich machen, denn „auch die Literatur beruht nicht nur auf reiner schriftstellerischer Phantasie und muss der Realitätsprüfung unterliegen.“<sup>301</sup> In vielen Fällen tragen die von Freud hinzugefügten Teile der Krankengeschichte in der Tat nur dazu bei, eine fließende Geschichte zu erzählen und das Verständnis für die Ätiologie der Patienten zu erleichtern.

Das andere Merkmal der literarischen Sprache, die Poetizität, bezieht sich dagegen vor allem auf die formale und stilistische Ebene des Erzählens. Für die Verwendung der poetischen Ausdrucksform im nicht-literarischen Text hat Freud einen großen Vorgänger, nämlich den Philosophen Friedrich Nietzsche, der an vielen Stellen seiner Arbeit mehr literarisch als philosophisch schrieb und selbst die These vertrat, dass man angesichts der Poesie Prosa schreiben müsse.<sup>302</sup> Relevant ist ebenfalls seine Forderung, einen lebendigen Stil zu pflegen.<sup>303</sup> Um dieses Ziel zu erreichen, schlägt Nietzsche einige konkrete Maßnahmen vor, die auch von Freud praktiziert wurden sind.<sup>304</sup> Das erste, was Nietzsche mit besonderem Nachdruck ausspricht, ist die Vitalität des schriftlichen Textes. Seinem Verständnis nach muss das Schreiben eine Nachahmung des Sprechens sein und „eine sehr ausdrucksvolle Art von Vortrage zum Vorbild

---

<sup>300</sup> Weitere Beispiele vgl. beispielsweise Mai Wegener, „Fälle, Ausfälle, Sündenfälle – zu den Krankengeschichten Freuds“, in: Fall – Fallgeschichte – Fallstudie. Theorie und Geschichte einer Wissensform. Hg. von Susanne Düwell und Nicolas Pethes, Frankfurt am Main: Campus 2014, S. 169-194, hier S. 173 ff.

<sup>301</sup> Xu und Yu 2018, S. 54. Vgl. auch Langer 1992, S. 54.

<sup>302</sup> Nietzsche in *Zur Lehre vom Stil*: „Der Takt des guten Prosaikers in der Wahl seiner Mittel besteht darin, dicht an die Poesie heranzutreten, aber niemals zu ihr überzutreten“ (Nietzsche KSA 10, S. 39). Nietzsche betont die Verwendung von poetischen Ausdrucksmitteln auch in nicht-literarischen Texten, warnt jedoch gleichzeitig davor, die Grenze zwischen Argumentation und Phantasie zu übertreten. Manche seiner Werke (zum Beispiel *Also sprach Zarathustra*) wurden aber nicht nur als philosophische Schriften, sondern auch als literarische Texte gelesen.

<sup>303</sup> Nietzsche in *Zur Lehre vom Stil*: „Das Erste, was Not tut, ist Leben: der Stil soll leben“ (Nietzsche KSA 10, S. 38).

<sup>304</sup> Zur stilistischen Verwandtschaft zwischen Nietzsche und Freud vgl. Yin Xu, „Literarischer Stil als Merkmal der wissenschaftlichen Prosa – Nietzsches Lehre vom großen Stil und deren praktische Umsetzung in Freuds Arbeit“. in: *Literaturstraße*. Chinesisch-deutsche Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft 18, H. 1 (2017), S. 103-111.

haben“<sup>305</sup>. Ein direktes Resultat davon stellen die Würdigung des kurzen, epigrammatischen Sprachstils und die Tendenz zur gnomischen Form dar. Ähnlich wie Nietzsche zeigt sich Freud als ein großer Aphoristiker, sodass man „aus seinen Schriften oft eine Sentenz oder ein Schlagwort ‚fürs Gedächtnis auflesen‘ kann“<sup>306</sup>. Seine berühmten Worte wie „das Verdrängte ist aber für das Ich Ausland, inneres Ausland“<sup>307</sup> oder „Neben der Lebensnot ist die Liebe die große Erzieherin“<sup>308</sup> sind, obwohl Jahrzehnte später, immer noch im Volksmund.<sup>309</sup> Die Popularität der Psychoanalyse besteht noch darin, dass „viele [...] Termini technici Bestandteile des Alltagswortschatzes der Gebildeten und Halbgebildeten“<sup>310</sup> geworden und als Gemeingut der Menschen verinnerlicht worden sind. Was Freud besonders gut übernommen hat, ist die Dialogform des schriftlichen Ausdrucks. Nicht nur in seinen *Vorlesungen*, die an sich eine gesprochene Form verkörpern, bewahrt er dauernde Interaktivität mit dem Leser und zeigt somit seine Offenheit und Bereitschaft zur ersthaften Diskussion, sondern auch in seinen Abhandlungen vermeidet er Dogmatismus und behält den Leser ständig im Blick. Er stellt sich oft Fragen aus der Perspektive des Lesers, beantwortet sie und führt den Leser langsam ins Thema ein. Ein bekanntes Beispiel ist die Schrift *Die Frage der Laienanalyse*, die in Form des sokratischen Zwiegesprächs zwischen dem argumentierenden Freud und der imaginären Figur des Unparteiischen verfasst ist.

Was die literarische Sprache des Weiteren von der wissenschaftlichen Sprache unterscheidet, ist ihre Art der Argumentation. Während die letztere viel Wert auf die immanente Logik und die Falsifizierbarkeit der Begründung legt, betont die literarische Sprache mehr die rhetorische Überzeugung. Dabei ist entscheidend, wie man die Leser zur Annahme überredet; die Sachgemäßheit des Erzählten tritt dagegen in den Hintergrund. Mit der Hochschätzung der poetischen Sprache lässt Nietzsche auch die

---

<sup>305</sup> Nietzsche KSA 10, S. 38.

<sup>306</sup> Schönau 2006, S. 128.

<sup>307</sup> Freud GW 15, S. 62.

<sup>308</sup> Freud GW 10, S. 366.

<sup>309</sup> Weitere Beispiele findet man in Schönau 2006, S. 129.

<sup>310</sup> Ebd.

sprachliche Verführung zu, vorausgesetzt, dass man fest an seine Gedanken glaubt.<sup>311</sup>

Michael Haas gelangt in seiner Dissertationsschrift zu Freuds Essayistik zu ähnlicher Überlegung:

Freuds beispielsloses Avancement vom Begründer der Psychoanalyse bis zum herausragenden Essayisten kulturtheoretischer Themen, [...] und seine, trotz aller Kontroversen im wissenschaftlichen Diskurs, nach wie vor enorme Popularität, lassen sich nur vor dem Hintergrund seiner rhetorischen Fähigkeiten und der charismatischen Suggestivkraft seines außergewöhnlichen Sprachvermögens hinlänglich interpretieren.<sup>312</sup>

Ferner spricht Haas von dem eloquenten Charakter und der rhetorischen Kompetenz der freudschen Schrift.<sup>313</sup> Was Freuds Schriften hingegen fehlt, ist die Beschreibung eines präzisen, schrittweise rekonstruierbaren Denkprozesses, die bei einer gewöhnlichen Wissenschaftsarbeit zu erwarten<sup>314</sup> ist:

Freuds „Nachweis“ liegt also eher in der Demonstration eines fortwährenden Beharrens auf der Wahrhaftigkeit seiner spezifischen Individualerfahrung – der Annahme, daß das Seelische unbewußt ist – begründet, als in einer plausiblen Darlegung oder gar Verifikation seiner Überlegungen.<sup>315</sup>

Der verzaubernden Kraft der Sprache ist sich Freud bei der Verfassung seiner Texte stets bewusst. Sein berühmtes, oft als Motto zitiertes Wort darüber lautet:

Worte waren ursprünglich Zauber, und das Wort hat noch heute viel von seiner alten Zauberkraft bewahrt. Durch Worte kann ein Mensch den anderen selig machen oder zur Verzweiflung treiben, durch Worte überträgt der Lehrer sein Wissen auf die Schüler, durch Worte reißt der Redner die Versammlung der

---

<sup>311</sup> Nietzsche in *Zur Lehre vom Stil*: „Der Stil soll beweisen, daß man an seine Gedanken glaubt [...] Je abstrakter die Wahrheit ist, die man lehren will, um so mehr muß man erst die Sinne zu ihr verführen“ (Nietzsche KSA. 10, S. 38).

<sup>312</sup> Michael Haas, Sigmund Freud als Essayist. Untersuchungen zu Idee und Form des psychoanalytischen Essays bei Sigmund Freud. Hamburg: Verlag Dr. Kovač 2004, S. 50 f.

<sup>313</sup> Vgl. ebd., S. 52-54.

<sup>314</sup> Walter Schönau unterscheidet in seinem grundlegenden Werk die Kunstprosa von der Wissenschaftsprosa. Während die Kunstprosa versucht, „eine eigene – dichterische – Welt darzustellen“ (Schönau 2006, S. 20) und sich an „Verstand und Gefühl des Lesers, an den ganzen Menschen“ (ebd. S. 20) wendet, kann die Wissenschaftsprosa „zwar auch das Schönheitsgefühl des Lesers ansprechen, aber nur soweit dies nicht auf Kosten der Ratio geschieht“ (ebd., S. 21). In diesem Sinne ergeben Freuds Schriften meistens keine typische Wissenschaftsprosa, sondern sehr nahliegend ein literarisches Werk.

<sup>315</sup> Haas 2004, S. 62.

Zuhörer mit sich fort und bestimmt ihre Urteile und Entscheidungen. Worte rufen Affekte hervor und sind das allgemeine Mittel zur Beeinflussung der Menschen untereinander.<sup>316</sup>

Seine Erläuterung folgt ja auch diesem Glauben an die Fesselung durch das Wort. Als Konsequenz dafür setzt sich eine literarische Erzählmethode in allen seinen gesammelten Werken durch, die mit Hilfe von Metaphern und bildlichen Ausdrücken<sup>317</sup> die Leser anspricht und sich dementsprechend in dem meisterhaften Stil Freuds manifestiert. Sie gipfeln „in der häufigen Anwendung des regelrechten Gleichnisses“<sup>318</sup>, die Muschg zufolge auch „zu den persönlichsten Kennzeichen“<sup>319</sup> Freuds gehört.

Aus der obigen Erläuterung lässt sich das Fazit ziehen, dass sich Freuds Sprache mit ihrer Fiktionalität und Poetizität vielfach an der literarischen orientiert hat. Die außergewöhnliche Nähe zum literarischen Erzählen ist jedoch durch den Sachverhalt gerechtfertigt, dass die Psychologie den Raum zwischen präziser Wissenschaft und gefühlsmäßiger Kunst einnimmt und vielleicht der Letzteren sogar noch näher liegt als der Ersten. „In der Psychologie können wir nur mit Hilfe von Vergleichen beschreiben.“<sup>320</sup> So verteidigt Freud die erzähltechnische Besonderheit seiner Schrift. Die besondere Positionierung erfordert konsequenterweise auch eine ungewöhnliche Sprache. Wichtiger dabei ist, dass dieser Sprachstil nur durch die langjährige Lektüre der literarischen Werke erlernt werden kann. Wäre Freud nicht ein Liebhaber der klassischen Literatur, so könnte sich sein grandioser Stil auch nicht formen.

### **3.6 Der Kulturpessimismus der Psychoanalyse als Fortsetzung des tragischen Denkens in der Literatur**

#### **3.6.1 Das Drama als geliebte Form**

---

<sup>316</sup> Freud GW 11, S. 10.

<sup>317</sup> Vgl. Muschg 1975, S. 18 und S. 21 f.

<sup>318</sup> Ebd., S. 38.

<sup>319</sup> Ebd.

<sup>320</sup> Freud GW 14, S. 222.

„Das Drama muß, weil es seinem Inhalte wie seiner Form nach sich zur vollendetsten Totalität ausbildet, als die höchste Stufe der Poesie und der Kunst überhaupt angesehen werden.“<sup>321</sup> Die berühmte Formulierung Hegels zeigt, wie perfekt das Drama als Arbeit der Verinnerlichung und als Spiegel der realen Begebenheit dienen kann. Wer die literarischen Beispiele in Freuds Arbeit durchblättert, wird sicherlich auch von dem unglaublich hohen Anteil der Dramen darin beeindruckt. Die Dramen, auf die sich Freud hin und wieder in seinen Schriften bezieht, umfassen fast die größten Arbeiten aller literarischen Epochen und enthalten die bedeutendsten Bühnenarbeiten in unterschiedlichen Sprachen. Die Werke der wichtigsten europäischen Dramatiker von Sophokles über Shakespeare, Molière, Lessing, Goethe, Schiller bis hin zu Freuds Zeitgenossen Henrik Ibsen und Arnold Zweig behält er im Auge. Wenn man daran denkt, welche zentrale Stelle Dramen wie *König Ödipus*, *Hamlet* oder *Rosmersholm* in seiner Arbeit eingenommen haben, so kann man durchaus mit Recht behaupten, dass die dramatische Form mehr in Freuds Arbeit präsent ist als ihre epischen und lyrischen Geschwister. Eine mögliche Erklärung dafür liegt darin begründet, dass das Drama mit seiner Zuspitzung von inneren Konflikten und der dramatischen Rekonstruktion der Gefühle und Regungen eine ideale Form darstellt, die die „psychische Realität“ widerspiegelt, so wie es André Green am Anfang seiner Monografie zusammengefasst hat:

Theater had [...] a special significance for Freud – a significance that outweighed his interest in the plastic arts [...], in poetry (despite Goethe, Schiller or Heine), in the tale (despite Hoffmann), in the novel (despite Dostoievsky and Jensen).<sup>322</sup>

Leonard Strong stellt ein anderes Erklärungsmuster für die Dramenaffinität der Psychoanalyse zur Verfügung, indem er die Ähnlichkeit in den Aufgaben und Arbeitstechniken der Dramatiker und der Psychoanalytiker beleuchtet:

---

<sup>321</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*, 2 Bde. Berlin: Aufbau 1985, Bd. 2, S. 512.

<sup>322</sup> André Green, *The Tragic Effect. The Oedipus Complex in Tragedy*. Übers. von Alan Sheridan, London, New York und Melbourne: Cambridge University Press 1979, S. 1.

A dramatist tries to understand conduct. A psychologist tries to understand conduct. A dramatist particularizes, that is, he expresses his understanding through particular characters, who are symbols. A psychologist learns to read the symbols in which character is expressed.<sup>323</sup>

Freud selbst greift dieses Thema in der kleinen Schrift *Psychopathische Personen auf der Bühne* auf:

Die Lyrik dient vor allem dem Austoben intensiver vielfacher Empfindungen, wie seinerzeit der Tanz, das Epos soll hauptsächlich den Genuß der großen heldenhaften Persönlichkeit in ihren Siegen ermöglichen, das Drama aber tiefer in die Affektmöglichkeiten herabsteigen, die Unglückserwartungen noch zum Genuß gestalten, und zeigt daher den Helden im Kampf vielmehr mit einer masochistischen Befriedigung im Unterliegen.<sup>324</sup>

Damit bejaht er zwar die Bedeutung der Lyrik und des Epos als Genussquellen, betont aber gleichzeitig die Tiefe, die das Drama mit seiner Widerspiegelung der Menschenseele erreicht. Das Drama behält sozusagen das Vorrecht wie die Psychoanalyse, die tiefsten Schichten des Affektlebens aufzuzeigen.

Ferner ist der Schauplatz des Theaters durchaus mit dem Heimatsort der inneren Regungen eines Menschen vergleichbar. Mit Gustav Theodor Fechner spricht Freud in *Traumdeutung* von einem anderen Schauplatz, demzufolge „der Schauplatz der Träume ein anderer sei als der des wachen Vorstellungslebens“<sup>325</sup>. Auf dieser Erkenntnis basierend, unterscheidet er weiter die psychische, also die interne Realität, von der externen Realität. Die beiden Schauplätze – das reale und das psychische Theater – haben jedoch eines gemeinsam: Sie sind beide von Konflikten geprägt. Das heißt, das Drama steht der Konstellation der Psychoanalyse am nächsten.

Welche Wirkungen hat aber die Überfülle der Dramenreferenz in Freuds Texten zur Folge? Um diese Frage zu beantworten, muss zunächst die Funktion des Dramas in Freuds Arbeit erläutert werden.

---

<sup>323</sup> Leonard Alfred George Strong, „Shakespeare & The Psychologists“, in: *Talking of Shakespeare*. Hg. von John Garrett, London: Hodder & Stoughton 1954, S. 187-208, hier S. 194.

<sup>324</sup> Freud GW Nachtragsband, S. 657.

<sup>325</sup> Freud GW 2/3, S. 541.

### 3.6.2 Die Funktion des Dramas

Nur mit wenigen Ausnahmen werden die meisten Dramen in Freuds Arbeit wie reale Geschichten behandelt. Als Fallstudien treten sie oft an die Stelle der Krankengeschichten ein, die wegen ärztlicher Diskretion nicht in der Öffentlichkeit nacherzählt werden dürfen. Bei diesen Fällen bilden die Dramen mit ihrer vielfältigen theatralen Charakterdarstellung eine gute Ersatzmöglichkeit, die auch oft von Freud in Anspruch genommen wird.

Die dramatische Gattung bedeutet allerdings für die Psychoanalyse weit mehr, als die Anzahl der dramatischen Beispiele andeutet. Sie stellt der Psychoanalyse nicht nur Geschichten und Ausgangsmaterialien für Beispielanalysen zur Verfügung, sondern hat auch eine Menge Kernbegriffe und Lehnwörter der Psychoanalyse geliefert. Um hier auch einige Beispiele zu nennen, den Begriff der Phobie, der etymologisch auf das griechische Wort „phobos“ zurückgeht, mit dem Aristoteles die Wirkung der Tragödie definiert und den der „Szene“, mit dem Freud ein bestimmtes Bild in der phylogenetischen Entwicklung beschreibt.<sup>326</sup> Alle diese Wörter sind entweder relevant für den jeweiligen Inhalt der Dramen oder sind die ursprüngliche Terminologie aus der Dramenanalyse, die zu analytischen Fachwörtern verwandelt werden.

Das Drama liefert – wie auch die anderen literarischen Gattungen – Erzählmuster für Freud und bietet ihm das Vorbild der Darstellung. Viele der freudschen Essays (*Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, *Das Motiv der Kästchenwahl* und andere) sind beispielsweise dreigliedrig geschrieben und erinnern an die klassische Drei-Akte-Struktur des Aristoteles. Wirft man einen Blick auf die einzelnen Textstellen, so mangelt es bei ihnen auch niemals an theatralem Effekt.<sup>327</sup> Laut Jack J. Spector soll Freud dem französischen Dramatiker Henri-René Lenormand einmal anvertraut haben: „Dies sind meine Meister“, wobei er auf seinen Bücherschrank wies, der Shakespeare

---

<sup>326</sup> Vgl. Dazu: David Hillman, „Part II: Freud“, in: Marx and Freud. Hg. von Crystal Bartolovich, Jean E. Howard und David Hillman, London und New York: Continuum 2012 (Great Shakespeareans, Bd. 10), S. 99-176, hier S. 155 f.

<sup>327</sup> Vgl. beispielsweise Langer 1992, S. 23 f.

und die griechischen Tragiker enthielt.“<sup>328</sup> Die Lektüre von Freuds Werken, vor allem der *Vorlesungen*, vermittelt des Weiteren den Eindruck, dass er mit einem hochkonzentrierten Bühnenbewusstsein vorträgt und im Laufe dieses Prozesses stets im Blick- sowie Gefühlskontakt mit den Zuhörern/Zuschauern bleibt, so als spiele er ihnen seine Thesen auf der Bühne vor.

Der Einfluss des Dramas auf die Psychoanalyse betrifft indes nicht nur die formale Ebene. Eine weitere Auswirkung gilt der Theoriebildung. Ein Teil von Freuds Traumverständnis ist zum Beispiel auf sein Verständnis von Dramen zurückzuführen. So zitiert er in *Die Traumdeutung* Joseph Delboeuf:

Le songeur est un acteur qui joue à volonté les fous et les sages, les bourreaux et les victimes, les nains et les géants, les démons et les anges.<sup>329</sup>

Freilich kann ein Schauspieler auch nicht „nach Belieben“ eine Rolle vortragen. Sein Text, seine Bewegung und Mimik auf der Bühne werden vom Bühnenstück streng geregelt und eingegrenzt, in gleicher Weise werden der Trauminhalt und Traumgedanke des Träumers von bewussten und unbewussten Tatsachen bestimmt. Während sich der Dramatiker einer Vielzahl von Schreib- und Inszenierungstechniken bedient, die unter dem Sammelbegriff der Dramaturgie zusammengefasst sind, verfügt die Traumarbeit ebenfalls über Techniken wie Verdichtung, Verschiebung und Verbildlichung. Die „Verwandlung eines Gedankens in eine Situation“<sup>330</sup> während der Traumarbeit nennt Freud nicht zufällig „Dramatisierung“<sup>331</sup>.

Ferner haben die Dramen Freud eine bedeutende Hilfe geleistet, indem sie ihn zum grundlegenden Verständnis einiger Kernfragen inspirierten. Die bekanntesten Beispiele sind wohl *König Ödipus* und *Hamlet*, die Freud eine Einsicht in die Familienstruktur

---

<sup>328</sup> Jack J. Spector, *Freud und die Ästhetik. Psychoanalyse, Literatur und Kunst*. München: Kindler 1973, S. 19.

<sup>329</sup> Freud GW 2/3, S. 64. Deutsche Übersetzung vom Verfasser: Der Träumer ist ein Schauspieler, der nach Belieben Narren und Weisen, Henkern und Opfern, Zwerge und Riesen, Dämonen und Engel spielt.

<sup>330</sup> Freud GW 2/3, S. 666.

<sup>331</sup> Ebd.



sowie in die Vater-Sohn-Beziehung ermöglichen. Besonders erwähnenswert sind hier die Shakespeare-Dramen. David Hillman behauptet diesbezüglich:

[...] several of Shakespeare's plays – and above all *Hamlet*, *King Lear* and *Macbeth* – become potent catalysts, instigators of rhizome-like thoughts recurring throughout Freud's work and bringing out connections between a number of his most primal themes: fatherhood and childhood, authorship and creativity; conscience, ambition and ambivalence; death and mourning.<sup>332</sup>

Freuds Umgang mit den und seine erste Annäherung an die Traummaterialien weisen gleichfalls Ähnlichkeit mit seiner Dramenanalyse auf. Wie ein Detektiv<sup>333</sup> spürt er in seinen Beispielanalysen den unverständlichsten und absurdesten Stellen nach. Indem er die Unklarheit mit psychischem Wissen erklärt und somit die Zweifel behebt, glaubt er zur Einsicht in die „tiefste Ebene“ der Drameninhalte zu gelangen. So gehören bei *Hamlet* das Rätsel seines Zauderns, bei *Macbeth* die nicht zu stillende Machtsucht der Macbeths und nicht zuletzt bei *König Lear* die mythologische Figur der kleinen Tochter Cordelia zu den Themen, mit denen er sich über Jahre auseinandersetzt. Desgleichen erscheint seine Technik der Traumdeutung. „[...] der Traum [ist] oft am tiefstsinigsten, wo er am tollsten erscheint“<sup>334</sup>, so lautet seine wiederholt vorgestellte These. Seine Beschäftigung mit dem Traum beginnt auch hier, weil er die absurden Traumhalte als einen Schlüsseltext betrachtet, weil „die Traumgedanken niemals absurd sind“<sup>335</sup>. Interessant ist im Übrigen auch, dass er diese These wiederum mit einem *Hamlet*-Zitat erläutert und Hamlets Tarnung als Narren mit einem Traum gleichsetzt. Der Überlieferung von Ludwig Binswanger zufolge soll Freud zudem einmal geäußert haben: „it was a well-known idea that Shakespeare's extensive use of disguise, one person masquerading as another, was a dramatic device corresponding to substitution of setting in dreams.“<sup>336</sup>

---

<sup>332</sup> Hillmann 2012, S. 106.

<sup>333</sup> Freuds Identifikation mit Sherlock Holmes ist an sich schon ein klassisches Beispiel für seine methodische Auseinandersetzung mit der Literatur. Vgl. dazu: Rohrwasser 2005, S.17 ff.

<sup>334</sup> Freud GW 2/3, S. 446.

<sup>335</sup> Ebd., S.447.

<sup>336</sup> Ludwig Binswanger, Sigmund Freud. Reminiscences of a Friendship. New York: Grune & Stratton 1947, S. 5.

Zusammenfassend kann man sagen, dass die literarische Gattung des Dramas in mehreren Hinsichten in Freuds Arbeit zugegen ist und seinen Gedanken, Stil und sogar seine Weltansicht prägt.

### 3.6.3 Die Tragödie als Paradigma des Dramas

Dass die meisten von Freud zitierten und analysierten Dramen Tragödien sind, lässt sich in unserem Kontext ebenfalls nicht übersehen. Komödien wie Shakespeares *Ein Sommernachtstraum* und *Der Sturm* finden eher wenig Erwähnung in seiner Arbeit, obwohl sie manchmal gleichermaßen geeignet waren, als Beispiel herangezogen zu werden. In diesem Sinne hatte sich Freud der seit der Antike bestehenden Meinung angeschlossen, dass die Tragödie als „die höchste Form des Dramas“<sup>337</sup> aufzufassen sei und ein kulturelles Erbe ausmache, das die Krisenerfahrung des Kulturmenschen in zugespitzter Form darstelle. Sein Verständnis für die Tragödie wurzelt in der griechischen Tradition und versteht sich als die Fortsetzung und Vertiefung der aristotelischen Gedanken. Das Drama soll Freud zufolge „durch diese Relation zum Leiden und Unglück“<sup>338</sup> charakterisiert werden, „sei es, daß wie im Schauspiel nur die Sorge geweckt und dann beschwichtigt oder wie in der Tragödie das Leiden verwirklicht wird“<sup>339</sup>. Der klassische Sinn der Tragödie, durch das Durchleben von „Furcht und Mitleid“ (éleos und phóbos) zur „Reinigung der Affekte“ (kátharsis)<sup>340</sup> zu gelangen, spezifiziert er in Verbindung mit der Libidotheorie als „die Eröffnung von Lust- oder Genußquellen aus unserem Affektleben“<sup>341</sup>. Die vier Arten der Tragödie, die

---

<sup>337</sup> Friedrich Hebbel, *Sämtliche Werke*, historisch-kritische Ausgabe. Besorgt von Richard Maria Werner, Berlin: Behr 1911-1917, hier Abt. I, Bd. 12, S. 328.

<sup>338</sup> Freud GW Nachtragsband, S. 657.

<sup>339</sup> Ebd.

<sup>340</sup> Aristoteles 1982, S. 18.

<sup>341</sup> Freud GW Nachtragsband, S. 656.

Aristoteles im Kapitel 18 der *Poetik* aufzeigt<sup>342</sup>, ersetzt er durch die Begriffe religiöses, psychologisches, Charakter- und soziales Drama.<sup>343</sup>

Im Kapitel 13 der *Poetik* erklärt Aristoteles ausführlich das aristokratische Privileg der Tragödie:

So bleibt der Held [von guten Tragödien] übrig, der zwischen den genannten Möglichkeiten<sup>344</sup> steht. Dies ist bei jemandem der Fall, der nicht trotz seiner sittlichen Größe und seines hervorragenden Gerechtigkeitsstrebens, aber auch nicht wegen seiner Schlechtigkeit und Gemeinheit einen Umschlag ins Unglück erlebt, sondern wegen eines Fehlers – bei einem von denen, die großes Ansehen und Glück genießen, wie Ödipus und Thyestes und andere hervorragende Männer aus derartigen Geschlechtern.<sup>345</sup>

Obschon Freud in *Totem und Tabu* erstmal die weiter oben genannte Urhorden-Legende als Anfangsszene der Kultur sowie die darauf folgende Szene der Totemmahlzeit als Fortsetzung der Geschichte erörtert und erst ganz am Ende auf die Ähnlichkeiten zwischen der Tragödie und seiner Geschichte verweist<sup>346</sup>, lässt sich dennoch fragen, ob dieser Prozess nicht eigentlich umgedreht werden musste. Die beiden Aristoteles zufolge vorbildlichen Helden der Tragödie, Ödipus und Thyestes, sind an sich „hervorragende Männer“, die durch die Ursünde belastet sind. Ödipus tötet, wie Freud aus der Tragödie herauszuarbeiten glaubt, den Vater und heiratet die Mutter (Elterninzeit); Thyestes ermordet nicht nur gemeinsam mit seinem Bruder Atreus ihren Halbbruder Chrysispos, sondern verführt auch Aërope, die Frau des Atreus und begeht somit einen Geschwisterinzeit (Inzeit mit einer Frau aus der eigenen Sippe). Obwohl

---

<sup>342</sup> Aristoteles 1982, S. 57: „Es gibt vier Arten von Tragödien; [...] Die eine ist die komplizierte, die ganz und gar aus Peripetie und Wiedererkennung besteht; die zweite die von schwerem Leid erfüllte [...] die dritte ist diejenige, die einen Charakter darstellt [...] an vierter Stelle stehen Stücke wie die ‚Phorkides‘, der ‚Prometheus‘ und die Unterweltstragödien.“ Freud hat hier die erste und vierte Art der Tragödien außer Acht lassen und die zweite und dritte Art unterstrichen.

<sup>343</sup> Vgl. ebd., S. 659.

<sup>344</sup> In dem davor stehenden Absatz schließt Aristoteles drei Menschentypen als Helden einer guten Tragödie aus: „Man darf nicht zeigen, wie makellose Männer einen Umschlag vom Glück ins Unglück erleben; [...] wie Schufte einen Umschlag vom Unglück ins Glück erleben, [...] wie der ganze Schlechte einen Umschlag vom Glück ins Unglück erlebt“ (Aristoteles 1982, S. 39).

<sup>345</sup> Ebd.

<sup>346</sup> Freud in *Totem und Tabu*: „In der Geschichte der griechischen Kunst gibt es eine Situation, welche auffällige Ähnlichkeiten und nicht minder tiefgehende Verschiedenheiten mit der [...] Szene der Totemmahlzeit zeigt. Es ist die Situation der ältesten griechischen Tragödie“ (ebd., S. 187).

in Freuds Geschichte nicht explizit von Thyestes oder einem Thyestes-Komplex die Rede ist, wird die Geschichte der beiden Helden und ihre Taten eine nach der anderen in seinem Ursprungsmythos nacherzählt, in dem die Sünde des Elterninzes des Vatermordes folgt, der Geschwisterinzes dem Brudermord, das Inzestverbot dem Mordverbot und schließlich die Bildung des Brüderclans der Vaterhorde. Die Kette der gesellschaftlichen Entwicklung ist nämlich schon in den beiden Beispielfiguren der *Poetik* inbegriffen. Ebenfalls weist Aristoteles mit Recht darauf hin, dass sowohl Ödipus als auch Thyestes durch die Ursünde vorbelastet sind, dass sie sozusagen von Natur aus böse sind. Diese Natur stellt den Ursprung des menschlichen Leidens dar und jeder ist ihr verhaftet. Diese Ansicht wird auch von Freud geteilt, indem er betont: „Der Held der Tragödie muss leiden.“<sup>347</sup> Er geht jedoch noch einen Schritt weiter, setzt den Ermordeten mit seinen Mördern gleich und kommt in seiner Arbeit zu der erstaunlichen Behauptung, dass das Leiden das Ergebnis der Urschuld wiedergebe:

Er [der Held der Tragödie] muss leiden, weil er der Urvater, der Held jener großen urzeitlichen Tragödie ist, die hier eine tendenziöse Wiederholung findet, und die tragische Schuld ist jene, die er auf sich nehmen muß, um den Chor von seiner Schuld zu entlasten. Die Szene auf der Bühne ist durch zweckmäßige Entstellung, man könnte sagen: im Dienste raffinierter Heuchelei, aus der historischen Szene hervorgegangen. In jener alten Wirklichkeit waren es gerade die Chorgenossen, die das Leiden des Helden verursachten; hier aber erschöpfen sie sich in Teilnahme und Bedauern, und der Held ist selbst an seinem Leiden schuld. Das auf ihn gewälzte Verbrechen, die Überhebung und Auflehnung gegen eine große Autorität, ist genau dasselbe, was in Wirklichkeit die Genossen des Chors, die Brüderschar, bedrückt. So wird der tragische Held – noch wider seinen Willen – zum Erlöser des Chors gemacht.<sup>348</sup>

Mit der Übergabe und Verallgemeinerung der Schuld verwandelt Freud auch die Tragödie von einer Geschichte der sittlichen Menschen zur universalen Menschengeschichte. Sie ist von ihrer aristokratischen Prämisse befreit und symbolisiert nun die Unreinheit aller Menschen.

---

<sup>347</sup> Ebd., S. 187.

<sup>348</sup> Ebd., S. 188.

### 3.6.4 Das tragische Denken und seine Folgen

Der Sachverhalt, dass die tragische Schuld der Menschen in der Anfangszeit der Kultur verortet ist, bildet die Voraussetzung des freudschen Kulturverständnisses. „Im Anfang war die Tat“<sup>349</sup>, so lautet der Schlusssatz von *Totem und Tabu*. Selbst wenn der tyrannische Vater beseitigt ist und die Macht nicht mehr in alleinigem Besitz verbleibt, so ist dennoch in der menschlichen Seele das Schuldgefühl nicht zu tilgen. Freud schrieb dazu: „[D]a die Aggressionsneigung gegen den Vater sich in den folgenden Geschlechtern wiederholte, blieb auch das Schuldgefühl bestehen und verstärkte sich von neuem durch jede unterdrückte und dem Über-Ich übertragene Aggression.“<sup>350</sup> Das Schuldbewusstsein manifestiert sich auf der ontogenetischen Ebene als das Über-Ich<sup>351</sup> und auf der phylogenetischen Ebene als Moral und Ethik, vor allem aber als die Sexualmoral<sup>352</sup>. Zusammen übernehmen sie die Macht des Urvaters und schaffen die neue Ordnung auf Basis der Triebverdrängung und des Triebverzichtes. Die „Strenge und Intoleranz“<sup>353</sup> vermehren sich jedoch mit jedem neuen Triebverzicht und führen schließlich zum Ausbruch der gestauten Libido. Am Ende der Schrift *Das Unbehagen in der Kultur* bringt Freud seine tragische Einschätzung der menschlichen Zukunft zum Ausdruck:

Die Schicksalsfrage der Menschheit scheint mir zu sein, ob und in welchem Maße es ihrer Kulturentwicklung gelingen wird, der Störung des Zusammenlebens durch den menschlichen Aggressions- und Selbstvernichtungstrieb Herr zu werden. [...] Und nun ist zu erwarten, daß die andere der beiden »himmlischen Mächte«, der ewige Eros, eine Anstrengung machen wird, um sich im Kampf mit seinem ebenso unsterblichen Gegner zu behaupten. Aber wer kann den Erfolg und Ausgang voraussehen?<sup>354</sup>

---

<sup>349</sup> Ebd., S. 194.

<sup>350</sup> Freud GW14, S. 492.

<sup>351</sup> Freud in *Das Unbehagen in der Kultur*: „Wir kennen also zwei Ursprünge des Schuldgefühls, den aus der Angst vor der Autorität und den späteren aus der Angst vor dem Über-Ich“ (Freud GW 14, S. 486).

<sup>352</sup> Vgl. Die „kulturelle“ Sexualmoral und die moderne Nervosität (Freud GW 7, S. 143-167).

<sup>353</sup> Freud GW 14, S. 488.

<sup>354</sup> Ebd., S. 506.

In Freuds Augen ist der menschlichen Kultur ein tragisches Ende beschieden. Die Zukunft der Kultur ist, wie die Geschichte des Königs Ödipus, eine „Schicksalstragödie“. Die Menschen, egal ob die guten oder schlechten, sind infolge ihrer bösen Natur<sup>355</sup> zum Leiden verurteilt. Die Schicksale von Helden der griechischen Tragödie sind sozusagen ein Spiegel, in dem man das eigene Schicksal zur Kenntnis nehmen sollte. In diesem Sinne ist die überwiegende Anzahl von Tragödien in Freuds Arbeit keineswegs ein Zufall: Sie leitet sich nicht nur von Freuds pessimistischem Kulturgeschmack her, sondern haben auch zu seinem Pessimismus beigetragen.

Mit dieser pessimistischen Betrachtung der Kultur steht Freud auf der Seite der großen Philosophen Schopenhauer und Nietzsche. Vor allem sein Tragödienverständnis weist viele Ähnlichkeiten mit dem des jungen Nietzsche<sup>356</sup> auf, der in *Die Geburt der*

---

<sup>355</sup> Ob der Mensch von Natur aus gut oder böse ist, bildet ein zentrales Thema sowohl in der westlichen als auch in der östlichen Philosophie. Freud steht hier ganz deutlich für die zweite Variante, die in der Tradition von Aristoteles, Thomas Hobbes und Arthur Schopenhauer steht. Er vertritt die Meinung, dass der Mensch nicht nur von Geburt an böse Neigungen besitze, sondern sich auch nicht von ihnen befreien könne. Dazu schrieb er in *Zeitgemäßes über Krieg und Tod*: „Wie stellt man sich denn eigentlich den Vorgang vor, durch welchen ein einzelner Mensch zu einer höheren Stufe von Sittlichkeit gelangt? Die erste Antwort wird wohl lauten: Er ist eben von Geburt und von Anfang an gut und edel. Sie soll hier weiter nicht berücksichtigt werden. Eine zweite Antwort wird auf die Anregung eingehen, daß hier ein Entwicklungsvorgang vorliegen müsse, und wird wohl annehmen, diese Entwicklung bestehe darin, daß die bösen Neigungen des Menschen in ihm ausgerottet und unter dem Einflusse von Erziehung und Kulturumgebung durch Neigungen zum Guten ersetzt werden. Dann darf man sich allerdings verwundern, daß bei dem so Erzogenen das Böse wieder so tatkräftig zum Vorschein kommt“ (Freud GW 10, S. 331). In den darauffolgenden Abschnitten relativiert Freud wieder das Gute und Böse eines Menschen. Im Grund genommen spricht er jedoch für die „kindliche Präexistenz starker ‚böser‘ Regungen“ (ebd. S. 332) und meint ferner, dass der Mensch dazu neige, „die Menschen ‚besser‘ zu beurteilen, als sie in Wirklichkeit sind“ (ebd., S. 334).

<sup>356</sup> Bekanntlich verneint Freud wiederholt den Einfluss von Schopenhauer und Nietzsche. So zum Beispiel in GW 10, S. 53: „Den hohen Genuß der Werke Nietzsches habe ich mir dann in späterer Zeit mit der bewußten Motivierung versagt, daß ich in der Verarbeitung der psychoanalytischen Eindrücke durch keinerlei Erwartungsvorstellung behindert sein wolle.“ Oder in GW 14, S. 86: „Die weitgehenden Übereinstimmungen der Psychoanalyse mit der Philosophie Schopenhauers - er hat nicht nur den Primat der Affektivität und die überragende Bedeutung der Sexualität vertreten, sondern selbst den Mechanismus der Verdrängung gekannt - lassen sich nicht auf meine Bekanntschaft mit seiner Lehre zurückführen. Ich habe Schopenhauer sehr spät im Leben gelesen. Nietzsche, den anderen Philosophen, dessen Ahnungen und Einsichten sich oft in der erstaunlichsten Weise mit den mühsamen Ergebnissen der Psychoanalyse decken, habe ich gerade darum lange gemieden [...]“. Generell ist aber die kritische Bemerkung Freuds zu einer möglichen philosophischen Quelle seiner Theorie als seine Taktik der absichtlichen Abgrenzung von den Geisteswissenschaften interpretiert worden. Im Gegensatz dazu sind allerdings auch viele der Meinung von Reinhard Gasser: „Freuds mehrfach wiederholte Stellungnahmen in Sachen Nietzsche wirken nicht nur insgesamt untereinander stimmig, es besteht auch kein Grund, den Wahrheitsgehalt derselben zu bezweifeln“ (Reinhard Gasser, *Nietzsche und Freud*. Berlin und New York: De Gruyter 1997, S. 170). Es lässt sich aber nicht ausschließen, dass Freud durch seine Umgebung

*Tragödie* darauf verweist, dass die Tragödie auf „rein religiösen Ursprüngen“<sup>357</sup> beruhe. Ähnlich sieht Nietzsche die Wirkung der Tragödie in der Affektentladung und führt diesbezüglich den Begriff des „metaphysische[n] Trost[s]“ ein:

Der metaphysische Trost, – mit welchem, wie ich schon hier andeute, uns jede wahre Tragödie entlässt – dass das Leben im Grunde der Dinge, trotz allem Wechsel der Erscheinungen unzerstörbar mächtig und lustvoll sei, dieser Trost erscheint in leibhafter Deutlichkeit [...]<sup>358</sup>

Mithin legt Nietzsche dar, dass das Leiden der tragischen Figur dem zuschauenden, „hinter aller Civilisation unverilgbar leben[den]“<sup>359</sup> Chor viel Lust bereitet. Hier steht Nietzsche wohl auch wie Freud unter dem Einfluss von Jacob Bernays' Begriff der Katharsis.<sup>360</sup>

Eine weitere Analogie liegt in der elementaren Struktur der Tragödie. Wie Freud den Chor des Brüderclans dem Vaterhelden gegenüberstellt, unterscheidet Nietzsche den dionysischen Chor von dem leidenden Dionysos, dem „eigentliche[n] Bühnenheld und Mittelpunkt“<sup>361</sup> der allerältesten Tragödie:

Dieser Chor schaut in seiner Vision seinen Herrn und Meister Dionysus und ist darum ewig der dienende Chor: er sieht, wie dieser, der Gott, leidet und sich verherrlicht, und handelt deshalb selbst nicht. Bei dieser, dem Gotte gegenüber durchaus dienenden Stellung ist er doch der höchste, nämlich dionysische Ausdruck der Natur und redet darum, wie diese, in der Begeisterung Orakel- und Weisheitssprüche: als der mitleidende ist er zugleich der weise, aus dem Herzen der Welt die Wahrheit verkündende.<sup>362</sup>

Die Konstellation eines machtvollen, aber für alle leidenden Vaters (Held) und der dienenden Söhne (Chor) ist auch hier unverkennbar vorhanden. Der Vaterheld in Freuds

---

indirekt von den Ideen der großen Philosophen erfuhr. Die beiden Seiten sind jedoch einig bezüglich der Ideenpluralität, die Freud in seiner Selbstdarstellung auch indizierte.

<sup>357</sup> Nietzsche KSA 1, S. 52.

<sup>358</sup> Ebd., S. 56.

<sup>359</sup> Ebenda.

<sup>360</sup> Vgl. Gödde 2009, S. 86f und Günter Gödde, „Die antike Therapeutik als gemeinsamer Bezugspunkt für Nietzsche und Freud“, in: Nietzsche-Studien 32, H. 1 (2003), S. 206-225, hier S. 212 ff.

<sup>361</sup> Nietzsche KSA 1, S. 63.

<sup>362</sup> Ebd.

Version ist ein stellenvertretendes Symbol, eine „Maske [...] jenes ursprünglichen Helden Dionysus“<sup>363</sup>.

Ferner bringt der bekannte chinesische Nietzsche-Forscher Zhou Guoping im Vorwort seiner Nietzsche-Übersetzung diese Ähnlichkeit zwischen Nietzsches Unterscheidung des Apollinischen und Dionysischen und Freuds Unterscheidung von Lebenstrieben und Todestrieben (Eros und Thanatos) kurz zur Sprache.<sup>364</sup> Wenn man diese These weiter verfolgt, so kann man aus Nietzsches These, dass die griechische Tragödie als ein „sich immer von neuem wieder in einer apollinischen Bilderwelt“<sup>365</sup> entladender dionysischer Chor zu verstehen ist, erschließen, dass der eigentliche Sinne der Tragödie in der Verwandlung der Todestriebe in die Lebenstriebe liegt. Dieser Prozess kann sich jedoch nicht ohne Probleme fortsetzen. Das unüberwindbare Hindernis liegt in der Zerstörungskraft der Todestriebe, die mit jeder weiteren Unterdrückung umso stärker wird. („[Ü]berall dort, wo das Dionysische durchdrang, [war] das Apollinische aufgehoben und vernichtet.“<sup>366</sup>) Genau hier liegt die schwierige Frage sowohl für die Tragödie als auch für das sich an das tragische Denken anlehrende Kulturverständnis. Wenn Nietzsche behauptet, „die Tragödie ist tot! sie starb durch Selbstmord, in Folge eines unlösbaren Conflictes, also tragisch“<sup>367</sup>, so prophezeit eben Freud: Die Kultur wird tot sein. Sie stirbt durch die Selbstunterdrückung der Triebe.

---

<sup>363</sup> Ebd., S. 71.

<sup>364</sup> 周国平译:《悲剧的诞生——尼采美学文选》。北京:生活·读书·新知三联书店,1986年,第3页。(Zhou Guoping [Übers.], Die Geburt der Tragödie. Nietzsches ästhetische Schriften in Auswahl. Peking: SDX Joint Publishing Company 1986, S. 3.)

<sup>365</sup> Nietzsche KSA 1, S. 62.

<sup>366</sup> Ebd., S. 41.

<sup>367</sup> Ebd., S. 75.



#### **4. Freud als „aktiver Leser“ – Freud liest Shakespeare**

Im Gegensatz zum Topos des „naiven Lesers“ im Kapitel 2.5 ist Freud in diesem Kapitel als ein „aktiver Leser“ hervorzuheben. Wie die Bezeichnung bereits andeutet, zeichnet sich ein „aktiver Leser“ besonders durch die Bearbeitung des Gelesenen aus. Das heißt, er übernimmt das Gelesene nicht einfach als ein solches. Stattdessen wird er über das aus der Literatur entnommene Wissen nachdenken, es transformieren und als sein eigenes prägen. Nach diesem Prozess wird eine Reflexion über das Gelesene entstehen, wobei es manchmal schwierig sein wird, ihre Herkunft wieder ausfindig zu machen, wenn sie sich nach der aktiven Auseinandersetzung in einem neuen Licht zeigt und die Quelle in der Transformation verloren gegangen ist. Bei einem Autor wie Sigmund Freud, der seine Quellen zu verbergen pflegt, ist dies leider häufig der Fall. Die folgenden Erläuterungen verstehen sich demzufolge als ein Versuch, die aus der Lektüre Shakespeares gewonnenen Erkenntnisse Freuds zu rekonstruieren und ihre Bedeutung für die psychoanalytische Theoriebildung zu unterstreichen.

##### **4.1 Warum Shakespeare? – die besondere Bedeutung Shakespeares für Freud**

Wie oben bereits angemerkt, war Freud ein großer Leser der literarischen Klassik und Besitzer einer relativ umfangreichen Privatbibliothek. Die Liste der gelesenen Autoren erstreckt sich von den antiken Autoren über die Dichter des Mittelalters und der frühen Neuzeit bis hin zu den klassischen europäischen Schriftstellern der modernen Zeit. Darunter sind ein Dutzend Literaten zu finden, deren Werke er mit besonderem Nachdruck las. Es fällt schwer, einen einzigen Autor als den einflussreichsten zu nennen; aber gäbe es eine solche Nominierungsliste, dann wäre William Shakespeare derjenige, der hier als Erster genannt werden müsste.

#### 4.1.1 Shakespeare als „deutscher Autor“

Kein anderer fremdsprachiger Dichter konnte sich einer solchen paradigmatischen Bedeutung und andauernden Beliebtheit im deutschsprachigen Raum erfreuen wie William Shakespeare,<sup>368</sup> der vor allem in Deutschland, aber auch in Österreich zum „Anreger, Leitbild und Mythos“<sup>369</sup> des Alltagslebens gekrönt wurde. Erste Indizien von der Entdeckung seiner Dramen verweisen auf das Ende des 17. Jahrhunderts,<sup>370</sup> aber die Würdigung seiner dramatischen Arbeiten begann erst im 18. Jahrhundert und hing vorzugsweise mit „der allgemeinen Hinwendung des literarisch mündig gewordenen deutschen Bürgertums zur englischen Kultur“<sup>371</sup> zusammen. Dank der Schlegel-Tieck-Übersetzung waren seine Werke seitdem sehr populär geworden. Die Shakespeare-Rezeption in Deutschland war von Anfang an mit der Idolisierung und „Mythisierung“<sup>372</sup> des großen Dramatikers verbunden. In ihrer Zuspitzung bezeichnete man den englischen Dramatiker als den „deutschen Geist“<sup>373</sup> und schätzte seine Dichtkunst auch als Gemeingut des deutschen Volkes. Im folgenden 19. Jahrhundert avancierte Shakespeare zum „dritten großen Nationalautor“<sup>374</sup>. Die beiden anderen großen Schriftsteller, die sich des Titels des Nationaldichters erfreuen dürfen, sind Goethe und Schiller.

Die Begeisterung für Shakespeare manifestierte sich am deutlichsten im „Hamletfieber“, das in den siebziger und achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts eine „Identifikationswelle“<sup>375</sup> nicht nur im deutschsprachigen Raum, sondern auch in ganz Europa auslöste. Die Titelfigur des Dramas, die das literarische Schaffen der Weimarer Klassik und Romantik vorbildhaft geprägt hatte, wurde „für ein Jahrhundert und mehr

---

<sup>368</sup> Vergleichbar mit diesem Phänomen ist vielleicht nur der Enthusiasmus für Dostojewskij am Anfang des 20. Jahrhunderts, worauf ich im Kapitel 3.4 hingewiesen habe.

<sup>369</sup> Ina Schabert (Hg.), Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt, 5. durchgesehene und ergänzte Aufl. Stuttgart: Alfred Kröner 2009, S. 627.

<sup>370</sup> Vgl. ebd., S. 629 f.

<sup>371</sup> Ebd., S. 629.

<sup>372</sup> Ebd., S. 628.

<sup>373</sup> Ebd., S. 628.

<sup>374</sup> Ebd., S. 627.

<sup>375</sup> Ebd., S. 627.

zum Schlüsselstück“ und „neben *Faust* zum Inbild des deutschen Charakters“<sup>376</sup>. Diese Leidenschaft, die mehrere Jahrhunderte überdauerte, erreichte ihren Höhepunkt um die Jahrhundertwende.

Neben der literarischen Rezeption fand Shakespeare seit dem 19. Jahrhundert auch den Weg in den philosophischen Diskurs, vor allem in der Diskussion rund um die Ästhetik. Dabei eröffneten die Ästhetik-Vorlesungen Hegels „mit ihrer auf die Charaktere konzentrierten Betrachtung“<sup>377</sup> neue Möglichkeiten für Shakespeare-Interpretationen, besonders für die Psychologisierung der Dramenfiguren. Dies führte ebenfalls dazu, dass die darauffolgenden Interpreten „[i]mmer nuancesüchtiger [...] mit ‚Charakterstudien‘ auf[warteten], die Shakespeares Figuren aus dem dramatischen Kontext herauslösten und wie historische Persönlichkeiten behandelten.“<sup>378</sup> Auf diese Weise kamen die Autoren der Folgezeit zu einer tiefen Einsicht in einige psychologische Konstellationen bei Shakespeare, die nicht weit von der Freuds ist. Wenn Schopenhauer schreibt, „Ein großer Dichter, z. B. Shakespeare, ist ein Mensch, der wachend tun kann, was wir alle im Traum“<sup>379</sup> tun, so spricht er nicht nur den Wahrheitsgehalt des Wissens in Shakespeares Dramen an, sondern auch den Mechanismus des unbewussten Denkens und der künstlerischen Kreativität. Freuds Interpretation der Dramen Shakespeares steht auch vor diesem Hintergrund der „philosophisch orientierten, deduktiven, um den Nachweis von Grundideen in Shakespeares Dramen bemühten Exegese“<sup>380</sup>.

Auch um die Wende zum 20. Jahrhundert war Shakespeare ein beliebtes Thema im Umkreis Freuds, dessen Mitglieder gebildete Wiener Bürger waren. In der Mittwochsgesellschaft war es „gang und gäbe, über Shakespeare zu diskutieren und sich auf ihn als bewundernswerter Kenner der menschlichen Seele zu berufen“<sup>381</sup>. Hans

---

<sup>376</sup> Ebd., S. 628.

<sup>377</sup> Ebd., S. 642.

<sup>378</sup> Ebd., S. 643.

<sup>379</sup> Zitiert nach Otto Rank, *Traum und Dichtung. Traum und Mythos. Zwei unbekannte Texte aus Sigmund Freuds »Traumdeutung«*. Wien: Turia und Kant 1995, S. 34.

<sup>380</sup> Schabert 2009, S. 643.

<sup>381</sup> Peter Gay, *Freud entziffern. Essays*. Übers. von Elisabeth Vorspohl, Frankfurt am Main: Fischer 1992, S. 20.

Sachs beschreibt es rückblickend so: „Das häufigste Thema unserer Gespräche, wenn wir uns der Literatur zuwendeten, war Shakespeare.“<sup>382</sup> Unter Freuds Patienten befanden sich viele, die Shakespeare gelesen hatten und seine Dramenfiguren in ihr Krankheitsbild einbezogen. Shakespeare und Shakespeare-Zitate waren daher ein Kennzeichen für das hohe Bildungsniveau und das stellvertretende Wort für Intellektualität im Wiener Leben. In diesem Kontext erscheint es nachvollziehbar und nicht sonderbar, dass Freud viel von Shakespeare hörte, ihn zitierte und über ihn schrieb.

#### **4.1.2 England als Traumland und die englische Literatur als Lieblingslektüre**

Shakespeare war aber nicht nur wegen seiner allgemeinen Beliebtheit eine eigenartige Persönlichkeit für Freud geworden. Ein verwandtes Thema in diesem Kontext ist natürlich auch das Herkunftsland Shakespeares und die Sprache, die dort gesprochen wird. Bereits in der Kindheit war England das Sehnsuchtsland Freuds. Dies hatte nicht nur damit zu tun, dass er Verwandte (zwei Halbbrüder und deren Kinder) in England hatte, die sich in Manchester niedergelassen hatten und beneidenswerterweise von der judenfeindlichen Volkshetze auf dem europäischen Kontinent verschont blieben; vielmehr waren es die Geschichte und das kulturelle Erbe Englands, die ihn schon als kleines Kind tief beeindruckten. Im Alter von 18(19) Jahren<sup>383</sup> bereiste er zum ersten Mal das Land. Von dort zurückgekehrt, machte er in einem Brief an Eduard Silberstein keinen Hehl aus seiner Sympathie für das Inselnd:

[...] ich darf gerade herausagen, daß ich dort lieber wohnen würde als hier, trotz Nebel und Regen, Trunkenheit und Konservatismus. Viele Eigentümlichkeiten des englischen Charakters und des Landes, [...] stimmen mit meiner Natur sehr gut zusammen.<sup>384</sup>

In einem weiteren Brief vom 16. August 1882 an seine Verlobte Martha schrieb er:

---

<sup>382</sup> Hans Sachs, Freud. Meister und Freund. Übers. von Emmy Sachs, Frankfurt am Main, Berlin und Wien: Ullstein 1982, S. 98.

<sup>383</sup> Hier liegt eine Altersdifferenz von einem Jahr in der Angabe der Biografie von Ernest Jones (Jones 1982, Bd. 1, S. 44) und in Freuds eigener Angabe (Freud 1980, S. 475) vor.

<sup>384</sup> Freud 1989, S. 144.

„England taucht wieder vor mir auf, mit seiner nüchternen Betriebsamkeit, seiner großmütigen Hingebung an allgemeine Zwecke, dem Starsinn u. empfindlichen Rechtsgefühl seiner Bewohner [...] alle die unvergesslichen Eindrücke, die in der für mein ganzes Leben maßgebenden Reise vor 7 Jahren auf mich gewirkt haben, sind zu voller Lebhaftigkeit erwacht. Ich greife wieder zur Geschichte des Insellandes, zu den Werken der Männer, die meine eigentlichen Lehrer waren, alle Engländer u. Schotten [...] zu dem erhabenen Denkmal dieser Zeit: Paradise Lost, in dem ich [...] Trost u. Erhebung gefunden habe.“<sup>385</sup>

In diesem Brief äußert er bereits den Wunsch nach Auswanderung, dem er – gezwungen durch die Krise des Antisemitismus auf dem europäischen Festland – mehrere Jahrzehnte später nachkommen musste. Laut Ernest Jones beschäftigte er sich in der Freizeit hauptsächlich mit englischer Literatur.<sup>386</sup> Jones berichtet ferner in seiner Freud-Biografie von der Bemühung Freuds, seine Frau Martha zum Erlernen der englischen Sprache zu motivieren, was Freud seinen „Lieblingwunsch“<sup>387</sup> nannte. Nicht zuletzt nahm England ihn im Exil warmherzig auf und erfüllte somit seinen Kindheitswunsch, dass er nun endlich ein „Englishman“<sup>388</sup> geworden war und nach dem Tod in England beerdigt werden konnte. Einige Tage vor seinem Exil schrieb er an seinen Sohn Ernst Freud: „Zwei Aussichten erhalten sich in diesen trüben Zeiten, Euch Alle beisammen zu sehen und – to die in freedom. [...] Es ist Zeit, daß Ahasver irgendwo zur Ruhe kommt.“<sup>389</sup> Abgesehen vom religiösen Sinn hinter der merkwürdigen Ahasver-Metapher<sup>390</sup> wird hier unverkennbar gezeigt, dass Freud das Inselland für seine letzte Heimstatt hält. Man darf außerdem nicht vergessen, dass die erste Ausgabe seiner Gesammelten Werke zuerst in London veröffentlicht wurde.

Des Weiteren wurde Freud noch von den hohen literarischen Leistungen, die die englischen Dichter hervorgebracht hatten, angezogen. „Jahrelang las er nur englische Literatur, korrespondierte mit seinem Schüler Ernest Jonas trotz einiger

---

<sup>385</sup> Freud und Bernays 2011, S. 190 f.

<sup>386</sup> Jones 1982, Bd. 1, S. 208. Vgl. auch Alt 2016, S. 381.

<sup>387</sup> Jones 1982, Bd. 1, S. 208.

<sup>388</sup> Freud 1980, S. 475.

<sup>389</sup> Freud 2011, S. 443 f.

<sup>390</sup> Vgl. Alt 2016, S. 13 f.

Anfangsschwierigkeiten in dessen Muttersprache [...].<sup>391</sup> Zu den Autoren, die er mit Vergnügen las, zählten neben Shakespeare noch große Namen wie John Milton<sup>392</sup>, Charles Dickens und George Eliot.<sup>393</sup>

So sehr Freud auch von der englischen Sprache und Kultur fasziniert war, so galt seine Zuneigung zu Shakespeare doch eher den ungewöhnlichen Charakteren seiner Dramenwerke. Schließlich hat er der Überlieferung zufolge die englische Sprache geplant gelernt, um Shakespeare im Original lesen zu können.<sup>394</sup> Shakespeare, der als der bedeutendste Dramatiker aller Zeit gewürdigt wird, hat zeitlebens ein Dutzend dramatische Werke geschaffen, die sich durch ihre Qualität und Tiefe auszeichnen. Zwar zeigen sich die Theaterstücke Shakespeares in unterschiedlichen Kontexten und im vielfältigen Antlitz, in ihrem Mittelpunkt stehen gleichwohl immer die menschlichen Grundfragen, nämlich die Gefühle, Konflikte und Grenzen des Menschen. David Hillman macht auf die gemeinsamen Interessen beider großen Denker aufmerksam:

While their methods, genres and aims are of course quite dissimilar, the writings of Freud and Shakespeare share a great deal: a fascination with the vagaries of desire (above all, sexual desire), a candour about the central role of aggression in human relations, a preoccupation with the dynamics of the family, a delight in the endless playfulness of language (and the ways in which it both shapes and reveals our deepest selves) and a pervasive sense not only of the inevitable limitations upon human fulfillment, whether in the realms of love or of knowledge, but also of the many ways we try to escape these limitations.<sup>395</sup>

Die geteilten Interessen für menschliche Grundfragen sind jedoch nur ein Grund für Freuds Shakespeare-Faszination. Was Shakespeare meisterhaft zur Vollendung gebracht hat, ist die Versetzung des Schauplatzes des Dramas ins Seelenleben. Während die Dramen, vor allem die Tragödie in der klassischen Poetik als „Nachahmung einer

---

<sup>391</sup> Ebd., S. 72 f. In Jones 1982, Bd. 1, S. 42 heißt es ebenfalls, dass Freud „einmal zehn Jahre lang nur englische Bücher gelesen“ habe.

<sup>392</sup> Miltons *Paradise lost* zählt zu Freuds „Lieblingsbüchern“. Vgl. Freud GW Nachtragsband, S. 663.

<sup>393</sup> Mehr dazu vgl. Brückner 1975, S. 65-110.

<sup>394</sup> Vgl. Grunes und Grunes 2014, S. 1.

<sup>395</sup> Hillman 2012, S. 101.

in sich geschlossenen und ganzen Handlung“<sup>396</sup> definiert wird und somit ein externes Geschehen als ihren Gegenstand heranzog, erhält bei Shakespeare der innere Konflikt der Dramenfiguren zum ersten Mal<sup>397</sup> einen hohen Stellenwert. Was die Zuschauer seiner Dramen anzieht, ist nicht nur der Handlungsablauf auf der Bühne, sondern auch die fesselnden, packenden und dramatischen inneren Bewegungen seiner Charaktere. Mit der Verinnerlichung des Dramenschaffens nähert sich Shakespeare dem „anderen Schauplatz“<sup>398</sup>, den Freud als das Privileg der Psychoanalyse ansieht.

#### 4.1.3 Freuds Shakespeare-Lektüre und die Bedeutung des Klassikers für ihn

Freuds Shakespeare-Lektüre führt auf das Jahr 1864 zurück, als er nur acht Jahre alt war.<sup>399</sup> Seitdem las er Shakespeare immer wieder und „bewunderte seine unvergleichliche Ausdrucksfähigkeit und noch mehr sein tiefes Verständnis für die menschliche Natur“<sup>400</sup>. In seiner Privatbibliothek stehen sowohl die englische als auch die deutsche Werkausgabe der Dramenwerke Shakespeares. Auch in beiden Sprachen kann er einige Textstellen auswendig hersagen. Dass er Shakespeare manchmal nicht fehlerfrei zitiert, zeigt einerseits die Tatsache, dass er oftmals aus dem Gedächtnis zitiert und sozusagen dem Anschein nach mit dem Dramentext ziemlich vertraut ist, es verrät andererseits aber auch seine persönlichen Ansichten zu einigen mit den Dramen verbundenen Fragestellungen.

Im Gegensatz zu anderen Autoren, die meistens nur wegen eines einzigen Werkes oder wegen einer geringen Anzahl von Werken den Weg in Freuds Arbeit fanden,<sup>401</sup> wurde fast jedes Drama Shakespeares von ihm erwähnt. Neben den großen Tragödien fanden noch die historischen Dramen wie *Henry IV.*, *Henry VI.*, *Julius Cäsar* und *Richard III.* Einzug in seine Arbeit, und fernerhin noch die Lustspiele wie *Der*

---

<sup>396</sup> Aristoteles 1982, S. 25.

<sup>397</sup> Vgl. Grunes und Grunes 2014, S. 51.

<sup>398</sup> Vgl. Kapitel 3.6.1.

<sup>399</sup> Jones 1982, Bd. 1, S. 42.

<sup>400</sup> Ebd.

<sup>401</sup> Selbst eine gewichtige Persönlichkeit wie beispielsweise Goethe ist ja meistens nur wegen des *Faust* herangezogen worden.

*Kaufmann von Venedig* und *Ein Sommernachtstraum*. Dies ist eher ungewöhnlich für Freud, der wie im vorigen Kapitel schon gezeigt wurde, die tragische Form deutlich bevorzugte.

Obwohl sich Freud sehr um Shakespeare bemühte und viele bemerkenswerte Thesen über Shakespeares Dichtung aufstellte, so stoßen seine Interpretationen doch oft auf kritische Resonanz bei Shakespeare-Experten. Interessant ist allerdings folgende Tendenz im Freud-Shakespeare-Diskurs: Während die Shakespeare-Experten einerseits Freuds Deutungen einen (literatur)wissenschaftlichen Wert absprechen, betonen sie andererseits Shakespeares Einfluss auf Freud. David Hillman merkt beispielsweise an: „he[Freud] is assuredly not a careful, scholarly, attentive reader of Shakespeare’s texts; but he is, I argue, powerfully attuned to Shakespearean ways of thinking. Freud is deeply Shakespearean; Freud’s Shakespeare is hardly Shakespeare at all.“<sup>402</sup> Harold Bloom, der eine wichtige Shakespeare-Biografie geschrieben hat und zugleich ein Freud-Experte ist, hält Freuds Shakespeare-Lektüre ebenfalls für problematisch. Dies hindert ihn jedoch nicht daran, Freuds Werke als epische Umarbeitung von Shakespeares Dramen zu betrachten:

For many years I have taught that Freud is essentially prosified Shakespeare: Freud’s vision of human psychology is derived, not altogether unconsciously, from his reading of the plays.<sup>403</sup>

Des Weiteren vergleicht er Freuds besondere Leidenschaft für Shakespeare mit seinem Enthusiasmus für Goethe und Milton. Während Freuds Verhältnisse zu anderen Autoren ambivalent genannt werden können, wobei er sowohl lobende als auch kritische Worte aussprach, verneige er sich voller Hochachtung vor Shakespeare. Shakespeare wird „Freud’s hidden authority, the father he would not acknowledge“<sup>404</sup>. Ähnlich wie Jean

---

<sup>402</sup> Hillman 2012, S. 103.

<sup>403</sup> Bloom 1994, S. 371 f.

<sup>404</sup> Ebd., S. 372.



Starobinski, der bekanntlich von einem „Literarischen Komplex“<sup>405</sup> Freuds spricht, spricht Bloom hier in demselben Sinne von einem „Shakespearekomplex“<sup>406</sup> bei Freud.

Wie Hillman und Bloom andeuten, war Freud für die Analyse von Shakespeares Dramen weder fachlich kompetent noch genügend vorbereitet. In seinen Interpretationen von *Hamlet*, *Macbeth* und nicht zuletzt auch von *König Lear* seien viele verblüffende Glaubenssätze enthalten, die eine laienhafte Missdeutung ergäben. Er komme in seiner Deutung oft zu merkwürdigen Behauptungen, auf die er selbst aber nicht ausführlicher eingegangen sei. So beharrt er beispielsweise auf der Behauptung, dass der ganze Ablauf der Geschichte in *Macbeth* „etwa eine Woche als die Zeitdauer“<sup>407</sup> habe, gibt jedoch keine weitere Erklärung für diese Festlegung. Diese These, die er von J. Darmstetter übernahm – wiederum ein Beweis dafür, wie gerne Freud das Gelesene als sein eigenes Wissen wiederverwendete –, wurde von den Shakespeare-Experten geächtet. Dies alle hinderte ihn jedoch nicht daran, auf der Basis solcher problematischen Lektüre von Shakespeares Dramen eine Reihe fragwürdiger Deduktionen abzuleiten.

Da Freuds Schriften hauptsächlich einem medizinischen Zweck dienen, wirken seine Kommentare zu den Dramen Shakespeares größtenteils bruchstückhaft. Inmitten seiner Analyse stehen nur die Schlüsselfiguren der jeweiligen Dramen, die er meistens wie reale Patienten behandelt. Im Verlauf solcher Charakteranalysen musste er oft zu seinem Erstaunen feststellen, dass all dieses psychologische Wissen bereits bei Shakespeare vorhanden ist. Diesbezüglich schrieb er an Arnold Zweig:

Daß Shakespeare alles aus zweiter Hand nimmt – die Neurose Hamlet's, den Wahnsinn Lear's, den Trotz Macbeth's und die Natur seiner Lady, die Eifersucht Othellos usw., das ist mir eine unvollziehbare Vorstellung. Ich ärgere mich beinahe, sie bei Ihnen zu finden.<sup>408</sup>

---

<sup>405</sup> Vgl. Kapitel 2.5.3.

<sup>406</sup> Vgl. Bloom 1994, S. 376.

<sup>407</sup> Freud GW 10, S. 378.

<sup>408</sup> Brief vom 2.4.1937, in: Sigmund Freud und Arnold Zweig, Briefwechsel. Hg. von Ernst L. Freud, Frankfurt am Main: Fischer 1968, S. 150.

Diese unbegründete Beschuldigung des Aus-zweiter-Hand-Nehmens tut Shakespeare jedoch Unrecht. Somit wird die Genialität Shakespeares zum großen Teil reduziert. So kritisiert Bloom Freuds Sophistik und merkt nicht ohne Ironie an:

The inference would seem to be that Freud himself has written his *Hamlet* in *The Interpretation of Dreams*; his *Lear* in the *Three Essays on the Theory of Sexuality*; his *Othello* in *Inhibitions, Symptoms, Anxieties*; and his *Macbeth* in *Beyond the Pleasure Principle*.<sup>409</sup>

Leider hat Bloom seine Behauptung nicht weiter ausgeführt. Er weist lediglich darauf hin, dass Freud in seiner Theoriebildung die shakespeareschen Dramen als Referenz herangezogen und die Hauptmotive darin neu erzählt habe. Da er nicht ausführlich aufgezeigt hat, wie sich die Adaption Freuds in seinen Texten erkennen lässt, bleibt folglich seine Äußerung – genauso wie die von Freud – eine grundlose Einschätzung. Dies ist nur so zu verstehen, dass zwar viele Freud kritisieren, sie jedoch zugleich genauso wie Freud ihre Thesen aufstellen. Unverkennbar ist aber hier, dass Shakespeares Einsicht in die menschliche Psyche ein geniales Schaffen ist, während Freud sehr wahrscheinlich unter dem Einfluss von Shakespeare stand, obwohl sich diese Ansicht nur schwer nachweisen lässt.

#### **4.1.4 Die Frage nach Shakespeares Identität**

Das Interesse Freuds für Shakespeare gilt nicht nur den dramatischen Werken Shakespeares, sondern auch der Person Shakespeare selbst. Welcher „große Unbekannte“<sup>410</sup> sich hinter dem Namen Shakespeare verbirgt, ist ein Rätsel, das Freud zeit seines Lebens zu lösen versuchte. In seiner Privatbibliothek finden sich neben Shakespeares dramatischen Werken auf Deutsch und Englisch zahlreiche biografische Studien zu Shakespeare und Studien zu Quellen seiner Dramen, die einen ansehnlichen

---

<sup>409</sup> Bloom 1994, S. 375.

<sup>410</sup> Freud GW 17, S. 119.

Teil des Bücherregals ausmachen.<sup>411</sup> Als er begann, sich mit Shakespeare eingehend zu beschäftigen, sah Freud in Shakespeare noch den Schauspieler und Geschäftsmann aus Stratford. Diese Ansicht änderte sich allmählich und die Urheberschaft der Dramen, die William Shakespeare zugeschrieben werden, wurde für Freud zu einem der zentralen Anliegen. Vor allem im hohen Alter vertat er eine These, die in der heutigen Debatte als weitgehend widerlegt angesehen wird. Dafür schloss er sich dem wenig bekannten Autor John Thomas Looney an, der in seinem Hauptwerk „*Shakespeare*“ *identified* die These aufstellte, dass Edward de Vere, der siebzehnte Earl of Oxford, der eigentliche Verfasser der Werke William Shakespeares sei. Dieses Buch beeindruckte Freud so sehr, dass er es zweimal las.<sup>412</sup> Einige Jahre später bat Freud den englischen Journalisten Percy Allen ihm einige seiner Bücher zu schicken, in denen der Verfasser für die Oxford-Hypothese argumentierte. Als Folge dieser Lektüre unterstützte Freud trotz der Einwände seiner Freunde und Schüler diese eigenwillige Theorie und ließ sich auch nicht durch Gegenbeweise überzeugen. Als mögliche Erklärung für Freuds Obsession hinsichtlich dieser Identitätshypothese führt der amerikanische Historiker Peter Gay zahlreiche Ähnlichkeiten zwischen Looney und Freud an: Die beiden seien nicht nur lebenslang „von Problemen verfolgt“<sup>413</sup> und überdies der positivistischen Überzeugung gewesen, „daß allein die Wissenschaft den Schlüssel zu den Rätseln der Menschheit und Natur zu liefern vermochte“<sup>414</sup>, vielmehr hielten sie sich zudem für Helden und sahen sich berufen, „geschehenes Unrecht wiedergutzumachen“<sup>415</sup>. Dass Looney einige Handlungen in Shakespeares Dramen psychologisch auslegte und seine Thesen mit Hilfe einer Parallelitätssuche zwischen Shakespeares Dramenfiguren und den historischen Figuren im Umkreis von Edward de Vere,<sup>416</sup> also mit einem psychobiografischen Ansatz untermauerte, trug ebenfalls dazu bei, dass sein Buch bei Freud große Resonanz fand.

---

<sup>411</sup> Vgl. Harry Trosman und Roger Dennis Simmons, „The Freud Library“, in: *Journal of the American Psychoanalytic Association* 21 (1973), S. 646-687, hier S. 674 f.

<sup>412</sup> Vgl. Gay 1992, S. 28.

<sup>413</sup> Gay 1992, S. 28.

<sup>414</sup> Ebd.

<sup>415</sup> Gay 1992, S. 30.

<sup>416</sup> Vgl. Gay 1992, S. 38 f.

Freud interessierte sich erst recht später im Leben für die Hypothese, dass der Graf von Oxford der Autor der Werke Shakespeares sei. Davor war er Anhänger der allgemeinen Erkenntnis, die in Shakespeare den Mann aus Stratford sah. Die andere populäre Hypothese, dass Shakespeare das Pseudonym von Sir Francis Bacon sein könnte, wurde von Anfang an von ihm abgelehnt.<sup>417</sup> Ausgerechnet in dieser frühen Phase entnahm er der zweibändigen Shakespeare-Studie von Georg Brandes, dass Hamlet der zufolge „unmittelbar nach dem Tod von Shakespeares Vater (1601), also in der frischen Trauer um ihn, in der Wiederbelebung [...] der auf den Vater bezüglichen Kindheitsempfindungen gedichtet worden ist“<sup>418</sup>. Somit fand das Ergebnis der Selbstanalyse Freuds ebenfalls Anwendung mit Blick auf Shakespeare, denn bekanntlich veröffentlichte Freud nicht nur seine epochemachende *Traumdeutung* nach dem Tod seines Vaters, sondern die Niederschrift dieses Werkes ist auch eine Reaktion darauf und dokumentiert zugleich den Versuch, die Seelenunruhe durch dichterische Arbeit zu beschwichtigen. Wenn die Entstehungsgeschichte des *Hamlet* demselben Prozess unterliegt, so findet man in beiden Fällen auch das Transformationsmuster von den ödipalen Trieben zu kreativen Neuschöpfungen, das Freud später als einen wesentlichen Bestandteil seiner Kreativitätstheorie weiter ausarbeitete. Dass Shakespeares früh verstorbener Sohn „den Namen Hamnet (identisch mit Hamlet)“<sup>419</sup> trug, hebt die wichtige Rolle hervor, die die Vater-Sohn-Beziehung dabei spielte. Einige Jahre später bestätigt Freud die These in der Diskussion der Mittwochsgesellschaft: „Im *Hamlet* lägen die Beziehungen zu den persönlichen Umständen im Leben des Dichters klar zutage. Die Dichtung sei die Reaktion auf den Tod seines Vaters und Sohnes.“<sup>420</sup>

Bis hierhin haben wir einige mögliche Motive aufgezählt, die im Hintergrund die Gründe für Freuds Annäherung an Shakespeare waren. Zusammen machen sie verständlich, warum Shakespeare für Freud eine interessante Persönlichkeit und eine nützliche Quelle war. Wie immer wieder betont wird, liegt der Hauptgrund jedoch in

---

<sup>417</sup> Freud schrieb in einem Brief vom 25. Dezember 1928 an Lytton Strachey: „Ich habe die Bacon-Hypothese immer verlacht“ (Freud GW Nachtragsband, S. 667).

<sup>418</sup> Freud GW 2/3, S. 272.

<sup>419</sup> Ebd.

<sup>420</sup> Nunberg und Federn 1976, S. 251.

den Eigenschaften der shakespeareschen Dramen selbst. Mit dieser Ansicht werden wir uns im Folgenden befassen und sie exemplarisch an drei Dramen Shakespeares überprüfen, nämlich: *Hamlet*, *Macbeth* und *König Lear*. Nicht jedes dieser Dramen wird oft von Freud erwähnt, aber die Analyse wird zeigen, dass sie in ihrer Bedeutung als das Vorbild und die Widerspiegelung der psychoanalytischen Theorie eher schwer voneinander zu unterscheiden sind.

#### **4.2 *Hamlet* als Kerngeschichte der Psychoanalyse**

Kein einziges Meisterwerk der Weltliteratur ist mit psychologischen Fragen so eng verbunden wie *Hamlet*. Die Verbundenheit dieser Tragödie mit der Psychologie ist auch jenseits des psychoanalytischen Kontexts bekannt und lässt sich allein schon an ihrer ungewöhnlichen Sprache erkennen: „*Hamlet* contains more than 600 words not found in previous works by Shakespeare and new to the English language [...] Shakespeare needed new words, mostly to express psychological concepts not put into words before.“<sup>421</sup> Es ist daher kein Wunder, dass Freud bereits in der Anfangsphase seiner Theorieentwicklung dieses Werk aufgriff und es einer psychoanalytischen Deutung unterzog. In Freuds Gesamtwerk und Korrespondenz wird sichtbar, wie ihn dieses Drama beeindruckt hatte, wie es in seinen Gedanken präsent war und wie er sich selbst mit dem dänischen Prinzen identifizierte. Es besteht kein Zweifel, dass *Hamlet* zu den Schlüsseltexten der Psychoanalyse gehört, aber dies besagt nicht alles. Die Psychologie dieses Dramas ist weit umfangreicher als das, was Freud in seiner Studie zur Diskussion stellte. Die folgenden Erläuterungen werden zeigen, dass sich viele psychologische Mechanismen des Dramas in Freuds Gedankengang eingeschlichen und bei zahlreichen psychoanalytischen Themen heimlich eine Rolle gespielt haben.

---

<sup>421</sup> Martin S. Bergmann, *The Unconscious in Shakespeare's Plays*. London: Karnac 2013, S. 15.

### 4.2.1 Ödipus- oder Hamletkomplex?

Wenn man sich mit dem Einfluss des *Hamlet* auf Freud auseinandersetzen möchte, dann muss man sich auch dem sophokleischen Drama *König Ödipus* zuwenden, weil beide oft miteinander verglichen wurden. Es wurde bereits im Kapitel 3.1 aufgezeigt, dass die Bezeichnung „Ödipuskomplex“ unpassend ist und auf einem Fehlschluss Freuds beruht. Das bedeutet jedoch nicht, dass das von ihm aufgedeckte Phänomen konsequent falsch ist. Ihre Berechtigung lässt sich zum Beispiel im *Hamlet* am besten darstellen. Auf jeden Fall genügte es Freud nicht, den Ödipuskomplex entdeckt zu haben, vielmehr war letztlich sein Ziel, den Ödipuskomplex zu ikonisieren. Deshalb trachtete er danach, die Richtigkeit seiner Theorie durch ein weiteres kanonisches literarisches Werk zu überprüfen.<sup>422</sup> Shakespeares Tragödie *Hamlet* bot ihm in diesem Fall ein ideales Experimentierfeld, das ihm bereits in der ersten Entwicklungsphase des Ödipuskomplexes in den Sinn kam.

Freuds *Hamlet*-Studie konzentriert sich wie auch die der anderen auf Hamlets berühmtes Zaudern bei der Rache an seinem Oheim, das von Ernest Jones in Anspielung auf Freuds Selbstidentifikation mit Ödipus als „die Sphinx der modernen Literatur“<sup>423</sup> bezeichnet wird. Zu dieser Sphinx-Frage liegen bereits zahlreiche Interpretationen vor. Repräsentative Hypothesen stammen einerseits von Goethe, der darlegt, dass Hamlet aufgrund seiner Veranlagung gehemmt sei, solche großen Taten durchzuführen, andererseits von Waller Fletcher, der argumentiert, dass die Aufgabe an sich mit der schwierigen Situation verbunden ist, dass Hamlet nicht nur seinen Oheim töten, sondern auch seine Schuld brandmarken soll.<sup>424</sup> Die beiden Hypothesen haben

---

<sup>422</sup> Martin S. Bergmann weist ebenfalls in seinem Buch auf die unterschiedlichen Funktionen der beiden Dramen als Quelle hin, obwohl er Freuds Deutung des *König Ödipus* gar nicht für problematisch hält: „My own formulation of the differences between the two sources of inspiration is that in *Oedipus Rex* the Oedipus complex has become conscious but only as the fate of one man. It remained for Freud to generalize that Oedipus is every man and women. In *Hamlet* the Oedipus complex appears as a symptom, the inability to act [...]“ (Bergmann 2013, S. 18). *Hamlet* hat also eine Bestätigungsfunktion, mit der die Allgültigkeit des Ödipuskomplexes beleuchtet wird.

<sup>423</sup> Ernest Jones, „Das Problem des Hamlet und der Ödipus-Komplex“, in: Wolff 1975, S. 13-49, hier S. 15.

<sup>424</sup> Vgl. Jones 1975, S. 15 ff; Freud GW 2/3, S. 271; Bergmann 2013, S. 21 f.

eine gemeinsame Schwäche: Die Closet-Szene, in der Hamlet den lauschenden Polonius, den er ursprünglich für Claudius hält, ohne Nachdenken niedersticht, macht deutlich, dass er entweder ein Feigling ist oder wirklich – wie er es sich selbst immer wieder einredet<sup>425</sup> – die Absicht hat, rechtmäßig Rache zu nehmen. Freud schaltet sich in die Diskussion seiner Vorgänger ein und stellt seine Deutung vor:

Hamlet kann alles, nur nicht die Rache an dem Mann vollziehen, der seinen Vater beseitigt und bei seiner Mutter dessen Stelle eingenommen hat, an dem Mann, der ihm die Realisierung seiner verdrängten Kinderwünsche zeigt.<sup>426</sup>

Nach Freuds Verständnis entspringt das Zögern Hamlets dem psychischen Problem, dass er eine heimliche Sehnsucht nach der Mutter hat, wofür er den Vater substituieren will. Dieser Wunsch ist ihm jedoch die ganze Zeit unbewusst, bis er im Moment der Rache mit ihm konfrontiert wird. Anders als in der Geschichte des *König Ödipus* ist hier die Rahmenstruktur von einem Hass auf den Vater und einer inzestuösen Liebe zur Mutter wirklich vorhanden. Aufgrund seiner Missdeutung der griechischen Tragödie verweist Freud jedoch in *Die Traumdeutung* darauf, dass Hamlet „auf demselben Boden wie ‚König Ödipus‘ wurzelt“<sup>427</sup>. Der Unterschied beider Dramen liegt seiner Meinung nach nur in der Art der Darstellung:

Im „Ödipus“ wird die zugrunde liegende Wunschphantasie des Kindes wie im Traum ans Licht gezogen und realisiert; im „Hamlet“ bleibt sie verdrängt, und wir erfahren von ihrer Existenz – dem Sachverhalt bei einer Neurose ähnlich – nur durch die von ihr ausgehenden Hemmungswirkung. Mit der überwältigenden Wirkung des moderneren Dramas hat es sich eigentümlicherweise als vereinbar gezeigt, daß man über den Charakter des Helden in voller Unklarheit verbleiben könne.<sup>428</sup>

---

<sup>425</sup> Der Monolog von Hamlet: „Ich will Gründe, / Die sichrer sind. Das Schauspiel ist die Zange, / Drin ich's Gewissen dieses Königs fange.“ (William Shakespeare, Hamlet, zweisprachige Ausgabe. Übers. von Frank Günther, München: dtv 1995a, S. 129) oder „Und bin ich dann gerächt, / Wenn ich ihn pack beim Prüfen seiner Seele, / Wenn er breits und rein ist für die Reise? / Nein. / Weg, Schwert, und schlimmern Zeitpunkt such dir aus [...]“ (ebd., S. 179).

<sup>426</sup> Freud GW 2/3, S. 272.

<sup>427</sup> Ebd., S. 271.

<sup>428</sup> Ebd.

Freuds These fand starke Resonanz bei seinem Schüler Ernest Jones und wurde durch dessen ausführliche Analyse noch radikalisiert. Wie bereits erwähnt, war Freud nicht selbstsicher mit seiner Literaturdeutung. So schrieb er am Ende seiner Hamlet-Analyse das versöhnende Wort: „[...] so wird auch jede echte dichterische Schöpfung aus mehr als einem Motiv und einer Anregung in der Seele des Dichters hervorgegangen sein und mehr als eine Deutung zulassen. Ich habe hier nur die Deutung der tiefsten Schicht von Regungen in der Seele des schaffenden Dichters versucht.“<sup>429</sup> Damit führte er den Begriff einer „Überdeutung“ in weiterem Sinne ein, die „soviel wie mehrschichtige Interpretation [besagt]“<sup>430</sup>. Im Gegensatz zu ihm versuchte Jones nachzuweisen, dass die Deutungen von Goethe und anderen falsch seien und dass seine psychoanalytische Sicht nicht nur die tiefergehende, sondern auch die einzig richtige bleibe. Auch wenn er im Verlauf seiner Erörterung die Familie des Polonius als „ein Abbild der Hauptfamilie in der Hamletsage“<sup>431</sup> darstellt und die „Verdopplung der Hauptcharaktere“<sup>432</sup> als den Beweis für Shakespeares Erarbeitung des Ödipuskomplexes anführt, ging er einen Schritt weiter als Freud, der glaubte, dass Shakespeare die Hamlet-Geschichte nicht bewusst als Ödipus-Komplex inszeniert hatte. Dadurch ebnete Jones der psychoanalytisch orientierten Literaturwissenschaft den Weg zur Textinterpretation, obwohl es auch ein Irrweg sein könnte.

Die psychoanalytische Auseinandersetzung mit dem Hamlet-Drama ist meines Erachtens erfolgreich in dem Sinne, dass sie diesmal das richtige Werk auswählte und dem Leser eine tiefenpsychologische Erklärung vorstellte, die der traditionelle, hermeneutische Zugang nicht liefern konnte. Zugleich gelang es Freud und seinen Schülern, mit der Ödipus-Studie ihren Blick von der endopoetischen Arbeitsweise zur exopoetischen mit der Hamlet-Studie auszuweiten, indem sie auch die Beziehung des Werkes zu seinem Schöpfer mitberücksichtigen und somit die Dreiecksbeziehung von Schriftsteller-Werk-Leser festlegten. In dieser Hinsicht ist die Psychoanalyse der

---

<sup>429</sup> Ebd., S. 272 f.

<sup>430</sup> Matt 1972, S. 31.

<sup>431</sup> Jones 1975, S.44.

<sup>432</sup> Ebd.



Hamlet-Studie fortschrittlicher, obwohl sie oft zusammen mit der Ödipus-Studie (auch von Freud selbst) als ein ganzer Komplex behandelt wird. Dass Hamlet und Ödipus oft gemeinsam genannt wurden, verweist eigentlich auf Freuds problematische Deutung des Letzteren. „Hamletkomplex“ wäre die zutreffendere Formulierung.

Warum jedoch hat Freud seine Entdeckung nicht nach *Hamlet* benannt? Harold Bloom ist im Rekurs auf Freuds Shakespearekomplex der Meinung, dass Freuds Einsicht hauptsächlich von *Hamlet* herrührt und die Ödipus-Sage als eine Maske nur zur Abdeckung der eigentlichen Quelle dient:

But the Hamlet complex would have drawn the menacing Shakespeare too closely into the matrix of psychoanalysis; Sophocles was far safer and also offered the prestige of classical origins.<sup>433</sup>

Freuds unterschiedliche Einstellungen manifestieren sich in seinen Lesarten der beiden Tragödien:

*Oedipus Rex* is viewed abstractly and at a great distance from the text, while *Hamlet* is up close, and details and verbal reminiscences abound.<sup>434</sup>

Sieht man Freuds Gesamtwerk durch, so findet man keine Hinweise auf den Inhalt der Ödipus-Sage. *König Ödipus* konstituiert also nur einen pseudonymen Namensgeber des berühmten Komplexes, das heißt, die eigentliche Auseinandersetzung mit ihm erfolgte erst mit der Analyse der Tragödie *Hamlet*. Freud nannte die Gefühlskonflikte der Kinder gegenüber den Eltern nach Ödipus, um seinen Leser von der Urquelle abzulenken. Das Schwanken zwischen den beiden Dramen zeigt jedoch auch, wieviel Anteil die Literatur an der Geburtsstunde der Psychoanalyse hatte.

---

<sup>433</sup> Bloom 1994, S. 381.

<sup>434</sup> Ebd., S. 380.

#### 4.2.2 Andere Referenz auf die Tragödie *Hamlet* in Freuds Schriften

Es wurde oben bereits darauf hingewiesen, dass die Hinwendung zu den beiden Tragödien *König Ödipus* und *Hamlet* Freud zu einer theoretischen Neuschöpfung führte. Mit Recht verweist Norman N. Holland auf die Bedeutung der *Hamlet*-Tragödie für ihn, wenn er die Beziehung zwischen Psychoanalyse und Shakespeare wie folgt interpretiert:

[...] it is not so much that Freud brought the Oedipus complex to Hamlet as that Hamlet brought the Oedipus complex to Freud.<sup>435</sup>

Dieselbe Schlussfolgerung kann natürlich auch auf *König Ödipus* übertragen werden. Man vernachlässigt jedoch die Beiträge der anderen Quellen Freuds, vor allem seine Eigenbeobachtung und Selbstanalyse, wenn der Verdienst der Entdeckung des Ödipuskomplexes gänzlich den beiden Tragödien zugeschrieben wird. Es besteht allerdings kein Zweifel daran, dass *König Ödipus* und *Hamlet* als Katalysatoren für Freuds Theoriebildung agierten und ihm zu einem vielversprechenden Netzwerk des neuen Denkens inspirierten.

Zugleich muss aber eingeräumt werden, dass sich der Einfluss der beiden Dramen auf Freuds Gedanken in den meisten Fällen eher indirekt auswirkte. Harold Bloom kommt in seiner Erläuterung zu Freuds Arbeit zum folgenden Schluss: „Shakespeare is everywhere in Freud, far more present when unmentioned than when he is cited.“<sup>436</sup> Mag die Äußerung in ihrer Zuspitzung auch extrem sein, so macht sie dennoch mit Recht darauf aufmerksam, dass der dramatische Text mehr als ein Argumentationsmittel ist, dass er umso ausdrucksstärker ist, wenn er nicht in einer betonten Form, sondern ganz wie eine Belanglosigkeit beiläufig genannt oder gar nicht namentlich erwähnt wird.

---

<sup>435</sup> Norman N. Holland, *Psychoanalysis and Shakespeare*. New York: Octagon Books 1976, S. 59.

<sup>436</sup> Bloom 1994, S. 391.

*Hamlet* ist in diesem Kontext ebenfalls als ein gutes Beispiel zu nennen. Die Rache Geschichte des dänischen Prinzen zählt zu den am häufigsten interpretierten und zitierten literarischen Beispielen in Freuds Schrift. Holland zufolge ist *Hamlet* Freuds Lieblingswerk.<sup>437</sup> Seine Faszination für dieses Drama lässt sich bis in seine Jugendzeit zurückverfolgen. In einem Brief vom 4. September 1872 vertraut er seinem Freund Eduard Silberstein an, dass er „unsinniges Hamlettum“<sup>438</sup> in sich verspürte. Auch sein letzter Brief an seinen Bruder endet mit einem *Hamlet*-Zitat: „Der Rest – Du wirst mich ja leicht verstehen – ist Schweigen.“<sup>439</sup> Beiden Stellen zeigen eine starke Identifikation mit der literarischen Figur. Allerdings lässt sich keine systematische Analyse des Dramas in Freuds Arbeit finden. *Hamlet* bildet keinen ausschließlichen Gegenstand seiner Forschung, vielmehr wird das Drama nur episodenhaft in seiner Arbeit und Korrespondenz angesprochen. Beinahe jedes Mal besteht die Erwähnung aus nicht mehr als einigen Zeilen oder einer Fußnote und nicht jedes Mal ist es der Dreh- und Angelpunkt des Textes. Doch die wenigen Erwähnungen sind keinesfalls uninteressant.

Die *Hamlet*-Figur in Freuds Schrift zeichnet sich durch zwei Merkmale aus: die Annäherung an Geistesstörungen und die Omnipotenz der Gedanken. In seinen Augen verkörpert sich in *Hamlet* ein mehrfacher Psychotiker, mithin der Prototyp eines typischen Neurotikers überhaupt, wobei Spuren von Hysterie, Melancholie und nicht zuletzt Zwangsneurose bei ihm zu erkennen sind. Diese Feststellung ist durchaus fragwürdig und diskutabel, weil *Hamlet* im Drama niemals als ein kranker Mensch eingestuft wird und seine Tobsucht mehr getarnt als realistisch ist. Dennoch spielt all dies keine Rolle für Freud und *Hamlets* Wutanfall wurde generell als wahrhaftige Hysterie<sup>440</sup> aufgefasst. Ebenso bedenklich ist, dass der freudsche *Hamlet* neben seiner Krankheit noch eine tiefe Einsicht in die menschliche Psyche besitzt. Er ist also nicht nur der Patient selbst, sondern auch sein eigener Seelenarzt. Er weiß, warum man krank

---

<sup>437</sup> Vgl. Holland 1976, S. 59.

<sup>438</sup> Freud 1989, S. 22.

<sup>439</sup> Freud 1986, S. 458.

<sup>440</sup> Freud in *Die Traumdeutung*: „[...] wenn jemand *Hamlet* einen Hysteriker nennen will, kann ich es nur als Folgerung aus meiner Deutung anerkennen“ (Freud GW 2/3, S. 272).

wird und wie man die Krankheit richtig bekämpfen soll. Das spiegelt sich am deutlichsten in dem folgenden Beispiel wider:

Das seelische Instrument ist nämlich nicht gar leicht zu spielen. Ich muß bei solchen Anlässen an die Rede eines weltberühmten Neurotikers denken, der freilich nie in der Behandlung eines Arztes gestanden, der nur in der Phantasie eines Dichters gelebt hat. Ich meine den Prinzen Hamlet von Dänemark. Der König hat die beiden Höflinge Rosenkranz und Gündenster über ihn geschickt, um ihn auszuforschen, ihm das Geheimnis seiner Verstimmung zu entreißen. Er wehrt sie ab, da werden Flöten auf die Bühne gebracht. Hamlet nimmt eine Flöte und bittet den einen seiner Quäler, auf ihr zu spielen [...] Der Höfling weigert sich [...] und da er zu dem Versuch des Flötenspiels nicht zu bewegen ist, bricht Hamlet endlich los: Nun seht ihr, welch ein nichtswürdiges Ding ihr aus mir macht? Ihr wollt auf mir spielen; ihr wollt in das Herz meines Geheimnisses dringen; Ihr wollt auf mir spielen; ihr wollt in das Herz meines Geheimnisses dringen; ihr wollt mich von meiner tiefsten Note bis zum Gipfel meiner Stimme hinauf prüfen, und in diesem kleinen Instrument hier ist viel Musik, eine vortreffliche Stimme, dennoch könnt ihr es nicht zum Sprechen bringen. Wetter, denkt ihr, daß ich leichter zu spielen bin als eine Flöte? Nennt mich was für ein Instrument ihr wollt, ihr könnt mich zwar verstimmen, aber nicht auf mir spielen. (III. Akt, 2)<sup>441</sup>

Diese Episode aus *Hamlet* interpretiert Freud als ein klassisches Beispiel der unzulänglichen psychotherapeutischen Situation. Er definiert Hamlet als einen „Neurotiker“, dessen hysterische Handlungen von seinem begierigen Rachedurst und ferner noch, wie Freud in seiner Arbeit immer wieder zu betonen weiß, von seinem verborgenen ödipalen Gedanken ausgelöst werden. Die beiden Höflinge fungieren in diesem Fall als Lientherapeuten, die versuchen, Hamlet mit Worten zum Reden zu bringen. Dies gelingt ihnen jedoch nicht, weil sie nicht die Methode der freien Assoziation beherrschen. Hamlet ist sich hingegen des ganzen Prozesses völlig bewusst und spielt nicht nur die Rolle des Kranken, sondern auch die eines Kritikers. In diesem Sinne tritt Hamlet hier an Freuds Stelle und legt zugleich auch Freuds berühmte Aussage in bester Form aus, dass „wir alle krank, d. i. neurotisch sind“<sup>442</sup>.

---

<sup>441</sup> Freud GW 5, 18 f.

<sup>442</sup> Freud GW 11, S. 373.

An einigen Stellen übt das Hamlet-Zitat auf den ersten Blick nur eine Bestätigungsfunktion aus. Wenn man sie aber sorgfältig überprüft, so besagen mehrere Äußerungen Freuds im Prinzip eigentlich nicht mehr als einige Zeile Hamlets, so etwa in Freuds Verständnis von Liebe und Hass:

Damit ist die Herrschaft von Zwang und Zweifel, wie sie uns im Seelenleben der Zwangskranken entgegneten, gegeben. Der Zweifel entspricht der inneren Wahrnehmung der Unentschlossenheit, welche, infolge der Hemmung der Liebe durch den Haß, bei jeder beabsichtigten Handlung sich des Kranken bemächtigt. Er ist eigentlich ein Zweifel an der Liebe, die ja das subjektiv Sicherste sein sollte, der auf alles übrige diffundiert und sich vorzugsweise auf das indifferenteste Kleinste verschoben hat. Wer an seiner Liebe zweifelt, darf, muß doch auch an allem andern, geringeren, zweifeln?<sup>443</sup>

In der Fußnote zu diesen Sätzen steht nun:

Hamlets Liebesverse an Ophelia:  
*Doubt thou the stars are fire;*  
*Doubt that the sun doth move;*  
*Doubt truth to be a liar;*  
*But never doubt I love. (II, 2)<sup>444</sup>*

Während der Analyse eines Falls von Zwangsneurose kommt Freud zu dem oben angeführten Thema der Liebe-Hass-Beziehung. Einige Seiten zuvor findet sich noch der bemerkenswerte Satz, dass – schon wieder „von den Dichtern“ herkommend – „in stürmischen Stadien der Verliebtheit beide gegensätzliche Gefühle eine Zeitlang nebeneinander wie im Wettstreit bestehen können“<sup>445</sup>. In Freuds Erläuterung wird der Konflikt zwischen Liebe und Hass zum Auslöser der Zwangsneurose erklärt. Dabei ist die Liebe das stärkere Gefühl, das den Hass ins Unbewusste verdrängt und zu hoher Intensität treibt: „Steht einer intensiven Liebe ein fast ebenso starker Haß bindend entgegen, so muß die nächste Folge eine partielle Willenslähmung sein.“<sup>446</sup> Es lässt sich aufzeigen, dass die Entwicklungsgeschichte von Liebe und Hass den inneren

---

<sup>443</sup> Freud GW 7, S. 457.

<sup>444</sup> Ebd.

<sup>445</sup> Ebd., S. 455.

<sup>446</sup> Ebd., S. 456.

Konflikt des Hamlet widerspiegelt. Das Gegenüber von Liebe und Hass führt zur Willenslähmung, im Falle Hamlets zu seinem berühmten Zaudern, wobei am Ende die Vaterliebe über den Vaterhass siegt, genauso wie es Freud in seinem Text als Ausgangspunkt einer Zwangsneurose vermutet. Aus dieser Sicht ist Hamlets „But never doubt I love“ viel mehr als eine Liebeserklärung zu verstehen. Der Satz impliziert auch die Erkenntnis über einen Neurosentyp, die wiederum von Freud aufgedeckt wird. Die Gegenwart von zwei unterschiedlichen Gefühlen gegenüber demselben Objekt, die später von Freud als Gefühlsambivalenz etabliert wurde, findet bereits bei Hamlet ihre anschaulichste Anwendung. Bloom schreibt dazu:

Hamlet has taught Europe and the world the lesson of ambivalence for almost four centuries now, and Freud was a latecomer in Hamlet's wake.<sup>447</sup>

Hamlet ist indes nicht der einzige Psychologe in der berühmten Tragödie. Dem alten Polonius legt Shakespeare beispielsweise folgende Weisheit in den Mund:

Therefore, since brevity is the soul of wit,  
And tediousness the limbs and outward flourishes,  
I will be brief.<sup>448</sup>

Als Freud im Jahre 1905 den Witz als Forschungsobjekt untersuchte, erkannte er in der Kürze ein wichtiges Merkmal des Witzes und zitierte obigen Satz in der Einleitung.<sup>449</sup>

Ferner hat Freud *Hamlet* nicht nur zitiert, sondern auch adaptiert. Eine solche „Adaption“ findet sich am Anfang der *Gradiva*-Studie:

Wertvolle Bundesgenossen sind aber die Dichter, und ihr Zeugnis ist hoch anzuschlagen, denn sie pflegen eine Menge von Dingen zwischen Himmel und Erde zu wissen, von denen sich unsere Schulweisheit noch nichts träumen läßt.<sup>450</sup>

---

<sup>447</sup> Bloom 1994, S. 378.

<sup>448</sup> Shakespeare 1995a, S. 92.

<sup>449</sup> Vgl. Freud GW 6, S. 10.

<sup>450</sup> Freud GW 7, S. 33.

Diese Textstelle spielt auf den berühmten Satz an, den Hamlet im 5. Szene des ersten Aktes zu Horatio sagt und der zugleich auch Freuds Lieblingszitat<sup>451</sup> ist: „Es gibt mehr Dinge im Himmel und auf Erden, als Eure Schulweisheit sich träumen läßt.“<sup>452</sup> Ausgerechnet mit einer Anspielung auf ein wichtiges literarisches Werk erweist Freud den Dichtern seinen Respekt für die historische Vorgängigkeit der literarischen Erkenntnis und reflektiert nicht weniger selbstironisch darüber, dass der wissenschaftliche Ansatz in der Tat nicht früher, sondern viel später das Unbewusste erahnt hat als der literarische.

#### **4.2.3 *Hamlet* als Tragödie der Zivilisation**

Hamlets berühmtes Zaudern entschlüsselte Freud mit einer tiefhermeneutischen Deutung. Dank seiner Erläuterung wissen wir heute, dass Hamlet heimlich auch den Vater ersetzen möchte. Freud hat jedoch nicht ganz schlüssig geklärt, warum Hamlet in der Tragödie sterben muss und warum er sich unbedingt den Tod wünscht. Um diese Frage zu beantworten, muss man nicht nur den unbewussten, sondern auch den bewussten Materialien im Drama genügende Beachtung schenken. Auf diese Weise wird sich ein Hamlet mit „high moral standards“<sup>453</sup> nach und nach herauschälen. In seinem Bewusstsein bewundert Hamlet seinen verstorbenen Vater sehr: „Er war ein Mann, allseits in all und allem. / Ich werd nie wieder jemand sehn wie ihn.“<sup>454</sup> Selbst als er noch nicht wusste, dass sein Vater ein Opfer der Intrigen geworden war, stand er der schnellen Wiederheirat seiner Mutter kritisch gegenüber. In seinen Augen ist der neue König, sein Onkel Claudius, nicht vergleichbar mit seinem leiblichen Vater und die Tat der Mutter gleicht einer Blutschande: „O Gott, ein Viech, dem’s an Vernunftbegabung fehlt, / Hätt mehr getrauert – heiratet meinen Onkel, / Meines Vaters

---

<sup>451</sup> Vgl. Holland 1976, S. 62.

<sup>452</sup> Vgl. beispielsweise GW 6, S. 77.

<sup>453</sup> Bernard J. Paris, *Bargains with Fate. Psychological Crises and Conflicts in Shakespeare and His Play*. New York und London: Plenum 1991, S. 36.

<sup>454</sup> Shakespeare 1995a, S. 37.

Bruder – doch gleicht nicht mehr dem Vater [...].“<sup>455</sup> Während seine Mutter und sein Onkel den Mord und Inzest gewagt haben, um ihre Sexualität zu befriedigen,<sup>456</sup> zeigt sich Hamlet eher als ein unterschiedlicher psychologischer Typus, der sich streng an die Sittlichkeit hält und die Inzucht nicht billigen kann. Seine Abneigung gegen das amoralische Verhalten kommt in der ironischen Bemerkung „[d]ie Leichenschmauspasteten / Warn kalte Platten für den Hochzeitstisch“, die Freud ebenso einmal zitiert hat<sup>457</sup>, am heftigsten zum Ausdruck. Eigentlich hat er die schändliche Geschichte dahinter bereits vorausgeahnt („O mein Prophetensinn! Mein Onkel!“<sup>458</sup>), weshalb die Begegnung mit dem Geist seine Vermutung nur bestätigt. Seit diesem Zeitpunkt gerät er aber auch in ein Dilemma: Wie der Geist hält er die Tat der Mutter für einen Verrat („was ein Abfall war’s“<sup>459</sup>). Als guter Sohn ist er berechtigt sowie verpflichtet, Gerechtigkeit für seinen Vater zu verlangen; aber wenn er wirklich Rache nähme, dann müsste er zugleich auch seine eigene Mutter bestrafen, was wiederum eine diabolische Tat wäre. Hamlets Zögern sich zu rächen, bezieht sich also nicht nur auf seinen Onkel, sondern auch auf seine Mutter. Im Drama sehen wir, dass er sich der Mutter gegenüber sehr zurückhält und beherrscht, bis endlich sein Zorn in der Closet-Szene ausbricht. Bernard J. Paris hat die heikle Situation Hamlets richtig beobachtet und resümiert: „His encounter with the ghost intensifies the pressure on him both to be aggressive and to be good.“<sup>460</sup>

Dieses Dilemma wäre vielleicht für jemand anderen nicht so schwer zu überwinden, aber Hamlet ist gerade nicht einer von diesem, weil er einen sehr hohen Moralstandard hat und die gute Seite dieser Moral maximieren will:

---

<sup>455</sup> Ebd., S. 33.

<sup>456</sup> Der Geist von Hamlets Vater nennt Claudius ein „blutschändrisch-ehebrecherische[s] Tier“ (Shakespeare 1995a, S. 65).

<sup>457</sup> Freud zitiert den Satz in der Schlegel-Tieck-Übersetzung: „Das Gebackene / Vom Leichenschmaus gab kalte Hochzeitsschüsseln“ (Freud GW 6, S. 44). Er benutzt ihn durchaus in einem anderen Kontext, nämlich als Beispiel, um den Mechanismen der Verdichtung und der Ersparnis im Witz zu veranschaulichen.

<sup>458</sup> Shakespeare 1995a, S. 65.

<sup>459</sup> Ebd.

<sup>460</sup> Paris 1991, S. 42.



[...] Hamlet has an idealized image that he is trying to actualize. He wants to live without sin; that is, without the taint of pride, revengefulness, and ambition and of coarse or illicit sexuality. He wants to be an ideal son, lover, prince, and friend, and he believes that his virtues will be appropriately rewarded.<sup>461</sup>

Die hohen moralischen Ansprüche manifestieren sich am deutlichsten in der Unterdrückung der eigenen Gefühle und Sexualität. Er liebt Ophelia, aber die Liebe ist für ihn eine Sünde, die nicht begangen werden darf. „Ich habe Sie nicht geliebt [...] Schaff dich in ein Kloster.“<sup>462</sup> Solche Worte sagt er ihr, nicht nur weil er von der Ehe seiner Eltern und von Ophelias blinder Nachfolge des väterlichen Diktats enttäuscht ist, oder weil die Distanzierung von Ophelia Teil seines Plans ist, sondern auch weil er die Eheschließung und die Zeugung von Kindern tatsächlich für ein Übel hält: „[...] Sittlichkeit läßt sich unserm alten Adams-Stammbaum gar nicht so fest aufpfropfen, als daß wir nicht immer noch Geschmack an unsern Wurzeln fänden [...] Oder wie, wolltest du Bruthenne sein für Sünde?“<sup>463</sup> Erst nachdem Ophelia verunglückt ist, bekennt er seine Liebe zu ihr („Ich liebe doch Ophelia. Vierzigtausend Brüder / Mit allen ihren Pöstchen Liebe könnten’s / Nicht meiner Summe gleichtun“<sup>464</sup>). Hingegen treibt er die Unterdrückung der Sexualität auf die Spitze, mit der Folge, dass er in eine ungewöhnliche Bruderliebe verfällt: er behandelt seine Untertanen – wie zum Beispiel Horatio – mit einer übertriebenen Freundlichkeit, die nicht zu seiner Stellung als Prinz und Nachfolger der Krone passt.

Die Anschauung von der Sündhaftigkeit der Liebe und insbesondere der Sexualität entwickelte sich erst mit dem Auftreten der kulturellen Moral und wurde bekanntlich ein Kennzeichen der modernen Zivilisation. Sie ist ausgerechnet das, was Freud als Auslöser der modernen Nervosität in seinen kulturellen und gesellschaftlichen Schriften mit Nachdruck kritisiert hat. In der Schrift *Die ›kulturelle‹ Sexualmoral und die moderne Nervosität* benennt er den Missstand der Unterdrückung der Sexualität folgendermaßen:

---

<sup>461</sup> Ebd., S. 44.

<sup>462</sup> Shakespeare 1995a, S. 139.

<sup>463</sup> Ebd.

<sup>464</sup> Ebd., S. 271ff.

Wer in die Bedingtheit nervöser Erkrankung einzudringen versteht, verschafft sich bald die Überzeugung, daß die Zunahme der nervösen Erkrankungen in unserer Gesellschaft von der Steigerung der sexuellen Einschränkung herrührt.<sup>465</sup>

Wie Freud richtig erkannt hat, gelingt nur einer Minderzahl die Bewältigung dieser Einschränkung „durch Sublimierung, durch Ablenkung der sexuellen Triebkräfte vom sexuellen Ziele weg auf höhere kulturelle Ziele“.<sup>466</sup> Hamlet ist aber anscheinend nicht einer der Wenigen. In Freuds Augen ist Hamlet ein gewöhnlicher Mann,<sup>467</sup> der von der eigenen Gefühlsambivalenz vorbelastet ist. Seine noble Herkunft trägt nur dazu bei, dass es ihm schwerer fällt, sich von den Beschränkungen der Zivilisation zu befreien. Sein Streben, eine idealisierte Persönlichkeit zu werden, macht es ihm unmöglich, ohne Schuld zu leben. Wenn er Rache für seinen Vater nimmt, muss er seinen Onkel ermorden und seine Mutter verletzen; wenn er jedoch darauf verzichtet, so hat er sein Wort gebrochen. Für ihn bleibt dann nur ein einziger Ausweg: Er muss sterben, um seiner Tragik ein Ende zu setzen.

Dasselbe Schicksal betrifft auch Ophelia, deren tragisches Ende das des Hamlet in gewissem Maße widerspiegelt. Wie Hamlet hat sie ein starkes Über-Ich. Taktlosigkeit kommt in der Zeit, in der sie ihren psychischen Zustand noch unter Kontrolle hat, nicht in Frage. Wie Hamlet kann sie sich nicht über die väterlichen Befehle hinwegsetzen. Als ihr Vater sie davor warnt, auf Hamlets Bitte um Vergebung einzugehen, kann sie sich trotz ihrer Zuneigung für den Prinzen nur dem Willen Polonius' unterwerfen („Ich werd gehorchen, Vater“<sup>468</sup>). Sittliche Bedenken machen es ihr unmöglich, sich nach Liebe und Sexualität zu sehnen. Wie Freud in seiner erfundenen Geschichte<sup>469</sup> zutreffend enthüllt hat, wird sie aufgrund ihrer hohen Herkunft sogar noch mehr behindert. Ihr Schicksal kennt keinen Ausweg und sie befindet sich daher in einer

---

<sup>465</sup> Freud GW 7, S. 157.

<sup>466</sup> Ebd., S. 156.

<sup>467</sup> Freuds Deutung der *Hamlet* unterscheidet sich von der seiner Vorgänger gerade dadurch, dass die anderen Autoren – zum Beispiel Goethe – Hamlet als eine ungewöhnliche Persönlichkeit betrachtet haben, während Freud in Hamlet einen durchschnittlichen Menschen sieht, der von den psychologischen Mechanismen wie dem Ödipuskomplex nicht verschont bleibt (vgl. Bergmann 2013, S. 22).

<sup>468</sup> Shakespeare 1995a, S. 53.

<sup>469</sup> Vgl. die Geschichte „Zu ebener Erde und erster Stock“ im Kapitel 2.2.

verzweifelten Lage. Der endgültige Ausbruch ihrer Gefühlsambivalenz erfolgt in dem Moment, in dem der sich versteckt haltende Polonius von Hamlet, der ihn mit Claudius verwechselt, erstochen wird. Ähnlich wie Hamlet befindet sie sich in einer Situation, in der auf der einen Seite die Feindschaft des Vatemordes steht und auf der anderen Seite die geliebte Person. Ihre moralische Korrektheit und ihr Anstand erlauben es nicht, sich zugunsten je einer Seite zu entscheiden. Für sie verbleibt dann auch nur eine Option: Sie verfällt in eine psychische Störung, und bald darauf verunglückt sie im Fluss.

Als Freud in seinen kulturellen Schriften die unmenschliche Seite der Moral offenbarte, musste er zugleich wahrgenommen haben, dass die Tragik der moralischen Unterdrückung bereits im Gang war und sich noch weiter entwickelte. Menschen wie Hamlet und Ophelia sind Opfer ihres überdurchschnittlichen Moralstandards und bilden deshalb ein Musterbeispiel für den Untergang der Kulturmoral. Ihre Schicksale werden in diesem Kontext von Freud nicht erwähnt, aber sie gehören sicherlich zu seiner Vorkenntnis sowie Informationsquelle und sind daher nicht irrelevant für dieses Thema.

#### **4.3 *Macbeth* und die Kollektivität des Mordes**

Mit ihren okkulten Geisterfiguren und sonderbaren Handlungen stellt die Tragödie *Macbeth* das wohl mysteriöseste Drama Shakespeares dar, das Freud sehr fasziniert hat und dessen Bedeutung für ihn vielleicht nur von der des *Hamlet* übertroffen wird. Interessanterweise hat man in *The concordance to "The Standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud"* 48 Referenzen auf *Macbeth* notiert, also nur eine weniger als die Referenzen auf *Hamlet*.<sup>470</sup>

In Freuds Schriften werde diese beiden Tragödien Shakespeares häufig zusammen erwähnt (vgl. Freud GW 2/3, S. 272; GW 7, S. 72; GW 12, S. 242, 265). Sein

---

<sup>470</sup> Alice N. Benston, „Freud Reading Shakespeare Reading Freud: The Case of Macduff“, in: *Style* 23, H. 2 (1989), S. 261-279, hier S. 278.

außergewöhnliches Interesse an ihnen lässt sich vielleicht durch die Ähnlichkeit der beiden Dramen erklären. Wie bei *Hamlet* handelt es sich bei *Macbeth* um die literarische Adaption eines historischen Stoffes durch Shakespeare. Als Vorlage dient ihm Raphael Holinsheds *Chronicles of England, Scotland, and Ireland*, das sich wiederum auf Hector Boethius' lateinische Chronik von Schottland stützt.<sup>471</sup> Für Freud war wichtig, dass sowohl das Drama *Macbeth* als auch die *Hamlet*-Tragödie als eine von persönlichen Affekten des Dramatikers ausgelöste Gelegenheitsdichtung gelesen werden kann. Während letztere „unmittelbar nach dem Tode von Shakespeares Vater (1601)“<sup>472</sup> entstand, ist *Macbeth* als dichterische Reaktion auf die „Thronbesteigung des bisherigen Schottenkönigs James“<sup>473</sup>, der aufgrund der Kinderlosigkeit von Königin Elisabeth I. auch zum König von England und Irland gekrönt worden war, verfasst worden. Selbstverständlich konnte Freud nur zu diesen Ansichten gelangen, solange er die wahre Identität von Shakespeare noch nicht in Frage zu stellen wagte. Shakespeare verwendete zwar die Chronik Holinsheds als Quelle, nahm aber bei beiden Dramen grundlegende Veränderungen an der Handlung vor, woran Freud die Genialität Shakespeares zu erkennen meinte. Im Folgenden wird auf diesen Aspekt wiederholt zurückgegriffen werden.

Anders als die Tragödie *Hamlet*, die Freud für durchforscht hielt,<sup>474</sup> hat *Macbeth* – „die mit Abstand kürzeste Tragödie“<sup>475</sup> Shakespeares – den Wiener Seelenarzt lebenslang gequält.<sup>476</sup> In einem Brief vom 17. Juli 1914 an Sandor Ferenczi bekennt er:

Ich [...] denke wieder an Arbeit und habe begonnen, den *Macbeth* zu studieren, der mich lange quält, ohne daß ich bisher die Lösung gefunden hätte. Sonderbar,

---

<sup>471</sup> Vgl. Schabert 2009, S. 555.

<sup>472</sup> Freud GW 2/3, S. 272.

<sup>473</sup> Freud GW 10, S. 375. Vgl. dazu auch GW 11, S. 93.

<sup>474</sup> Freud schreibt beispielsweise in *Der Moses des Michelangelo*: „Nun denke man an den *Hamlet*, das über dreihundert Jahre alte Meisterstück Shakespeares. Ich verfolge die psychoanalytische Literatur und schließe mich der Behauptung an, daß erst die Psychoanalyse durch die Zurückführung des Stoffes auf das Ödipus-Thema das Rätsel der Wirkung dieser Tragödie gelöst hat“ (Freud GW 10, S. 174).

<sup>475</sup> Ulrich Suerbaum, „*Macbeth* – das Exemplarische und das Besondere“, in: William Shakespeare: *Macbeth*, zweisprachige Ausgabe. Übers. von Frank Günther, München: dtv 1995b, S. 246-269, hier S. 251.

<sup>476</sup> Vgl. Hillman 2012, S. 130.

den Macbeth habe ich vor Jahren Jones abgetreten und nehme ihn jetzt gleichsam zurück. Da sind dunkle Mächte im Spiel.<sup>477</sup>

Drei Jahre später vergleicht er in seinen *Vorlesungen* das Stück mit dem Traum:

Der Traum bringt den Reiz nicht einfach wieder, sondern er verarbeitet ihn, er spielt auf ihn an, reiht ihn in einen Zusammenhang ein, ersetzt ihn durch etwas anderes. Das ist eine Seite der Traumarbeit, die uns interessieren muß, weil sie vielleicht näher an das Wesen des Traumes heranführt: Wenn jemand auf eine Anregung hin etwas macht, so braucht diese Anregung darum das Werk nicht zu erschöpfen. Der Macbeth Shakespeares z. B. ist ein Gelegenheitsstück, zur Thronbesteigung des Königs gedichtet, der zuerst die Kronen der drei Länder auf seinem Haupt vereinigte. Aber deckt diese historische Veranlassung den Inhalt des Dramas, erklärt sie uns dessen Größen und Rätsel?<sup>478</sup>

Wie aus diesem Abschnitt deutlich ersichtlich ist, hält Freud die politische Seite im *Macbeth* nicht für die Kernfrage des Stückes, sondern nur für einen äußerlichen Reiz zu dessen Niederschrift, obwohl er die politischen Anspielungen von Anfang an im Blick behält und als ein wichtiges Motiv in *Macbeth* zu schätzen weiß.<sup>479</sup> Diese gehören nämlich zu den „oberflächlichen“ Schichten, die eine tiefere Schichte überdeckt haben. Darüber hinaus stellt er jedoch eine Analogie zwischen dichterischer Arbeit und Traumarbeit her, die darauf hinausläuft, beide als unbewusste Aktionen auszulegen. Wie die unbewussten Inhalte eines Traums bekanntlich nicht als einheitliches Ganzes, sondern nur fragmentarisch ans Tageslicht kommen können, so sind auch die Rätsel des *Macbeth* nicht vollständig durch hermeneutische Lektüre erklärbar. *Macbeth* symbolisiert also „the most powerful literary example of a piece of literature that stymied all hermeneutic efforts to explain its enigmas“<sup>480</sup>.

Was aber ist das Besondere und das Geheimnisvolle an *Macbeth*, das Freud so rätselhaft erscheint? Mit dieser Frage soll im Folgenden auf das Hauptmotiv in *Macbeth* eingegangen werden, das die Bedeutung des Dramas als wichtigen Begleiter und

---

<sup>477</sup> Sigmund Freud und Sándor Ferenczi, Briefwechsel, 6 Bde. Hg. von Ernst Falzeder und Eva Brabant, Wien, Köln und Weimar: Böhlau 1993-2005, hier Bd. 2/1, S. 52.

<sup>478</sup> Freud GW 11, S.92 f.

<sup>479</sup> Vgl. Freud GW 10, S. 375.

<sup>480</sup> Hillman 2012, S. 131.

wertvolle Inspiration für Freud sichtbar macht. Im Anschluss daran geht der vorliegende Text dem zugrundeliegenden psychologischen Wissen in diesem Drama nach und versucht, die Verwandtschaft zwischen literarischem Werk und der psychoanalytischen Theorie aufzuzeigen.

#### 4.3.1 *Macbeth* und das Mordmotiv

Worum handelt es sich denn nun in *Macbeth*, wenn der politische Diskurs nicht im Mittelpunkt von Shakespeares Tragödie steht? In *Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit*, seiner bis dahin längsten Auseinandersetzung mit *Macbeth*, hat Freud das Stück vor allem als eine Geschichte des mehrfachen Mordes diagnostiziert, seine Behauptung jedoch nicht ausführlich begründet. Er merkt lediglich dazu an, dass das Stück seiner Meinung nach „von Beziehungen auf das Vater-Kinderverhältnis durchsetzt“<sup>481</sup> sei. Als mögliche Beispiele für diese Beziehungen hat er nur undeutlich die Vater- beziehungsweise Kinderfiguren im Drama aufgezählt, wobei der Zusammenhang zwischen den jeweiligen Ereignissen eher dunkel bleibt.

Um die Kette des Mordvorgangs besser verstehen zu können, darf man die Gestalt der Lady Macbeth nicht übergehen, die Shakespeare mit viel Mühe in das Drama eingeschrieben und ausgearbeitet hat. In einem Essay vergleicht der Anglist Ulrich Suerbaum Shakespeares *Macbeth* mit den volksgeschichtlichen Vorlagen und kommt dabei zu dem Schluss, dass in *Macbeth* drei strukturelle Änderungen vorgenommen worden sind. Die dritte Änderung<sup>482</sup> bezieht sich auf Lady Macbeth:

In der Quelle ist die Frau des Protagonisten nicht als eine mit wesentlichen Funktionen betraute Figur vorgegeben; Holinshed erwähnt sie nur mit einem Satz.

---

<sup>481</sup> Freud GW 10, S. 377.

<sup>482</sup> Die anderen beiden Änderungen beziehen sich auf die Zeitdauer der Handlung sowie auf das Figurenpaar Macbeth/Banquo. Während die Handlung bei Holinshed „über eine Lebenszeit hinzieht“ (Suerbaum 1995, S. 254), erfolgt in Shakespeares Drama „ein[e] zügig[e] Abfolge von Ursachen und Konsequenzen“ (ebd.). Macbeth und Banquo waren bei Holinshed „Komplizen beim Königsmord“ (ebd.), in Shakespeares Version zählt Banquo deutlich zu den Guten.

Shakespeare macht aus ihr eine Partnerin, Antriebsfigur und Kontrastfigur des Helden.<sup>483</sup>

Diese beachtliche Änderung wurde auch von Freud wahrgenommen. Seine Abhandlung *Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit* widmet sich ausgerechnet der Figur der Lady Macbeth und ihrer paradoxen Charakteristik. Das Besondere an diesem Charakter liegt vor allem in ihrem Umgang mit König Duncan. Während der von den Hexen verführte Macbeth in seiner Usurpationsabsicht noch eher unentschlossen wirkt, ist Lady Macbeth diejenige, die den König unbedingt töten und ersetzen will und Macbeth zur Übernahme der Herrschaft überredet:

Hast du wohl Angst,  
Derselbe Mann in Tat und Mut zu sein,  
Der du im Wünschen bist?<sup>484</sup>

Und im Anschluss führt sie an:

Als du's gewagt hast, warst du Mensch, und Mann [...] <sup>485</sup>

Sie erklärt sich bereit, den Mord an Duncan eigenhändig zu verüben. Das einzige, was sie an der Durchführung ihrer Absicht hindert, – dies ist wohl auch der wichtige Anlehnungspunkt der freudschen Interpretation –, ist die symbolische Kraft des Königs als „Ersatzvater“:

Hätte er  
Nicht meinem Vater so geglichen, wie  
Er schlief, ich hätt's getan.<sup>486</sup>

Produktionsorientierte Studien zu *Macbeth* haben Freuds These tatsächlich geteilt, so beispielsweise die Untersuchung von Greenberg:

---

<sup>483</sup> Ebd.

<sup>484</sup> Shakespeare 1995b, S. 45.

<sup>485</sup> Ebd.

<sup>486</sup> Ebd., S. 57.

Shakespeare replaced the portrait of a weak and cowardly king, about the same age as his cousin Macbeth, in his source [...] with an aged, generous one, in order to portray the oedipal relationship.<sup>487</sup>

Auf das väterliche Symbol des Königs wird ebenfalls in dem Drama selbst angespielt. So schreit beispielsweise Macduff, nachdem er den ermordeten König entdeckt hat, seinen Kollegen zu: „Dein königlicher Vater ist ermordet.“<sup>488</sup> Der Mord am König ist jedoch keineswegs die einzige grausame Szene in dem ganzen Drama. Die Rache des Macduff an Macbeth, die als roter Faden die zweite Hälfte der Tragödie durchzieht, versteht sich zwar als ein – moralisch gesehen – „richtiges“ Gegenstück zu Macbeths Mordtat, bleibt jedoch genau in demselben Sinne auch ein Vätermord. Die Parallelität zwischen den beiden Figuren manifestiert sich ebenfalls dadurch, dass sie beide in ihrem jeweiligen Namen die Vorsilbe „Mac-“ tragen, die in der gälischen Sprache ausgerechnet für „son (of)“<sup>489</sup> steht. Darüber hinaus sind sich die beiden in dem Punkt einig, dass sie in ihrem Leben keinen guten Vater abgegeben haben: Während es dem kinderlosen Macbeth versagt bleibt, als guter königlicher Vater zu regieren, flieht Macduff allein nach England und überlässt seine Frau sowie seinen Sohn schutzlos der Gefahr.<sup>490</sup> Er hat sie sogar nicht einmal vor der Verfolgung durch Macbeth vorgewarnt.<sup>491</sup>

Ferner wird das Vätermordmotiv in *Macbeth* von seinem literarischen Pendant, dem Kindermordmotiv, kompensiert. Man erinnere sich an das schicksalsvolle Wort der Lady Macbeth, in dem sie den Vätermord mit dem Kindermord gleichsetzt:

Ich habe gestillt und weiß,  
Wie's wärmt, das Kind zu lieben, das mich trinkt:

---

<sup>487</sup> Yael Greenberg, „Lady Macbeth and Rebecca West: The Masculine Woman's Oedipal Complex“, in: *PsyArt* 21 (2017), S. 13-19, hier S. 15.

<sup>488</sup> Shakespeare 1995b, S. 71.

<sup>489</sup> Vgl. Frankie Rubinstein, „Shakespeare's Dream-Stuff: A Forerunner of Freud's ‚Dream-Material‘“, in: *American Imago* 43, H. 4 (1986), S. 335-355, hier S. 352.

<sup>490</sup> Vgl. Holland 1976, S. 222 und Benston 1989, S. 264 f.

<sup>491</sup> Es wurde in der *Macbeth*-Forschung viel darüber diskutiert, warum Macduff vor seiner Flucht seine Familienmitglieder nicht warnt. Die Argumente der Autoren beziehen sich auf die Vollständigkeit des Dramas, den gottähnlichen Charakter des Macduff und das sexuelle Stereotyp zwischen Männern und Frauen (vgl. Benston 1989, S. 262 ff). Der Verfasser teilt die Meinung von Alice N. Benston, dass Shakespeare absichtlich aus Macduff einen schlimmen Vater und somit eine Doppelfigur zu Macbeth macht (ebd., S. 264).



Ich hätte, und wie's mir lächelt ins Gesicht  
Die Zitze ihm gezerrt vom weichen Gaumen  
Und ihm das Hirn zu Brei zerhaun, hätte ich's  
Geschworn, wie du geschworn hast.<sup>492</sup>

Dieser brutalen Paraphrasierung des Mordes folgen die Darstellung des Mordes an Banquo und schließlich die der Verfolgung der Familienmitglieder von Macduff, „one of the cruelest scenes in the often sadistic world of Shakespeare's tragic villains“<sup>493</sup>. Das Besondere an diesen beiden Fällen ist der Rollentausch zwischen dem vermeintlichen Vater und dem Sohn, durch den sich Macbeth nun in einer höheren, tyrannischen Position (Vater) befindet und die Ermordeten in der Tat eine Untertanenrolle (Sohn) eingenommen haben. Ähnlich wie Henry IV., der den tyrannischen Richard II. mit Gewalt beseitigte und sich in der Ausübung der Gewalt in eine ebenso tyrannische Figur verwandelte, eignet sich Macbeth im Laufe der Machtübernahme die Grausamkeiten eines Despoten an. Die literarische Reaktionsbildung des Mordvorhabens setzt letztendlich den Vätermord des Macduff voraus, der im Namen der Rache erfolgt. Nicht zu Unrecht spitzt Jan Kott seine Anmerkungen über *Macbeth* folgendermaßen zu:

Man schrieb, Macbeth sei eine Tragödie der Ambitionen, und man schrieb, Macbeth sei eine Tragödie der Angst. Dem ist nicht so. In Macbeth gibt es nur ein einziges Thema, ein Monothema. Dieses Thema ist der Mord. Die Geschichte wird hier auf ihre einfachste Form reduziert, auf ein einziges Bild, auf eine einzige Einteilung: in die, die töten, und die, die getötet werden.<sup>494</sup>

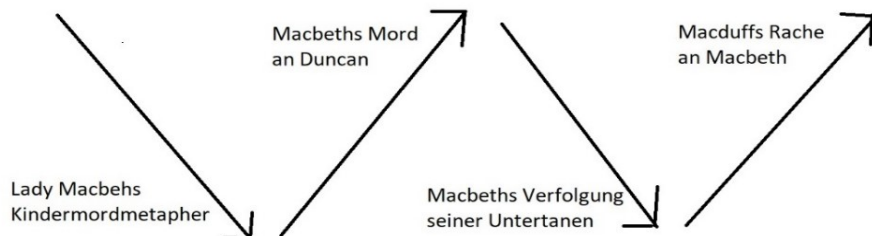
---

<sup>492</sup> Shakespeare 1995b, S. 47.

<sup>493</sup> Benston 1989, S. 262.

<sup>494</sup> Jan Kott, Shakespeare heute, erweiterte Neuausgabe. Übers. von Peter Lachmann, Berlin: Alexander 1989, S. 94.

Der oben genannten Kette der Mordgeschichte ist zu entnehmen, dass im Drama *Macbeth* das Motiv des Vaternordes in einem weiteren Sinne und im Zickzack zwischen Fort- und Rückbildung zum Ausdruck gebracht wird (siehe Abbildung unten).



Das Wechselspiel zwischen Kindermord und Vaternord charakterisiert die Neuordnung der Generationen und die Urform einer archaischen Gesellschaft, die auch Shakespeare seinem Protagonisten Macbeth in den Mund gelegt hat:

Blut wird auch sonst vergossen, alle Zeit,  
Eh menschlich Recht den Staat befriedet hat;  
Ja, und auch seitdem wurde Mord begangen,  
Zu schrecklich für das Ohr [...] <sup>495</sup>

Genau in diesem Punkt unterscheidet sich die *Macbeth*-Tragödie von *Hamlet*, obwohl beide Dramen von der königlichen und aristokratischen Gesellschaft berichteten. Im Drama *Hamlet* wird der Ödipuskomplex in einer unbewussten und sogar verdrängten Form dargestellt. Hamlets Ödipuskomplex und seine Rache an seinem Onkel haben jedoch weder etwas mit der Herrschaftsübernahme noch etwas mit der väterlichen Tyranis zu tun. Das heißt, dass die Geschichte von *Hamlet* in ihrer ödipalen Form individuell bleibt. Diese Konflikte hätten sich auch in einer bürgerlichen Familie zutragen können, wären die klassischen Tragödien nicht durch das Prinzip der Kalokagathie und die sogenannten „Ständeklausel“ eingeschränkt worden. Anders als *Hamlet* ist die Referenz des *Macbeths* mit seinem königlichen und gesellschaftlichen Hintergrund deutlich erkennbar. Macbeth setzt sich durch den Mord am guten Duncan

---

<sup>495</sup> Shakespeare 1995b, S. 107.

die Usurpation zum Ziel. Nach seiner Thronbesteigung wirkt er im Gegensatz zu Duncan tyrannisch, was schließlich zur Flucht und Rache seiner Untertanen führt. Indem die Tragödie die gesellschaftliche Perspektive des Vatemordes andeutet und aus dem Vatemord einen Königsmord macht, geht *Macbeth* noch einen Schritt weiter und grenzt sich von *Hamlet* ab.

Wenn wir nun Freuds Abkehr vom Interesse an der ontogenetischen Entwicklung des Ödipuskomplexes in der Geburtsstunde der Psychoanalyse über die Auseinandersetzung mit Massenpsychologie und Alltagsleben bis hin zu seiner Aufmerksamkeit für die kulturelle beziehungsweise gesellschaftliche Bedeutung des Ödipuskomplexes sowie ihrer Auslegung als ein kollektives Phänomen mit phylogenetischen Auswirkungen verfolgen und zugleich auch in Betracht ziehen, welche Lektüre ihn im Laufe dieser Umwandlung begleitet hat, so wird die Parallelität zwischen den beiden Tragödien offenkundig. Mit *König Ödipus* und dem darauffolgenden Drama *Hamlet* entdeckt er die Wichtigkeit des Ödipuskomplexes für das Individuum. Mit *Macbeth* richtet sich sein Blick auf die Typologisierung der Massenpsychologie und er schreibt Aufsätze wie *Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit*. Dennoch ist das Drama *Macbeth* nicht die Endstation seiner Suche, denn sie markiert nur den Übergang von der Psychoanalyse des Individuums zur Psychoanalyse der Masse. Bei *Macbeth* ist zwar der tyrannische Charakter des königlichen-väterlichen Macbeth bereits vorhanden, aber auf die Vater-Sohn-Beziehung zwischen dem König und seinen Untertanen wird nur auf eine eher schattenhafte Weise angespielt. Außerdem erfolgt der Königsmord Macduffs nur als ein Racheversuch: Keineswegs beabsichtigt er, den königlichen Vater zu ersetzen. Wie die Hexen es verkündigt haben, wird am Ende des Dramas das Königtum dem Sohn des Banquo überlassen. Die komplette Einsicht in den gesellschaftlichen Sinn des Ödipuskomplexes geschieht erst im Geleit von anderen Texten, darunter beispielsweise Shakespeares *Richard III.* und *Julius Cäsar*, von denen Freuds Gedankenentwicklung in *Totem und Tabu* und *Unbehagen in der Kultur* ausgeht.<sup>496</sup>

---

<sup>496</sup> Vgl. Kapitel 3.4.

Es war aber kein Zufall, dass der Perspektivenwechsel Freuds im Geleit der Dramen Shakespeares zustande kam. Die beiden Hauptteile von Shakespeares Dramen, die Meistertragödien und die Historien, trafen ebenfalls die Kernthemen der Psychoanalyse Freuds, nämlich das familiäre und gesellschaftliche Verhältnis. In *Macbeth* kommen beide Leitgedanken miteinander in Berührung. Das mag auch ein Grund dafür gewesen sein, warum sich Freud so sehr von diesem Stück angezogen fühlte.

Ferner sondert sich *Macbeth* in dem Punkt von den üblichen Dramen ab, dass sich der jeweilige Geschlechtscharakter bei Macbeth und seiner Frau nur in einer hoch vermischten Form einstellt. Macbeth, der ansonsten wegen seiner Heldentat auf dem Schlachtfeld den Titel „Held Macbeth“ über alle Maßen verdient,<sup>497</sup> verliert angesichts der Mordgedanken den Mut und die Durchsetzungsfähigkeit eines Kriegers oder sogar eines Mannes. Seine Frau verspottet ihn: „Schwach im Wollen!“<sup>498</sup> „[...] würde mich schämen für / Dein weißverzagtes Herz.“<sup>499</sup> Ebenfalls fragwürdig ist im Drama die Weiblichkeit der Lady Macbeth. Vom Mordgedanken „entweibt“<sup>500</sup>, wirkt sie auf Macbeth und das Publikum stahlkalt. Der Mord an Duncan war eigentlich ihre Idee. Es ist hier aber anzumerken, dass Lady Macbeth nicht die weibliche Gegenform des Ödipuskomplexes ist und den sogenannten Elektrakomplex hat. Statt auf die Mutterfigur richtet sich ihr Hass auf den andersgeschlechtlichen Elternteil, somit ist ein ungewöhnlicher weiblicher Ödipus zum Vorschein gekommen. Die Unisexualität bei Macbeth und seiner Frau lässt sich mit der Shakespeare-Studie von Ludwig Jekels, einem Patienten und guten Freund Freuds, erklären. Jekels rekonstruiert Shakespeares Technik und zeigt auf, dass dieser „häufig einen Charakter in zwei Personen zerleg[e]“<sup>501</sup> und kommt zu der Feststellung, dass dies auch bei Macbeth und seiner

---

<sup>497</sup> Vgl. Shakespeare 1995b, S. 11.

<sup>498</sup> Ebd., S. 61.

<sup>499</sup> Ebd., S. 63.

<sup>500</sup> Ebd., S. 37.

<sup>501</sup> Freud GW 10, S. 379. Mehrere shakespearesche Figuren als die unterschiedlichen Seiten einer Person zu erläutern, ist als eine wichtige Deutungsrichtung fest in der Shakespeare-Rezeption etabliert. Diese Technik kann man zum Beispiel auch bei *Hamlet* verwenden und Hamlets leiblichen Vater und seinen Onkel Claudius als zwei Seiten der Vaterikone, nämlich als einen guten, geehrten Vater und einen schlechten, gehassten Vater deuten. Auf diese Weise wird das verdrängende Gefühl des Vaternormes

Frau der Fall sei. Diese These wurde von Freud in *Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit* zitiert und bestätigt. Meines Erachtens macht die Figur der Lady Macbeth in gewissem Sinne die fehlende Rolle der Weiblichkeit in Freuds Arbeit begreiflich. Häufig wird Freud vorgeworfen, dass seine Psychoanalyse nur Männer als Objekt herangezogen hat, dass er nur Männer verstanden und die Frauen einfach vernachlässigt habe. Nun zeigt aber die Lady Macbeth, dass der männertypische Ödipuskomplex auch bei Frauen vorhanden sein kann. Noch wichtiger ist, dass der Übergang von einem Begriff des individuellen Ödipuskomplexes zu dem des kollektiven Ödipuskomplexes nur dadurch ermöglicht wurde, dass die Wirkung des Geschlechterunterschiedes dabei reduziert wurde. In dieser Hinsicht ist die Figur der Lady Macbeth sehr aufschlussreich.

#### **4.3.2 Die Zwangsneurose der Macbeths und die Schicksalstragödie der Menschheit**

Neben der fördernden Rolle in der Theoriebildung Freuds beinhaltet *Macbeth* noch eine Fülle von psychologischen Wissen, das auch in Freuds Gesamtwerk auf eine offene oder versteckte Art und Weise wieder zu finden ist.

Eine Reihe solcher Phänomene wird im Drama unter dem Schlüsselwort „Zwangsneurose“ sichtbar. Ein offensichtliches Beispiel bietet das Motiv des Reinigungszwangs bei Lady Macbeth, das Freud mit Vergnügen verfolgte. Nachdem er sich Ludwig Jekels These angeschlossen und Macbeth sowie seine Frau als die zwei psychologischen Seiten derselben Person zu interpretieren versucht hatte, widmet er auch dem im Drama immer wieder auftretenden Akt des Händewaschens seine Aufmerksamkeit:

[...] er stand hilflos da mit blutigen Händen und klagte, daß all des Meergottes Flut nicht reinwasche seine Hand; sie tröstete damals: Ein wenig Wasser spült uns

---

beim Publikum geschwächt. Diese Schreibtechnik weist übrigens auch viel Ähnlichkeit mit der Technik der Verdichtung auf, die zu den Techniken der Traumarbeit zählt.

ab die Tat, aber dann ist sie es, die eine Viertelstunde lang ihre Hände wäscht und die Befleckung des Blutes nicht beseitigen kann. „Alle Wohlgerüche Arabiens machen nicht süßduftend diese kleine Hand.“<sup>502</sup>

Die symbolische Anspielung des Händewaschens auf die Schuldverdrängung und Reueempfindung ist selbst für einen naiven Leser ohne Vorkenntnis des psychologischen Wissens anschaulich. Freilich handelt es hierbei um eine Zwangsneurose im Sinne Freuds, die aufgrund der Schuldgefühle in Erscheinung tritt. Die Verhaltensweisen, die bei Lady Macbeth zum Vorschein kommen, sind für die Erkenntnis des Sinnes der Symptome vorbildlich. In seinen *Vorlesungen* schreibt Freud:

Die Zwangsneurose äußert sich darin, daß die Kranken von Gedanken beschäftigt werden, [...] in allen Fällen sind sie [Die Gedanken (Zwangsvorstellungen)] der Ausgang einer angestregten Denktätigkeit, die den Kranken erschöpft, und der er sich nur sehr ungern hingibt. [...] Die Impulse, die der Kranke in sich verspürt, [...] meist haben sie aber den schreckhaftesten Inhalt wie Versuchungen zu schweren Verbrechen [...]<sup>503</sup>

Zwar hat er sich hier nicht auf *Macbeth* bezogen und begnügt sich mit einem simplen Hinweis auf die Hauptmerkmale der Zwangsneurose, aber man kann leicht erkennen, dass die Erkenntnis des Absatzes in vielerlei Hinsicht dem Inhalt des Dramas entspricht. Nach dem Mord an Duncan beschäftigt sich Lady Macbeth ständig mit dem Mordgedanken, der zweifellos eine „schreckhafte“ Tat zur Folge hat und an den sie deshalb ungern denkt. Lady Macbeth als Prototyp einer Zwangsneurotikerin ist für Freud keineswegs fremd. Schon im Jahre 1895 – sogar zwei Jahre vor seiner intensiven Auseinandersetzung mit *König Ödipus* und *Hamlet* – findet Lady Macbeth eine Erwähnung in Freuds auf Französisch verfasster kleiner Schrift mit dem Titel *Obsessions et Phobies. Leur mécanisme psychique et leur étiologie*:

Obs. XL – Mysophobie. – Une femme qui se lavait les mains cent fois par jour et ne touchait les loquets des portes que du coude.

Redressement. – C'était le cas de Lady Macbeth. Les lavages étaient symboliques et destinés à substituer la pureté physique à la pureté morale qu'elle

---

<sup>502</sup> Freud GW 10, S. 380.

<sup>503</sup> Freud GW 11, S. 265.

regrettait avoir perdue. Elle se tourmentait de remords pour une infidélité conjugale dont elle avait décidé de chasser le souvenir. Elle se lavait aussi les parties génitales.<sup>504</sup>

Das Symptom einer Patientin erinnert Freud an den Reinigungszwang der Lady Macbeth im Drama. Entsprechend bildet hier der Fall der Lady Macbeth das Muster für die Analyse und hebt den Typus des Zwangsneurotikers hervor, der in der Literatur oft als ein vielbesprochenes Thema oder Motiv erscheint. Die Parallelität zwischen der Krankengeschichte und der Literatur besteht darin, dass sie dasselbe Wissen implizieren. Während der Dichter mehr oder weniger spontan zu der Erkenntnis kommt, zeichnet die Psychoanalyse den wissenschaftlichen Umgang mit demselben Problem auf. In diesem Fall sind sie aber zwei Spiegel, die einander reflektieren.

Wenig beachtet, jedoch umso interessanter ist eine Reihe von Zwangsverhalten der Titelfigur Macbeth, die das ganze Drama durchzieht. Eine vergleichende Lektüre mit den Schriften Freuds sollte nicht nur einige ungewöhnliche Handlungen legitimieren, sondern auch Freuds gedankliche Orientierung an Shakespeare verdeutlichen.

Die Ängstlichkeit Macbeths beginnt bereits in der Eingangsszene. Oben haben wir schon die Frage berührt, ob nicht der Macbeth auf dem Schlachtfeld und der in der Friedenzeit zwei ganz unterschiedliche Personen zeigt. Den Feinden gegenüber ist er ein Held, dem König gegenüber ein loyaler Gefolgsmann. Was hierbei eine entscheidende Rolle spielt, ist die besondere Situation, die der Krieg schafft, in dem man moralkonform morden darf. Diesbezüglich resümiert Paris mit Recht: „Bloodthirsty behavior is honored in Shakespeare as long as it conforms to the rules of war and is directed against enemies of the state. It is condemned when it is an agent of merely personal ambition and when it involves treachery and revolt.“<sup>505</sup> Man sieht, wie

---

<sup>504</sup> Freud GW 1, S. 350. Deutsche Übersetzung vom Verfasser: Fall. XL – Mysophobie. – Eine Frau, die sich hundertmal am Tag die Hände wusch und nur mit dem Ellbogen die Türklinken berührte. / Gesundheit – Es war der Fall der Lady Macbeth. Die Waschungen waren symbolisch und dazu bestimmt, die physische Reinheit durch die moralische Reinheit zu ersetzen, die sie bereute, verloren zu haben. Sie quälte sich mit Gewissensbissen wegen einer ehelichen Untreue, von der sie beschlossen hatte, sie aus der Erinnerung zu vertreiben. Sie wusch auch ihre Genitalien.

<sup>505</sup> Paris 1991, S. 153.

realitätsnah die Dramen Shakespeares sind. Entsprechend führte Freud dieses Phänomen auf den widersprüchlichen Umgang mit dem Tod bei den Urmenschen zurück und legte dar, dass der Urmensch „zum Tode des anderen, des Fremden, des Feindes, eine radikal andere Stellung einnahm als zu seinem eigenen“<sup>506</sup>. Die Kultur ist ihm zufolge auf einer Reihe von Mordtaten aufgebaut, wobei die Mordlust allen „im Blute lag“<sup>507</sup>. Die Zivilisation sorgt dafür, dass die aus dem Todestrieb abgeleiteten Neigungen zur Aggression und Destruktion unterdrückt bleiben. Der Krieg greift jedoch die Widersprüchlichkeit gegenüber dem Tode wieder auf und „streift uns die späteren Kulturauflagerungen ab und läßt den Urmenschen in uns wieder zum Vorschein kommen“<sup>508</sup>.

Die angeborene Mordlust, die durch den Krieg befreit und reaktiviert wurde, bleibt weiterhin ein wichtiger Faktor im Seelenleben des Macbeth nach Ende des Krieges. Als Resultat der entsiegelten Mordlust entpuppt sich eine ganze Reihe von Untaten, sodass man den Eindruck bekommt, dass Macbeth seinen Verstand nicht mehr unter Kontrolle hat und von einer dunklen Kraft gezwungen wird, das Töten zu wiederholen. Der Anfang des Außer-Kontrolle-Geratsens ist der Mord an Duncan. Anscheinend ist Macbeth von den drei Hexen, die ihm weissagten, dass er Than von Cawdor und sogar König werde, zur Usurpation verführt worden.<sup>509</sup> Aufgrund der schnellen Erfüllung der ersten Prophezeiung bestimmt nun auch die zweite seine Gedanken. Es wäre aber zu naiv zu denken, dass Macbeth vorher nicht daran gedacht hätte. Er traute sich zur Ausführung des Mordgedankens nur deshalb nicht, weil die Moral es ihm nicht erlaubte. Die Verheißung der Hexen hat den verdrängten Todestrieb wieder bewusst gemacht<sup>510</sup> und löst mithin einen heftigen inneren Konflikt bei ihm aus:

---

<sup>506</sup> Freud GW 10, S. 345.

<sup>507</sup> Ebd., S. 350.

<sup>508</sup> Ebd., S. 354.

<sup>509</sup> Die übernatürlichen Figuren der drei Hexen passen nicht ins Drama, das ansonsten recht realistisch geschrieben ist. Eine psychoanalytische Deutung lautet, dass sie als „phallic women“ in enger Verbindung mit der Sexualität stehen und so die dunkle Kraft repräsentieren, die eine Neurose verursacht (vgl. Bergmann 2013, S. 117 ff).

<sup>510</sup> Dass unbewussten Triebe durch übernatürliche Figuren wie Geister, Gespenster und Hexen zur Diskussion gebracht und somit bewusst gemacht werden, ist eine Schreibtechnik, der sich Shakespeare häufig in seinen dramatischen Werken bediente. Ein ähnliches Beispiel findet sich im *Hamlet*, wo der Geist des ermordeten Königs Hamlet zu sich ruft und ihn auffordert, seinen Tod zu rächen. Zugleich



Ich bin Than von Cawdor:  
Wenn gut, was geb ich dann dem Flüstern nach,  
Was Höllen malt, daß sich das Haar mir löst,  
Daß mein seßhaftes Herz mir an die Brust  
Anhämmert, als wollt's fort? Wirkliche Greuel  
Sind harmloser als Graun, das man sich denkt.  
Mein Denken, das noch Mord nur phantasiert,  
Erschüttert so mein unteilbares Sein  
Als Mensch, daß Handeln ganz erstickt im Grübeln,  
Und nichts ist, als was nicht ist.<sup>511</sup>

Am Ende tröstete er sich damit, dass man alles dem Schicksal überlassen kann: „Will's Schicksal mich zum König, krönt mich's Schicksal / ohne mein Zutun.“<sup>512</sup> In der Tat hat er keineswegs so passiv auf das Arrangement des Schicksals gewartet, wie es sein Monolog andeutet. Trotz des Zauderns und Zögerns führt er das aus, was sich in seinem Herzen beklemmend auswirkt, was er nicht wegdenken kann. Der voreilige Brief an seine Frau, in dem er das mysteriöse Erlebnis mit den Hexen ausführlich berichtet, macht anschaulich, wie stürmisch der Mordgedanke in ihm wirkt, während er angeblich noch unschlüssig ist. Nachdem er diesen ersten Schritt gewagt hat, kann man nur darüber staunen, wie schnell er sich in einen blutigen Mörder verwandelt. Er muss erneut töten, um sich vom Mordverdacht zu befreien, um seine erreichte Position als König zu konsolidieren sowie um seine Angst zu verbergen. In *Jenseits des Lustprinzips* führt Freud den Begriff des „Schicksalszwangs“<sup>513</sup> ein, von dem Menschen wie Macbeth betroffen sind, die anscheinend immer wieder von demselben

---

macht der Geist jedoch auch eine Aussage, die mit seiner Absicht in Konflikt steht: „Doch wie du immer diese Tat betreibst / Trüb dir den Geist nicht, noch laß dein Herz planen / Je gegen deine Mutter. Sie laß dem Himmel / Und jenem Dorn, der ihr im Busen wohnt / Und innen sticht und beißt“ (Shakespeare 1995a, S. 67). Diese Stelle ergibt erst dann einen Sinn, wenn man sie als Hamlets Gefühlsambivalenz betrachtet, die Shakespeare dem Geist in den Mund gelegt hat, weil Hamlet sich in dem Dilemma befindet, sowohl seine Mutter zu lieben als auch zu hassen. Während in der berühmten „Closet-Szene“ Hamlets Unzufriedenheit mit seiner Mutter endgültig zum Ausbruch kommt, glaubt er wieder den Geist zu sehen, der ihn nochmal zur zärtlichen Behandlung der Königin überredet: „Doch sieh, Verwirrung faßt nach deiner Mutter. / Tritt zwischen ihren Seelenkampf und sie. / Im schwächsten Leib sind Phantasien am stärksten. / Sprich zu ihr, Hamlet.“ (Shakespeare 1995a, S. 191) Bemerkenswert ist ebenfalls, dass nur Hamlet die Anwesenheit des Geistes wahrnehmen kann. Das deutet darauf, dass dieser ein Phantombild aus dem Unbewussten des Prinzen ist (vgl. dazu Bergmann 2013, S. 9).

<sup>511</sup> Shakespeare 1995b, S. 27.

<sup>512</sup> Ebd.

<sup>513</sup> Freud GW 13, S. 22.

Schicksal ereilt werden. Eine genauere Betrachtung zeigt aber, dass der Schicksalszwang durch den inneren Konflikt des Betroffenen bedingt und etwas Verständliches ist. In der genannten Schrift heißt es: „Es macht bei diesen den Eindruck eines sie verfolgenden Schicksals, eines dämonischen Zuges in ihrem Erleben, und die Psychoanalyse hat vom Anfang an solches Schicksal für zum großen Teil selbstbereitet [...] gehalten“.<sup>514</sup>

Wenn man Macbeths Mordtaten als Folge seines Wiederholungszwangs versteht, so hat desgleichen das inkonsequente Verhalten des Macbeth eine vollkommene psychologische Erklärung. Der Krieg hat nicht nur das Heldentum<sup>515</sup> in ihm ins Leben gerufen, sondern auch Unruhe in seiner Seele ausgelöst, wodurch seine ängstlichen Gedanken mit seiner moralischen Disziplinierung in Konflikt geraten sind. Seine strenge Moral, die ihn quält, ist der Auslöser seiner Zwangsneurose, wobei sein Zögern und seine Feigheit die ersten Indizien des Ausbruchs der Zwangsneurose sind. Mit der Titelfigur des Dramas verdeutlicht Shakespeare, dass die Zwangsneurose von der konstitutionellen Eigenschaft des Kranken abhängig ist. Ähnliche Gedanken finden sich auch bei Freud, der die moralbedingte Ambivalenz als Schlüssel zum Verständnis der Zwangsneurose hervorhebt:

[...] außerdem fällt es auf, daß die Gegensätze (Polaritäten), von denen das Seelenleben durchzogen ist, in seinem Zustand besonders scharf gesondert hervortreten. [...] Das Ganze läuft in eine immer mehr zunehmende Unentschlossenheit, Energielosigkeit, Freiheitsbeschränkung aus. Dabei ist der Zwangsneurotiker ursprünglich ein sehr energisch angelegter Charakter gewesen, oft von außerordentlichem Eigensinn, in der Regel über das durchschnittliche Maß intellektuell begabt. Er hat es zumeist zu einer erfreulichen Höhe der ethischen Entwicklung gebracht, zeigt sich übergewissenhaft, mehr als gewöhnlich korrekt.<sup>516</sup>

---

<sup>514</sup> Ebd., S. 20.

<sup>515</sup> Freud vertritt eine ganz ungewöhnliche Auffassung in Bezug auf das Heldentum. Während das Heldentum allgemein als eine altruistische Tat zugunsten des Kollektiven angesehen wurde, hält er es eher für einen Instinkt, der mit dem festen Glauben des „Es kann dir nix g’scheh’n“ verhaftet ist (vgl. Freud GW 10, S. 350 f).

<sup>516</sup> Freud GW 11, S. 267.

Wieder wird hier Macbeths Name nicht explizit genannt, aber es lässt sich leicht erkennen, dass er die Besonderheiten eines Zwangsneurotikers vorbildlich beinhaltet. Er ist nicht nur ein hochintelligenter, sondern auch ein kultivierter Mensch, der alle Voraussetzungen der Zwangsaktion erfüllt. Wir wundern uns darüber, wie Shakespeare die Tragik des Macbeth so kunstvoll als Schicksalszwang gestaltet hat und fragen uns gleichzeitig, ob es allein an seiner Dichtkunst lag. Hat Freud nicht etwas von ihm gelernt?

### 4.3.3 *Macbeth* und das psychologische Wissen

*Macbeth* enthält viele kleine Hinweise auf die Mechanismen der Psychologie. Sie wurden nicht im Einzelnen von Freud entschlüsselt, sind jedoch nicht uninteressant. So wird er zum Beispiel auf den Somnambulismus der Lady Macbeth aufmerksam,<sup>517</sup> der ähnlich wie ihr Reinigungszwang das Resultat ihrer inneren Unruhe anzeigt. Auch das Händewaschen erfolgt in einem Zustand, in dem der Verstand ausgeschaltet ist. In dem Drama tritt in dieser Szene ein Arzt als Nebenfigur auf, den Freud eigentlich nicht hätte vernachlässigen dürfen, weil er die Erkrankung der Lady Macbeth aus einer seelenärztlichen Perspektive beobachtet und seine Meinung dazu ausspricht:

Naturwidrige Tat  
Gebiert naturwidriges Leid: das kranke Hirn  
Gibt tauben Kissen sein Geheimstes preis.  
Viel mehr braucht sie den Priester als den Arzt.  
[...]  
Ich denk, und wag kein Wort.<sup>518</sup>

Dass Freud seinem namenlosen Arztkollegen keinerlei Erwähnung gönnt, hat eher wenig mit dessen schon am Anfang fehlgeschlagener Behandlung zu tun. In Wirklichkeit hat der Arzt im Drama viel mehr zuwege gebracht, als sein scheinbarer

---

<sup>517</sup> Freud in GW 10, S. 380: „[...] Macbeth mordet den Schlaf und also soll Macbeth nicht mehr schlafen, aber wir vernehmen nichts davon, daß König Macbeth nicht mehr schläft, während wir sehen, daß die Königin aus ihrem Schläfe aufsteht und nachtwandelnd ihre Schuld verrät [...]“.

<sup>518</sup> Shakespeare 1995b, S. 165.

Misserfolg andeutet. Er hat richtig diagnostiziert, dass Lady Macbeth an einer psychischen Krankheit leidet, weil sie ein Geheimnis in sich trägt, und dass ihre psychischen Probleme nicht durch irgendeinen Eingriff von außen zu heilen sind. Der einzige Ausweg wäre, dass sie einen Priester aufsucht und ein Bekenntnis ihrer Schuld ablegt. Indem sie ihre eigene Geschichte erzählt, wird das ins Unbewusste verdrängte Schuldgefühl ins Bewusstsein gebracht. Was der Arzt hier vorschlägt, ist tatsächlich die Vorform der psychoanalytischen Therapie. Auf ähnliche Art und Weise gelangte Freud zu dieser Einsicht. Zuerst glaubte er, dass die psychischen Kranken mit Hypnose (bekanntlich befinden sich die Patienten in der Hypnose in einem somnambulen Zustand) behandelt werden können. Nach und nach stellt er allerdings fest, dass die Hypnose nur zur Linderung, jedoch nicht der Aufhebung der Symptome dient. Auf dieser Erkenntnis aufbauend entwickelte Freud die Methode der freien Assoziation, mit der er die Patienten zur monologischen Erzählung motivieren will. Eine wichtige Voraussetzung ist, dass der Arzt möglichst wenig Teilnahme an dem Monolog der Patienten zeigen und das Eigengespräch der Patienten möglichst wenig zensieren darf. Diese Rolle des unparteiischen Zuhörers wurde im Mittelalter zum großen Teil von den Priestern eingenommen. Zu unserem Erstaunen erfahren wir nun, wie präzise diese Erkenntnis bereits in *Macbeth* vorhanden ist:

Macbeth:

[...] Kannst du kein krankes Hirn behandeln, vom  
Gedächtnis roden, was an Leid dort wurzelt,  
die ins Gemüt gebrannten Qualen löschen  
Mit Gegengift, das sie vergessen macht,  
Ihr die gepreßte Brust befrein vom Druck,  
Der ihr das Herz zerquetscht?

Doktor:

Dies Mittel kann  
Die Kranke sich nur selbst verschreiben.<sup>519</sup>

---

<sup>519</sup> Ebd., S. 171 f.

Ferner wurde *Macbeth* auch oft im Zusammenhang mit dem Angstproblem diskutiert. Eines der bekanntesten Wortspiele von Shakespeare ist das Gespräch zwischen Macbeth und der von den Hexen heraufbeschworenen zweiten Erscheinung:

2. Erscheinung:

Sei blutig, kühn und standfest: [...]

Denn keiner, den ein Weib gebar,

Schadet Macbeth.

Macbeth:

Dann leb, Macduff: was brauch ich dich zu fürchten?

[...]

Daß ich die bleiche Furcht zum Lügner stempeln

Und schlafen kann trotz Donner.<sup>520</sup>

Macbeth, der das Wort des Geistes missdeutet hat, weiß zu jenem Zeitpunkt noch nicht, was ihn in der Zukunft erwartet. Gerade weil er es nicht weiß, hat er keine Angst. Selbst als die englische Armee sein Königtum bedroht, sagt er noch überheblich: „Hängt jeden, der von Furcht spricht.“<sup>521</sup> „Ich hab fast den Geschmack der Angst vergessen. [...] Grauen [...] schreckt mich nicht mehr.“<sup>522</sup> Erst nachdem er erfahren hat, dass Macduff „aus dem Mutterleib / Geschnitten“<sup>523</sup> war, verliert er die Zuversicht und traut sich sogar den Kampf nicht mehr zu. Der große Kontrast in seinen Reaktionen auf die drohende Situation bietet Beweis für Freuds These an, dass die Angst aus dem Wissen stammt:

In all den Situationen, die später die Bedingungen von Phobien werden können, auf Höhen, schmalen Stegen über dem Wasser, auf der Eisenbahnfahrt und im Schiff, zeigt das Kind keine Angst, und zwar um so weniger, je unwissender es ist.<sup>524</sup>

---

<sup>520</sup> Ebd., S. 127.

<sup>521</sup> Ebd., S. 171.

<sup>522</sup> Ebd., S. 177.

<sup>523</sup> Shakespeare 1995b, S. 187.

<sup>524</sup> Freud GW 11, S. 423.

Des Weiteren versucht Freud, die Urquelle der Angst mit der Geburt in Verbindung zu bringen. Seltsam ist hierbei allerdings, dass er in Bezug auf das Beispiel von Macduff zwei paradoxe Beweisführungen durchgeführt hat:

[...] der Geburtsakt selbst ist nämlich die Gefahr, aus der man durch die Anstrengung der Mutter gerettet wurde. Die Geburt ist ebenso die allererste Lebensgefahr wie das Vorbild aller späteren, vor denen wir Angst empfinden, und das Erleben der Geburt hat uns wahrscheinlich den Affektausdruck, den wir Angst heißen, hinterlassen. Der Macduff der schottischen Sage, den seine Mutter nichtgeboren hatte, der aus seiner Mutter Leib geschnitten wurde, hat darum auch die Angst nicht gekannt.<sup>525</sup>

Der Name Angst – angustiae, Enge – betont den Charakter der Beengung im Atmen, [...] Wir werden es auch als beziehungsreich erkennen, daß jener erste Angstzustand aus der Trennung von der Mutter hervorging. [...] die Disposition zur Wiederholung des ersten Angstzustandes sei durch die Reihe unzählbarer Generationen dem Organismus so gründlich einverleibt, daß ein einzelnes Individuum dem Angstaffekt nicht entgehen kann, auch wenn es wie der sagenhafte Macduff „aus seiner Mutter Leib geschnitten wurde“, den Geburtsakt selbst also nicht erfahren hat.<sup>526</sup>

In Hinblick auf den Text des Dramas ist wahrscheinlich die zweite, revidierte Formulierung zutreffender. Hinsichtlich der Angst macht in der Tat Macduff keine Ausnahme, wie Lady Macduff resümiert: „Alles bei ihm ist Angst.“<sup>527</sup> Der umso wichtigere Unterschied zwischen den beiden Formulierungen lässt sich aber wieder aus ihrem jeweiligen Kontext erkennen: Während es im ersten Abschnitt überwiegend um die Angstquelle eines Individuums geht, wird das Angstphänomen in der zweiten Version mehr aus einer gesellschaftlichen Perspektive betrachtet und als durch „eine Reihe unzählbarer Generationen“ bedingte, vererbte Konstitution interpretiert. Auch in Verbindung mit der „Wissensvoraussetzung“ der Angst schreibt Freud: „Es ist durchaus das Werk der Erziehung, wenn endlich die Realangst bei ihm [dem kleinen Kind] erwacht, da man ihm nicht erlauben kann, die belehrende Erfahrung selbst zu

---

<sup>525</sup> Freud GW 8, S. 76.

<sup>526</sup> Freud GW 11, S. 411.

<sup>527</sup> Shakespeare 1995b, S. 135.

machen.“<sup>528</sup> Zudem findet sich interessanterweise der Bezugspunkt von Angst und Geburt in *Macbeth*: „Aus Furcht geboren, doch nicht recht weiß, was fürchten“<sup>529</sup> drückt wohl das Gefühl aller Menschenkinder nach der Geburt aus.

#### 4.4 *König Lear* und die Geschichte der Regression

Im Vergleich zu den beiden anderen Dramen Shakespeares, die in Freuds Werk mehrfach erwähnt werden, fällt die Tragödie *König Lear* in Freuds Arbeiten auf den ersten Blick nicht besonders auf. Sie gehört sicherlich nicht zu den Kernfragen oder Primärszenen der Psychoanalyse, vielmehr erweist sie sich eher als ihr „residual ‚motif‘ or ‚cause“<sup>530</sup>. In den gesammelten Werken nimmt Freud insgesamt nur an drei Stellen Bezug auf das Drama, davon zweimal ganz flüchtig als Beispiel oder rhetorisches Mittel (Freud GW 6, S. 82<sup>531</sup>; GW 7, S. 69<sup>532</sup>). Die einzige Schrift, in der er etwas Richtiges zu dieser Tragödie äußerte, ist der ursprünglich in der Zeitschrift *Imago* veröffentlichte Aufsatz *Das Motiv der Kästchenwahl* aus dem Jahre 1913, laut Holland „his most polished literary essay“<sup>533</sup>. Das entspricht jedoch nicht der Popularität, der sich das Drama bei den Literaturkritikern erfreut. In der Tat bezeichnen

---

<sup>528</sup> Freud GW 11, S. 423.

<sup>529</sup> Shakespeare 1995b, S. 135.

<sup>530</sup> Julia Reinhard Lupton und Kenneth Reinhard, *After Oedipus. Shakespeare in Psychoanalysis*. Ithaca und London: Cornell University Press 1993, S. 151.

<sup>531</sup> In *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* führt Freud ein Beispiel des Witz-Typs „Doppelsinn mit Anspielung“ (Freud GW 6, S. 81) an. Wenn man eine „vornehme und überlebensgroße Dame“ ironischerweise mit den Worten beschreibt: „Jede Klaffer eine Königin“ (ebd., S. 82), so verweist man im Unterton auf Lears berühmtes Wort „Jeder Zoll ein König“. Hier tritt Shakespeares Drama passiv als ein Teil eines Beispiels auf. Um diesen Witz verstehen zu können, muss man jedoch das Wort Lears als Bestandteil des eigenen Wissens kennen. Das belegt auch, dass Freud vor allem von intelligenten Leuten umgeben war, die dieses Bildungsniveau aufwiesen.

<sup>532</sup> In der *Gradiva*-Studie preist Freud die getreuliche Nachbildung der Wirklichkeit in Wilhelm Jensens gleichnamiger Novelle und meint, dass sich der Dichter nur an zwei kleinen Stellen der „poetischen Freiheit“ bediene und den Zufall des Schicksals in die Novelle einführe. Dies hindert jedoch nicht daran, dass man die Geschichte wie eine reale deutet. „Da uns aber der Zugang zu den Quellen im Seelenleben des Dichters nicht frei steht, so lassen wir ihm das Recht ungeschmälert, eine durchaus lebenswahre Entwicklung auf eine unwahrscheinliche Voraussetzung aufzubauen, ein Recht, das z. B. auch Shakespeare im ‚King Lear‘ in Anspruch genommen hat“ (Freud GW 7, S. 69). Hier erwähnt Freud zwar *König Lear* als ein Beispiel der poetischen Freiheit, geht aber nicht weiter auf die „unwahrscheinliche Voraussetzung“ des Dramas ein. Lears ungewöhnliche Aufteilung seines Landes unter den drei Töchtern kommt bei ihm erst in der Schrift *Das Motiv der Kästchenwahl* zur Sprache, in der er jedoch die Unwahrscheinlichkeit dieses Aktes auch nur recht wenig berührt.

<sup>533</sup> Holland 1976, S. 64.

viele Literaturkritiker, darunter auch Psychoanalytiker, *König Lear* als Shakespeares großartigste Theaterleistung<sup>534</sup>. Harold Bloom hat zum Beispiel diesem Stück und dem *Hamlet* den „Status einer weltlichen Bibel oder eines Mythos“<sup>535</sup> zugesprochen. Allein bis 1980 zählte man in den USA mehr als 2500 literaturwissenschaftliche Auseinandersetzungen mit der Tragödie *König Lear*, angeblich mehr als die Schriften zu den anderen shakespeareschen Dramen insgesamt,<sup>536</sup> zumal sich viele Psychologen dahingehend aussprachen, dass dieses Stück durch seine erstaunlich exakte Darstellung des Wahnsinns ihnen dabei geholfen habe, die verstörten Patienten in der klinischen Praxis besser zu verstehen.<sup>537</sup> Dass *König Lear* in Freuds Schriften vergleichbar wenig erwähnt wird, bedeutet allerdings nicht, dass das Drama für ihn unbedeutend war. Das Muster, dass Shakespeare in Freuds Gedanken umso mehr gegenwärtig ist, je weniger explizit er genannt wird, findet seine Anwendung auch bei *König Lear*.

Auf jeden Fall findet man erneut bei Freud eine persönliche Verbindung zu *König Lear*. In seinen Brautbriefen vergleicht er seine zukünftige Frau Martha mehrmals mit „Cordelia“, der jüngsten Tochter Lears, die ihre Liebe nicht wortreich zum Ausdruck bringen möchte und sich eher schweigend für das Wohl der geliebten Person engagiert. „[E]ine süße, verschwiegene Cordelia“<sup>538</sup> pflegt er seine etwas schüchterne Verlobte zu nennen. Auf seine Bitte hin machte sich Martha mit dem Drama vertraut und war von ihm begeistert.<sup>539</sup> Eine weitere Cordelia ist für ihn dann in den späten Jahren seine Tochter Anna, die in der Tat auch die wissenschaftliche Nachfolgerin ihres Vaters wurde. Wenn Freud in *Das Motiv der Kästchenwahl* schreibt, dass Lears jüngste Tochter die schönste seiner drei Töchter sei und das Inzestmotiv bei *König Lear* in den Vordergrund zu stellen sei, so kommt hier teilweise auch sein persönliches Gefühl für Anna zum Ausdruck.

---

<sup>534</sup> Vgl. beispielsweise Charles Hanly, „Lear and his daughters“, in: *The International Review of Psychoanalysis* 13, H. 2 (1986), S. 211-220, hier S. 213.

<sup>535</sup> Bloom 2001, S. 695.

<sup>536</sup> Vgl. Michael Conran, „Some considerations of shame, guilt and forgiveness derived principally from *King Lear*“, in: *Psychoanalytic Ideas and Shakespeare*. Hg. Von Inge Wise und Maggie Mills, London: Karnac 2006, S. 65-87, hier S. 67.

<sup>537</sup> Vgl. Michael Jacobs, *Shakespeare on the Couch*. London: Karnac 2008, S. 51 f.

<sup>538</sup> Freud und Bernays 2011, S. 467. Vgl. dazu auch Freud und Bernays 2013, S. 20.

<sup>539</sup> Vgl. Freud und Bernays 2013, S. 501; Freud und Bernays 2015, S. 282.



Die folgende Erläuterung beginnt mit Freuds Äußerungen zu *König Lear*, die in diesem Fall nicht zahlreich sind. Der Schwerpunkt wird auf die Aspekte des Dramas, denen er seine Aufmerksamkeit schenkte sowie auf die Art und Weise, wie er zu seiner etwas merkwürdigen Behauptung kam, gelegt. Danach werden wir wieder einen Blick auf die Tragödie selbst werfen und untersuchen, wie sie Freud bei der Erkenntnis des psychologischen Wissens behilflich sein konnte.

#### 4.4.1 König Lear: ein Kind, ein alter Mann oder ein Narzisst?

Der Aufsatz *Das Motiv der Kästchenwahl* behandelt im Grunde die im Titel genannte Szene der Kästchenwahl aus dem Drama *Der Kaufmann von Venedig* nur flüchtig. Stattdessen setzt sich Freud in dieser Schrift viel mit der Wahl des König Lear zwischen seinen drei Töchtern auseinander.

Wie immer setzt sich Freud auch bei *König Lear* das Ziel, den tieferen Sinn des Dramas herauszufinden. Die Analyse ist mit dem festen Glauben verbunden, dass die tragische Geschichte des alten Königs neben den einfachen Warnungen vor Schmeichelei, Machtverzicht und Undankbarkeit, die in diesem Drama ohne Frage gleichfalls angesprochen werden, noch eine tiefsinnige Einsicht offenbart. „[E]s scheint mir ganz unmöglich, die ungeheure Wirkung des Lear aus dem Eindrucke dieses Gedankeninhaltes zu erklären [...]“<sup>540</sup>, schreibt Freud auf der vorletzten Seite seines kurzen Aufsatzes, bevor er zu seiner Pointe übergeht. Stattdessen rückt Freud in seiner Analyse zwei Details der Tragödie in den Vordergrund: die Stummheit der Cordelia und das kindische Verhalten des Lear.

Während sich die beiden älteren Töchter, Goneril und Regan, mit süßen Liebesbezeugungen bei ihrem Vater einschmeicheln, verweigert Cordelia entschlossen solch heuchlerische Bekundungen und beantwortet die Frage ihres Vaters, wie sie ihre Liebe zu ihm beschreiben will, mit einem einfachen „Nichts“<sup>541</sup>. Ihre Wortlosigkeit und

---

<sup>540</sup> Freud GW 10, S. 36.

<sup>541</sup> Vgl. William Shakespeare, *König Lear*, zweisprachige Ausgabe. Übers. von Frank Günther, München: dtv 1997, S. 15.

Stummheit deutet Freud am Beispiel von zahlreichen stummen Figuren in Märchen und im Mythos<sup>542</sup> als ein Zeichen des Todes. Aus seiner ärztlichen Erfahrung referiert er: „Stummheit ist im Traum eine gebräuchliche Darstellung des Todes.“<sup>543</sup> Wenn man diese Gedankenlinie weiter folgt, so verkörpert die dritte Schwester „eine Tote“, oder aus einer anderen Perspektive betrachtet, „de[n] Tod selbst, die Todesgöttin“<sup>544</sup>. Die Analogisierung erlebt drei Seiten später eine unerwartete Umkehrung. Seinem berüchtigten Motto gemäß, dass im Seelenleben ein Ding gerade sein Gegenteil symbolisiert oder beide zugleich existieren können, erklärt nun Freud Cordelia für ein Symbol der Liebesgöttin: „Die dritte der Schwestern ist nicht mehr der Tod, sie ist die schönste, beste, begehrenswerteste, liebenswerteste der Frauen.“<sup>545</sup> Die Bestätigung seiner These findet Freud wiederum in der überlieferten antiken Sage, in der die Liebesgöttin mit der Todesgöttin identisch ist. Auf Basis dieses Erkenntnis legt er Lear's Zuwendung zu Cordelia sowohl als seine Sehnsucht nach Liebe als auch als seine schicksalhafte Annäherung an den Tod aus.

Eine weitere Konstellation, die Freud als Shakespeares meisterhaftes Arrangement in diesem Stück zu schätzen weiß, ist die Darstellung des Königs Lear als einen kindischen alten Menschen:

Der Dichter bringt uns das alte Motiv näher, indem er die Wahl zwischen den drei Schwestern von einem Gealterten und Sterbenden vollziehen läßt. Die regressive Bearbeitung, die er so mit dem durch Wunschverwandlung entstellten Mythos vorgenommen, läßt dessen alten Sinn so weit durchschimmern, daß uns vielleicht auch eine flächenhafte, allegorische Deutung der drei Frauengestalten des Motivs ermöglicht wird.<sup>546</sup>

Danach läßt er aber seiner Phantasie freien Lauf:

Man könnte sagen, es seien die drei für den Mann unvermeidlichen Beziehungen zum Weibe, die hier dargestellt sind: Die Gebärerin, die Genossin und die Verderberin. Oder die drei Formen, zu denen sich ihm das Bild der Mutter im Lauf

---

<sup>542</sup> Vgl. Freud GW 10, S. 27 f.

<sup>543</sup> Ebd., S. 29.

<sup>544</sup> Ebd., S. 31.

<sup>545</sup> Ebd., S. 34.

<sup>546</sup> Ebd., S. 36 f.

des Lebens wandelt: Die Mutter selbst, die Geliebte, die er nach deren Ebenbild gewählt, und zuletzt die Mutter Erde, die ihn wieder aufnimmt. Der alte Mann aber hascht vergebens nach der Liebe des Weibes, wie er sie zuerst von der Mutter empfangen; nur die dritte der Schicksalsfrauen, die schweigsame Todesgöttin, wird ihn in ihre Arme nehmen.<sup>547</sup>

Mit diesem Schlusswort stellt Freud Lear nicht nur als einen alten Mann, sondern auch als ein altes Kind dar, bei dem das kindliche Verlangen nach bedingungsloser Liebe der Mutter ersichtlich wird. In diesem Text erläutert er aber nicht konkret, wie sich Lear plötzlich von einem Vater in ein Kind verwandelt hat. Einen Anhaltspunkt gibt erst die Stellungnahme Freuds in seiner Korrespondenz. In einem Brief vom 25. März 1934 an James S. H. Bransom, dessen in demselben Jahr erschienene Studie zu *König Lear* Freud sehr beeindruckt hatte, kommentiert er: „Sie haben recht; der letzte kleine Abschnitt des Buches offenbart die geheime Bedeutung der Tragödie: die verdrängten Inzestansprüche auf die Liebe der Tochter.“<sup>548</sup> Den Inzestwunsch Lears muss man indes als eine Metapher verstehen. Er manifestiert sich nicht dadurch, dass König Lear eine körperliche Beziehung mit seinen Töchtern eingehen will – das ist ja auch in seinem hohen Alter schwierig –, vielmehr erfolgt er symbolisch: Lear möchte von seinen Töchtern betreut werden, als wäre er das Kind und sie die Mutter. Der Inzestgedanke steht dagegen ganz im Hintergrund jenseits seiner Sehnsucht nach Fürsorge. Im Drama selbst kommt dieses Motiv mehrmals zur Sprache: So spottet der Narr dem König Lear gegenüber, dass er „[...] Töchter zu [...] Müttern gemacht“<sup>549</sup> habe; Goneril, seine älteste Tochter, merkt an: „Ein alter Narr wird kindisch, und dann braucht’s mehr Zucht als Zuckerbrot, wird das mißbracht“<sup>550</sup>; und der ausgewiesene Sohn Edgar, der sich später wieder um seinen Vater kümmern wird und somit im Drama als eine parallele Figur zu Cordelia dient, relativiert den Rollenaustausch zwischen Eltern und Kindern in seiner und in der königlichen Familie wie folgt: „Wie leicht

---

<sup>547</sup> Ebd., S. 37.

<sup>548</sup> Zitiert nach Jones 1982, Bd. 3, S. 527.

<sup>549</sup> Ebd., S. 57.

<sup>550</sup> Ebd., S. 45.

erträglich scheint mein Schmerz im Licht, / Daß, was mich beugt, den König  
niederbricht; / Der: Kinder, wie ich – Vater!“<sup>551</sup>

Der verborgene Inzestwunsch entfaltet sich vor allem in der Eingangsszene, in der  
der alte König von seinen Töchtern vollständige Liebe verlangt und im Namen der  
Landesdreiteilung von ihnen gehorsame Erwiderng erwartet:

Sagt, meine Töchter,  
[...]  
Von welcher solln Wir sagen, sie liebt Uns  
Am meisten? auf daß Unsre reichste Großmut  
Dort trifft, wo zur Natur Verdienst ein Recht hat.<sup>552</sup>

Der Liebestest ist allerdings nur Lears Ausrede für seine egoistischen Wünsche. Infolge  
der großzügigen Aufteilung des Landes unter den Töchtern erwartet er im Gegenzug  
dafür ihre Dankbarkeit und Fürsorge: „It is an attempt also [...] to buy the love of his  
daughters. [...] He is trying to put them so deeply in his debt that they will have to  
devote their lives to repaying him. By giving them all, he expects to get all from them  
in return.“<sup>553</sup> Die drei Töchter reagieren jedoch ganz unterschiedlich auf diese  
unberechtigte Forderung. Die beiden älteren Töchter, die sich mit süßen Worten aus der  
Zwickmühle retten und jeweils ein Drittel des Landes zugeteilt bekommen, gehen  
anscheinend auf den Wunsch ihres Vaters ein, unterlassen es jedoch später, ihren Vater  
wie ein Kind zu pflegen. Sie behandeln ihren Vater schlecht aufgrund seines bösen  
Liebestestes, der in der Tat „a crass attempt to manipulate his daughters“<sup>554</sup> war. Seine  
dritte Tochter, Cordelia, die eine öffentliche Liebesäußerung ablehnte, geht hingegen  
im Verlauf des Dramas der geheimen Anforderung nach. Während ihre älteren  
Geschwister bereits durch die Eheschließung die elektraische Phase überstanden haben,  
zeigt sie sich als einzelne unverheiratete Tochter noch stark mit dem Vater

---

<sup>551</sup> Shakespeare 1997, S. 161. Vielleicht wird die immanente Dynamik des Rollenaustausches im  
letzten Satz eher im Original besser aufgeführt, in dem es heißt: „He childed as I father'd!“ (ebd. S. 160).

<sup>552</sup> Ebd., S. 11 f.

<sup>553</sup> Paris 1991, S. 111.

<sup>554</sup> Ebd., S. 126.

verbunden.<sup>555</sup> Es stellt sich im weiteren Verlauf des Dramas heraus, dass allein sie es ist, die sich vorbehaltlos um den verrückten Lear kümmert und im letzten Akt sogar ihr Leben für ihn opfert. Ihre selbstverteidigende Rede in der Eingangsszene zeigt nicht nur ihren Anstand und ihre Gutmütigkeit gegenüber dem Reichtum, sondern auch ihre blinde Liebe zum Vater:

Mein teurer Lord,  
Sie zeugten, nährten, liebten mich: nun ich  
Erwidre solche Pflichten, wie man soll,  
Gehorche, liebe und verehr Sie sehr.  
Was haben meine Schwestern Männer, wenn  
Sie sagen, daß sie Sie nur lieben? Mag wohl sein,  
Wenn ich mich mal vermähle, daß der Lord,  
Der dann mein Ja-Wort hört, halb meine Liebe,  
Halb meine Pflicht und Sorge mit sich nimmt:  
Gewiß heirat ich nie wie meine Schwestern,  
Um Vater nur zu lieben.<sup>556</sup>

Im letzten Satz wird also ganz unverkennbar auf die Einwirkung der Heirat auf die Vater-Tochter-Beziehung beziehungsweise auf das Ungewöhnliche des Nichtheiratens verwiesen. Die Andeutung, die dieser Satz enthält, verdient mehr Beachtung als bisher angenommen war. Cordelias Antwort hat Lear anscheinend sehr verletzt. Bei der Aufteilung des Landes hat er den besten Teil für seine Lieblingstochter reserviert. Dementsprechend rechnet er damit, dass sie ihn am treuesten beisteht. Dass Cordelia nur das vollendet, was zu ihren Pflichten gehört, genügt ihm natürlich nicht.

An dieser Stelle ist es geboten, einen unmittelbaren Blick auf die Familienstruktur des königlichen Hauses zu werfen. Zwar wird im Drama nicht explizit gesagt, wie alt König Lear ist, als er auf sein Amt verzichtete, aber er ist sicherlich ein alter Mann, der sich an der Schwelle des Todes befindet, also vermutlich in den Sechziger oder

---

<sup>555</sup> In demselben Brief bringt Freud auch den Familienstand der drei Töchter ins Gespräch. Während die Töchter im überlieferten Stoff alle ledig sind, sind die zwei älteren Schwestern in Shakespeares Tragödie verheiratet. Anstatt diese Handlungsanpassung als geniale Adaption Shakespeares zu deuten, hat Freud eine ganz andere Erklärung dafür. Er vergleicht die drei Töchter im Drama mit den drei Töchtern des Grafen von Oxford, die erst später verheiratet wurden und glaubt hier wieder einen Nachweis dafür gefunden zu haben, dass Shakespeare das Pseudonym des Edward de Vere sei (vgl. Jones 1982, Bd. 3, S. 528 f).

<sup>556</sup> Shakespeare 1997, S. 15.

Siebziger. („[...]’s ist fest Unser Vorsatz, / Sorgen und Müh von Unsem Jahr zu schüttern, / Sie jüngeren Schultern aufzulasten, während Wir / Entbürdet kriechen hin zum Tod“<sup>557</sup>). Seine Gemahlin, die im Drama nicht vorkommt, ist längst verstorben. Das heißt, seine Töchter müssen mindestens in den Vierzigern oder sogar in den Fünfzigern sein. Es ist ungewöhnlich, dass zwei davon kinderlos<sup>558</sup> sind und die Jüngste noch gar nicht verheiratet ist. Cordelia, die das oben zitierte Wort spricht, verhält sich im Drama immer noch wie ein sexuell unaufgeklärtes Mädchen. Ihr Verständnis von Liebe ist also – um es mit Freud zu sagen – auf das infantile Objekt fixiert. Ihre Verweigerung einer Liebesbekundung am Anfang und ihre Heirat mit dem König von Frankreich, der sie in der Not zur Frau nahm, für den sie jedoch keinerlei Gefühle aufbringt,<sup>559</sup> können durchaus als ihre Abwehrmechanismen gegen den Inzestwunsch gelesen werden: „like many of the minor characters in this play, she is a distinct psychological type whose behavior is intelligible in the light of her defense system.“<sup>560</sup>

In einem Punkt hat Freud jedoch recht: Nur im Zusammenhang mit dem Inzestmotiv kann das kindische Verhalten Lears erklärt werden. Anscheinend hat der Gedanke an Inzest den königlichen Vater sehr gekränkt. Er sucht Zuflucht auf naive Weise, indem er sich in einen infantilen Zustand versetzt, in welchem er nicht Pflichten und Verantwortungen übernehmen muss und trotzdem Vorrechte genießt. Mit seiner ungewöhnlichen Erklärung zur Abdankung<sup>561</sup> beginnen seine Rückwandlung in einen infantilen Zustand und auch sein Wahnsinn. Anders als der „King Lear“ in der geschichtlichen Vorlage, der aus politischen und persönlichen Gründen abdankte,<sup>562</sup> hat der König Lear in Shakespeares Drama keinen plausiblen Anlass zur Aufteilung seines Landes. Das heißt, Lear tut dies alles nur aus eigenem Willen und nach eigenem

---

<sup>557</sup> Ebd., S. 11.

<sup>558</sup> Im Drama ist Goneril wohl schwanger, aber das Kind kommt nie auf die Welt.

<sup>559</sup> Vgl. Roberto Speziale-Bagliacca, „Lear, Cordelia, Kent, and the Fool. A Psychoanalytical Interpretation“, in: *The International Review of Psychoanalysis* 7 (1980), S. 413-428, hier S. 415.

<sup>560</sup> Paris 1991, S. 113.

<sup>561</sup> Dass ein König zu seiner Lebenszeit sein Amt niederlegt und das Land unter seinen Nachfolgern aufteilt, ist in der Geschichte des Insellandes, besonders aber in der Entstehungszeit der Tragödie unbekannt. Vgl. Jacobs 2008, S. 43 f; Schabert 2009, S. 548 f.

<sup>562</sup> Vgl. Hanly 1986, S. 213.

Wunsch: Was er tatsächlich vorhat, nennt er einen „tiefern Plan (darker purpose)“<sup>563</sup>. Auffallend ist ebenfalls, dass er zwar sein Land unter den Töchtern aufteilt, aber auf die Autorität eines Königs nicht verzichten will („Nun bewahrn / Wir Ehrenrecht und Titel eines Königs [...]“<sup>564</sup>). Dass er noch hundert Ritter um sich haben möchte, symbolisiert seine Absicht, weiterhin wie ein König bedient und gewürdigt zu werden und konstruiert so auch den Ausgangspunkt seiner Konflikte mit den beiden älteren Töchtern. Auch nachdem er von ihnen daran erinnert wurde, nahm er seine geschwächte Macht nicht wahr und verhielt sich so, als ob er immer noch die dominierende Stelle inne hätte und über alles disponieren könnte. In der Zeit, in der er noch bei seinen Töchtern wohnte, kann man häufig beobachten, dass er – immer wievor ein verwöhnter König – ungeduldig wirkt: „In the first two acts, we often see him impatiently demanding food, service or attention.“<sup>565</sup>

Das, was mit der kindlichen Naivität zusammen auftritt, ist der Narzissmus Lears:

Lear behaves like a child, and perhaps his old age is a kind of second childhood: he wants to live without responsibility, cared for by his daughters – no doubt originally hoping that this would be being cared for by Cordelia. He wants to become what Freud, in his essay on narcissism, called any baby: “His Majesty the baby”.<sup>566</sup>

Der Narzissmus entstammt dem Allmachtsgefühl eines Königs. Lears Egoismus zeigt sich am deutlichsten im Gegensatz zur Haltung des Grafen Gloucester, dessen tragischer Umgang mit seinen beiden Söhnen als Parallele zu Lears Geschichte konzipiert wurde. Nachdem Gloucester von seinem illegitimen Sohn Edmund denunziert und infolgedessen geblendet worden war, erkannte er auf der Stelle, dass er seinem älteren Sohn Edgar Unrecht getan hatte. Folglich bereute er sein Misstrauen gegenüber ihm („O meine Narrheit! Dann tat ich Edgar Unrecht. Götter, vergebt mir und macht's an ihm gut!“<sup>567</sup>). Bei König Lear ist dies hingegen nicht der Fall. Er zeigt

---

<sup>563</sup> Shakespeare 1997, S. 11 bzw. S. 10.

<sup>564</sup> Ebd., S. 19.

<sup>565</sup> Paris 1991, S. 110.

<sup>566</sup> Jacobs 2008, S. 49.

<sup>567</sup> Shakespeare 1997, S. 171.

zwar kurz Reue, aber entschuldigt sich nie bei Cordelia, die für ihn die französischen Truppen herbeigeführt hat, um seine Demütigung zu rächen. Als er und Cordelia nach der Niederlage des französischen Heeres gefangen genommen werden, hat er nur den starren Gedanken im Kopf, dass Cordelia bei ihm bleiben und als seine Partnerin im Gefängnis leben soll, das wie „a fantasy love-nest“<sup>568</sup> aussieht. Auf Cordelias Frage, ob sie nun Goneril und Regan zur Rede stellen sollen, antwortet er nur mit wirrrem Gerede:

Cordelia:

[...] Wolln wir nicht diese Töchter sehn und Schwestern?

Lear:

Nein, nein, nein, nein! Komm, laß uns fort zum Kerker;

Wir zwei allein wolln singen, Vögeln gleich im Käfig;

Wenn du mein Segenswort flehst, knie ich nieder,

Und bitt dich um Vergebung: so wolln wir leben,

Und beten, singen, alte Sagen uns erzählen,

Und lachen über goldne Schmetterlinge,

[...]

Lear:

Auf solche Opfer, hör, Cordelia, streun

Die Götter selbst den Weihrauch. Hab ich dich gefangen?

Wer uns trennt, müßt mit Feuerbrand vom Himmel

Uns forträuchern wie Füchse. [...] <sup>569</sup>

Lear verhält sich hier wie ein kleines Kind, das die begehrte Mutter nach langer Trennung endlich zurückerobert hat und sie nun nie wieder von sich gehen lassen möchte. Dies alles zeigt, dass Lear nun völlig egoistisch und geistesgestört ist. Wenn die Aufteilung des Landes nur ein Indiz seiner Verrücktheit war, so kommt der Wahnsinn zur vollen Entfaltung.

---

<sup>568</sup> Jacobs 2008, S. 50. Es fällt auf, dass Lear nach seinem Auftritt auf der Heide „phantastisch bekleidet mit wilden Blumen“ (Shakespeare 1997, S. 205) ist. Zusammen mit der letzten Szene, in der er „mit Cordelia tot in den Armen“ (ebd., S. 261) auftritt, spielt die Handlung auf eine Hochzeitszeremonie an.

<sup>569</sup> Shakespeare 1997, S. 239 f.



An welcher Krankheit leidet aber König Lear?<sup>570</sup> Was kann sein Fall der Psychoanalyse möglicherweise zu verstehen geben? Die Antwort liegt darin, wie sich das sogenannte „Libidoschicksal“ des Königs entwickelt hat. Mit der sonderlichen Gestalt des Königs Lear hat Shakespeare ein merkliches Phänomen der Auswirkung unbefriedigter Libido beschreiben, das später durch Freud die fachbegriffliche Bezeichnung „Regression“ erhalten wird. Die Libido des Menschen erfährt die Entwicklung vom Autoerotismus (Ichlibido) des Infantilen zur Objektliebe (Objektlibido) des Erwachsenen. Der Grundgedanke der Regressionslehre ist, dass die Objektlibido moralbedingt nicht alles befriedigt werden kann und sich infolgedessen einen anderen Ausweg suchen muss. Eine häufige Möglichkeit ist der Rückzug in eine frühe Lebensphase. In den Vorlesungen *Über Psychoanalyse*, die Freud im Jahre 1909 hielt, heißt es:

Die Flucht aus der unbefriedigenden Wirklichkeit in das, was wir wegen seiner biologischen Schädlichkeit Krankheit nennen, was aber niemals ohne einen unmittelbaren Lustgewinn für den Kranken ist, vollzieht sich auf dem Wege der Rückbildung (Regression), der Rückkehr zu früheren Phasen des Sexuallebens, denen seinerzeit die Befriedigung nicht abgegangen ist. Diese Regression ist anscheinend eine zweifache, eine zeitliche [...] und eine formale [...]. Beide Arten

---

<sup>570</sup> Zu dieser Frage hat Freud einmal ganz unklar Stellung bezogen. Die Frage, ob Lear ein Fall von Hysterie sei, beantwortet er in einem Brief an den österreichischen Shakespeare-Übersetzer Dr. Richard Flatter wie folgt: „I should like to say that one has scarcely the right to expect the poet to present us with clinically perfect examples of mental illness. (Wieder ein Beweis für seinen Literatur-Komplex!) It should be enough if our instinctive reaction is nowhere upset and if what may be called our popular psychiatry allows us to follow in all his vagaries the person who is depicted as abnormal. This is so in the case of Lear. We are not shocked to see that in his mortification he loses his contact with reality; nor that, clinging to the trauma, he indulges in fantasies of vengeance; nor that, in the extravagance of his passion, he storms and rages – although such behavior would disrupt the character of a consistent psychosis. I am not sure, though, whether such psychoses, mixed of affective clinging to the trauma and psychotic turning away from it, do not occur in real life often enough. His quieting down and his normal reaction when realizing that he is safe in Cordelia’s protection, do not seem to me to justify a diagnosis of hysteria“ (Richard Flatter, „Sigmund Freud on Shakespeare“, in: *Shakespeare Quarterly* 2, H. 4 (1951), S. 368-369, hier S. 368). Laut Flatter wird die Frage im Jahre 1939, also kurz vor Freuds Tod, erneut diskutiert und Freud „added that in retrospect his utterance about Lear’s mental state did not appear to him to be very profound, nor indubitably correct either“ (ebd., S. 369). Er ist zwar immer noch der Meinung, dass Lear kein Hysteriker gewesen sei, andererseits geht er nun jedoch davon aus, dass „deeper personal connections of a nature which I have not expounded yet, nor wish to go into now“ (ebd., S. 369) dabei im Spiel waren. Die vorliegende Untersuchung hält hingegen das im Drama immer wieder auftauchende Schlüsselwort „Wahnsinn“ (im Original: mad) für eine treue Wiedergabe von Lears psychischen Zustand und versucht zu argumentieren, dass der Wahnsinn eigentlich ein Wechsel von Melancholie und Manie ist (siehe Kapitel 4.4.2).

der Regression zielen aber auf die Kindheit und treffen zusammen in der Herstellung eines infantilen Zustands des Sexuallebens.<sup>571</sup>

Was ein Erwachsener nicht hätte tun sollen, kann ein Kind problemlos zur Vollendung bringen. Es bleibt immer von der Moral und Kritik verschont. Das bedeutet aber nicht, dass das Seelenleben durch die Regression wieder in Ordnung gebracht wird. Es gibt in der Tat keinen Weg zurück, weil die menschliche Mitwelt jegliche Verwandlung verhindern wird. Um sich nicht von der vom Trieb hervorgerufenen Phantasie beirren zu lassen und zurück zur Realität zu gelangen, ist eine gewisse „künstlerisch[e] Begabung“<sup>572</sup> erforderlich. Ansonsten gerät der Mensch leicht in die Neurose:

Wo bei bestehender Auflehnung gegen die reale Welt diese kostbare Begabung fehlt oder unzulänglich ist, da wird es wohl unvermeidlich, daß die Libido, der Herkunft der Phantasie folgend, auf dem Wege der Regression zur Wiederbelebung der infantilen Wünsche und somit zur Neurose gelangt.<sup>573</sup>

Genau dies ist der Fall bei König Lear. Nachdem sein Inzestwunsch unterdrückt worden war, versucht er, ihn in einem infantilen Zustand wiederzubeleben. Da er aber über kein künstlerisches Talent verfügt und den Phantasiewunsch nicht sublimieren kann, findet er keinen Weg zurück in die reale Welt. Da sein Wunsch von den beiden älteren Töchtern nicht befriedigt wird, löst der Konflikt zwischen Phantasie und Wirklichkeit eine Neurose bei ihm aus. Der Narzissmus, den man schließlich auch bei König Lear findet, dient hier ebenfalls als Zeichen der Reaktionsbildung, weil die Libido nun wieder von der Außenwelt nach innen gelenkt werden muss.<sup>574</sup>

Da nur wenige Materialien vorhanden sind, ist es im Fall des *Königs Lear* fast unmöglich zu rekonstruieren, wie das Drama Freuds Lehre beeinflusste. Es ist sogar schwierig zu beweisen, dass ein solcher Einfluss überhaupt existiert hat. Stattdessen haben wir auf der einen Seite die Parallele zwischen Damentext und Freuds Theorie, die zu einer solchen Vermutung führt oder sie zumindest andeutet; auf der anderen Seite

---

<sup>571</sup> Freud GW 8, S. 52 f.

<sup>572</sup> Ebd., S. 54.

<sup>573</sup> Ebd.

<sup>574</sup> Freud übernimmt den Begriff von Carl Gustav Jung und nennt diesen Prozess die „Introversion der Libido“ (Freud GW 10, S. 139).

besteht die Tatsache, dass das Drama schon alt ist, dass Freud den Text in Wirklichkeit intensiv studierte und auswendig kannte. Handelt es sich hier wieder um einen Fall, in dem Shakespeare eine wichtige Rolle gespielt hat, sein Name jedoch nicht explizit genannt worden ist? Zumindest kann man die Möglichkeit einer solchen Mutmaßung nicht ausschließen.

#### 4.4.2 Zwei therapeutische Situationen

Shakespeares Stärke zeigt sich nicht nur in seiner vortrefflichen Kenntnis in psychische Werdegänge, die bei seinen raffinierten Figurenkonstellationen deutlich sichtbar wird. Er weiß sogar bestens, wie die Person des Arztes im vorherigen Abschnitt verdeutlicht, wie die Symptome zu bekämpfen sind. Bei *König Lear* findet man desgleichen solche quasi-therapeutischen Szenen, die sogar auch Nachhall in der psychoanalytischen Theorie gefunden haben.

Eine solche Gegebenheit findet sich in der 6. Szene des vierten Aktes, in der der als armer „Bettler Tom“ getarnte Edgar von seinem blinden Vater aufgefordert wird, ihn nach Dover zu führen, wo es eine Klippe hoch über den Abgrund gibt, „dern höchster Felsspitz / furchtbar hinabschaut in die enge Tiefe“<sup>575</sup>. Dort will der von sich selbst enttäuschte Gloucester seinem elenden Leben ein Ende setzen. Edgar, der den Selbstmord seines Vaters verhindern möchte, täuscht ihm vor, sie gingen einen Weg steil bergauf zur Klippe, während sie in Wirklichkeit auf ebener Straße gehen. Als sie vor dem vermeintlichen Abgrund stehen, lässt Edgar die Hand seines Vaters los und vertraut dem Zuschauer seine Absicht an:

Edgar (apart):  
Warum ich so mit der Verzweiflung spiel,  
Ist, sie zu heilen.<sup>576</sup>

---

<sup>575</sup> Shakespeare 1997, S. 179.

<sup>576</sup> Ebd., S. 201.

Nachdem Gloucester seinen Selbstmordversuch – wie er glaubt – auf wundersame Weise überlebt hat, denkt er wieder an das Leben:

Ich weiß jetzt wieder manches: fortan will  
Ich's Elend tragen, bis es selbst schreit sein  
„Genug, genug“ und stirbt.<sup>577</sup>

Insgesamt stellt die Episode ein Beispiel für eine erfolgreich durchgeführte Therapie dar. Gloucesters Gedanke an Suizid leitet sich einerseits aus seiner Reue wegen des Unrechts an Edgar her, das er bedauerlicherweise tat und das geringe Aussicht auf Wiedergutmachung hat, andererseits aber auch aus dem Zorn gegenüber sich selbst, weil er teilweise infolge Edmunds Intrigen, teilweise aber auch aus Eigenschuld in diese Situation geraten ist. Unter der Führung seines Sohnes hat er nun den Selbstmord „erlebt“<sup>578</sup>. Er ist dabei von körperlichen Verletzungen verschont worden, während der Zorn und die Trauer bereits in der Zwischenzeit abreagiert wurden. Die anleitenden Worte Edgars, die ihn während des ganzen Ablaufs begleitet haben, lassen an die hypnotische Sprache denken, die den ganzen Prozess des Erlebens erleichtern soll. Die Blindheit Gloucesters trägt ebenfalls dazu bei, ihn in eine bewusstlose, ermüdende Situation zu versetzen.

Bekanntlich ist im Drama der Graf von Gloucester als eine Doppelfigur des König Lear konzipiert worden. Die Übereinstimmung der beiden Handlungsstränge besteht vor allem darin, dass sich die schicksalhaften Erlebnisse der beiden alten Männer in vielen Einzelheiten gleichen.<sup>579</sup> Eine geläufige psychoanalytische Deutung hat beispielsweise zum Inhalt, dass die beiden tragischen Figuren von ihren erwachsenen Kindern symbolisch kastriert werden: Lears Töchtern berauben ihn seines Verstandes und treiben ihn in den Wahnsinn; Gloucester ist aufgrund der Denunziation Edmunds, seines intriganten Sohns, geblendet worden.<sup>580</sup> Ein verstecktes Handlungsecho tritt

---

<sup>577</sup> Ebd., S. 205.

<sup>578</sup> Der therapeutische Effekt des fiktiven Erlebens hat viele Gemeinsamkeiten mit der Wirkungsästhetik der Literatur. Vgl. dazu Kapitel 2.4.

<sup>579</sup> Vgl. Wolfgang Weiss, *King Lear*. Bochum: Kamp 2004, S. 76 f.

<sup>580</sup> Vgl. Conran 2006, S. 67.

ebenfalls dort auf, wo die beiden von ihrem ausgewiesenen Lieblingskind therapiert werden. Die obige Szene veranschaulicht in hohem Maße, wie die Heilung Gloucesters erfolgte.

Der Versuch, König Lear zu heilen, findet sich dagegen in der ganzen Geschichte und bedarf deshalb auch weiter Erklärungen. Bevor man sich jedoch dieser Frage zuwendet, soll zunächst die kompensatorische Beziehung zwischen Cordelia und dem Narren näher untersucht werden. Der Narr ist vielleicht die sonderbarste Gestalt im ganzen Drama: Er tritt in der 3. Szene des ersten Aktes zum ersten Mal auf, ist der Begleiter des frustriert und geistesabwesend umherirrenden Lears, verschwindet plötzlich am Ende der 6. Szene des dritten Aktes und erscheint nie wieder auf der Bühne. Mit seinem beißenden Sarkasmus setzt er während Cordelias Abwesenheit das fort, was sie vorher getan hatte, nämlich Lear an die bittere Wahrheit des Lebens zu erinnern. Zur toten Cordelia, die gehängt worden ist, sagt Lear in Trauer das merkwürdige Wort: „Und’s arme Närrchen ist gehenkt.“<sup>581</sup> Der Narr kann also zumindest als der Stellvertreter von Cordelia während ihrer Abwesenheit oder als Lears Reflexion über den Verlust von Cordelia aufgefasst werden, zumal es die Hypothese gibt, dass in frühen Aufführungen beide Rollen von einem Schauspieler gespielt wurden.<sup>582</sup> Auf diese Weise wird dann auch verständlich, warum der misslaunige Lear die Äußerungen des Narren niemals verübelte. Im Gespräch mit König Lear bringt der Narr eine tiefe psychologische Einsicht zum Ausdruck. Er nimmt zur Kenntnis, dass Lear – wie oben bereits erwähnt wurde – seine Töchter zu Müttern gemacht hat; dazu merkt er ironisch an, dass die Töchter ihn auch zu „eine[m] gehorsamen Vater“<sup>583</sup> machen werden. Er sieht die Gefahr in Lears früher Verwandlung in die Machtlosigkeit und Verantwortungslosigkeit vorher:

Narr: Wenn du mein Narr wärst, Nonkelchen, ich ließ dich peitschen fürs vorzeitige Altwerden.

Lear: Wie das?

---

<sup>581</sup> Shakespeare 1997, S. 265.

<sup>582</sup> Vgl. Richard Abrams, „The Double Casting of Cordelia and Lear's Fool. A Theatrical View“, in: *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 27, H. 4 (1985), S. 354–368, hier S. 354.

<sup>583</sup> Shakespeare 1997, S. 61.

Narr: Du hättest nicht alt werden solln, eh du weise wurdst.  
Lear: Oh, laßt mich nicht wahnsinnig werden, nicht wahnsinnig,  
Ihr Götter; laß mich klar; ich will nicht wahnsinnig sein!<sup>584</sup>

In diesem Zusammenhang noch zusätzlich eine weitere kluge Bemerkung, die an die Diagnose des Arztes in *Macbeth* erinnert:

Lear: [...] Wer hier denn kann mir sagen, wer ich bin?  
Narr: Lears Schatten – <sup>585</sup>

Die Struktur der Tragödie hinterlässt beim Leser den Eindruck, dass der Narr nicht stets in den Handlungsablauf einbezogen wurde. Er agiert vielmehr meistens als „a detached observer, akin to the chorus in Greek tragedy in observing and commenting, anticipating the role of a therapist“<sup>586</sup>.

Welche Hinweise könnte aber *König Lear* eventuell der Psychoanalyse geben, die sowohl eine erfolgreiche als auch eine weniger erfolgreiche Therapie in den wesentlichen Punkten unmissverständlich formuliert? Viele Informationen hierzu erhalten wir, wenn wir Shakespeare und Freud parallel lesen.

Weiter oben haben wir bereits erwähnt, dass Lears kindisches Verhalten und sein Narzissmus auf Regression beruhen. Im Drama erlebt der König eine Reihe enttäuschender Erlebnisse. Seine Lieblingstochter, die sein Liebesobjekt ist, möchte sich nicht auf ihn einstellen. Die beiden älteren Töchter, die als Ersatzobjekt in Frage kommen, behandeln ihn unfreundlich und entlassen als Hinweis auf seine Entmachtung seine Ritter. Infolge dieser Geschehnisse ist der alte König nun heimatlos und irrt ziellos auf der Heide umher. Bevor er völlig in den Wahnsinn treibt, erlebt er dort nach der ersten Wutabfuhr noch eine traurige, aber emotional stabile Zeit. Zu seinem Narren sagt er: „Nein, ich will ein Muster sein aller Geduld; / Ich will nichts sagen.“<sup>587</sup> Ein gemischtes Gefühl aus Liebe und Hass, Reue und Wut, Entsagung und Rachedurst muss ihn zu diesem Zeitpunkt ergriffen haben. Es führt dazu, dass diese tragische Figur für

---

<sup>584</sup> Ebd., S. 71 f.

<sup>585</sup> Ebd., S. 61.

<sup>586</sup> Bergmann 2013, S. 161.

<sup>587</sup> Shakespeare 1997, S. 131.

eine kurze Zeit in Melancholie verfällt. Wendet man den Blick nun auf Freud, so finden sich in *Trauer und Melancholie* die drei Voraussetzungen der Melancholie, nämlich: „Verlust des Objekts, Ambivalenz und Regression der Libido ins Ich“<sup>588</sup>. Einige Seiten vorher heißt es:

Die Melancholie entlehnt also einen Teil ihrer Charaktere der Trauer, den anderen Teil dem Vorgang der Regression von der narzißtischen Objektwahl zum Narzißmus. [...] Der Verlust des Liebesobjekts ist ein ausgezeichneter Anlaß, um die Ambivalenz der Liebesbeziehung zur Geltung und zum Vorschein zu bringen. Die Anlässe der Melancholie gehen meist über den klaren Fall des Verlustes durch den Tod hinaus und umfassen alle die Situationen von Kränkung, Zurücksetzung und Enttäuschung [...] <sup>589</sup>

Freud fügt an, dass die Melancholie einen Menschen dazu führt, dass er das Ersatzobjekt „beschimpft, erniedrigt, leiden macht und an diesem Leiden eine sadistische Befriedigung gewinnt“<sup>590</sup>. Dementsprechend finden wir bei König Lear gleichfalls Spuren der sadistischen Neigung, die in seinen Fluchworten zum Vorschein kommt. Während er einerseits zu seiner Tochter sagt: „Und doch bist du mein Fleisch, mein Blut, mein Kind [...] will dich nicht schelten [...]“<sup>591</sup> – dies ist auch ein Beweis für seine Gefühlsambivalenz –, beschimpft er sie andererseits mit den böartigsten Worten, die ein Vater seiner Tochter sagen kann:

In ihren Leib verpflanz Unfruchtbarkeit!  
Vertrockne ihr's Organ für die Vermehrung,  
Und nie entspring aus ihm schandvollen Leib  
Ein Säugling ihr zu Ehrn! Wenn sie gebärn muß,  
Schaff ihr ein Kind aus Galle, das ihr lebt  
Zur entnatürlicht-widerlichen Qual!<sup>592</sup>

Ähnlich schreit er später nochmals ungehalten:

Alljede aufgehäufte Himmelsrache fall

---

<sup>588</sup> Freud GW 10, S. 446.

<sup>589</sup> Ebd., S. 437.

<sup>590</sup> Ebd., S. 438.

<sup>591</sup> Shakespeare 1997, S. 117.

<sup>592</sup> Ebd., S. 63 f.

Auf ihr dankloses Haupt! Giftlüfte, ihr,  
Schlagt ihre Leibesfrucht mit Lahmheit!<sup>593</sup>

Man sieht, dass die beiden Verwünschungen auf die Genitalien seiner Tochter abzielen. Lear empfindet Erleichterung und Befriedigung dadurch, dass er mit Worten den Körper seiner Tochter beleidigt. Der Prozess des Lustgewinns erfolgt in ähnlicher Weise wie die Funktionsweise der Zote, die Freud als eine besondere Form des Witzes in seinem Witz-Buch analysiert hat. Eine Zote werde „an eine bestimmte Person gerichtet [...], von der man sexuell erregt wird“<sup>594</sup> und sei ursprünglich „einem Verführungsversuch gleichzusetzen“<sup>595</sup>. Indem man eine Zote erzählt oder anhört, vergnügt man sich damit, sich eine sozial nicht erlaubte Situation in Gedanken vorspielen zu lassen und verschafft sich dadurch Lust. Das sadistische Schimpfen Lears funktioniert im gleichen Maße: Da der Inzest de facto nicht erlaubt ist, begnügt man sich mit Obszönitäten. Der Sadismus ist hier offenkundig.

Bekanntermaßen ist König Lear aber nicht nur melancholisch, sondern auch manisch. Eigentlich pendelt im ganzen Drama sein psychischer Zustand zwischen Normalität und Anomalität hin und her, das heißt: Die beiden Formulierungen „wahnsinnig“ und „nicht wahnsinnig“ treten wechselnd auf<sup>596</sup> und bilden das Schlüsselwort im Leben des großen Tragikers. Dazu legt Shakespeare Edgar den Off-Ton in den Mund: „Oh! Sinn und Unsinn unsinnig vermischt; / Vernunft im Wahnsinn.“<sup>597</sup> Und über das gemeinsame Auftreten von Melancholie und Manie schreibt Freud:

---

<sup>593</sup> Ebd., S. 113.

<sup>594</sup> Freud GW 5, S. 105 f.

<sup>595</sup> Ebd., S. 106.

<sup>596</sup> Um einige Stellen zu nennen, in denen von „Wahnsinn“ und „nicht Wahnsinn“ die Rede ist: Kent: „sei Kent ruhig ungesittet, / Wenn Lear verrückt ist“ (Shakespeare 1997, S. 19); Lear: „Oh, laßt mich nicht wahnsinnig werden, nicht wahnsinnig [...] ich will nicht wahnsinnig sein!“ (ebd., S. 73); Lear: „Ich bitt dich, Tochter, mach mich nicht wahnsinnig!“ (ebd., S. 117); Lear: „O Narr! Ich werde wahnsinnig“ (ebd., S. 121); Lear: „Oh! Da lang führt's in Wahnsinn; muß ich meiden!“ (ebd., S. 139); Gloucester: „der König fällt in Wahnsinn“ (ebd., S. 149); Kent: „All seine Verstandeskräfte sind seiner Unruhe gewichen“ (ebd., S. 155); Kent: „sein Geist ist wirr“ (ebd., S. 159); Arzt: „das große Toben, / Sehn Sie, ist tot in ihm“ (ebd., S. 229).

<sup>597</sup> Shakespeare 1997, S. 213.



Die merkwürdigste und aufklärungsbedürftigste Eigentümlichkeit der Melancholie ist durch ihre Neigung gegeben, in den symptomatisch gegensätzlichen Zustand der Manie umzuschlagen. [...] Andere [einige Melancholiker] zeigen jede regelmäßige Abwechslung von melancholischen und manischen Phasen, die in der Aufstellung des zyklischen Irreseins Ausdruck gefunden hat.<sup>598</sup>

Vielen Lesern stellt sich bei der Lektüre folgende Frage: Wenn Lear und Gloucester im Drama als zwei Doppelfiguren gedacht sind, warum haben sie dann unterschiedliche Schicksale? Warum hat der König Lear nie an Selbstmord gedacht? Eine Erklärung dafür findet man ebenfalls bei Freud:

Wir wußten [...] längst, daß kein Neurotiker Selbstmordabsichten verspürt, der solche nicht von einem Mordimpuls gegen andere auf sich zurückwendet [...] Nun lehrt uns die Analyse der Melancholie, daß das Ich sich nur dann töten kann, wenn es durch die Rückkehr der Objektbesetzung sich selbst wie ein Objekt behandeln kann, wenn es die Feindseligkeit gegen sich richten darf, die einem Objekt gilt, und die die ursprüngliche Reaktion des Ichs gegen Objekte der Außenwelt vertritt.<sup>599</sup>

Lear und Gloucester stehen also jeweils für eine bestimmte Form der Regression: Der alte König denkt stets an Rache, während Gloucester niemals die Absicht hat, sich an Edmund zu rächen. Infolgedessen legt der Erste seinen Trieb auf sadistische Befriedigung an und versetzt sich somit in die Gefahr der Neurose, während sich der Trieb des Letzteren gegen sich selbst richtet, bis jener durch Edgars Behandlung in der simulierten Suizidszene abreagiert wird.

Freuds Werk *Trauer und Melancholie* enthält eine Schrift, die sich scheinbar nicht auf *König Lear* bezieht, jedoch viele Parallelen mit der Tragödie aufweist. In gewissem Sinne steht sie sogar dem shakespeareschen Drama näher als der Aufsatz *Das Motiv der Kästchenwahl*, der bis zu diesem Zeitpunkt als der zentrale Text für Freuds Studie zu *König Lear* galt. Vielleicht kann man das berühmte Wort Blooms<sup>600</sup> revidieren und

---

<sup>598</sup> Freud GW 10, S. 441.

<sup>599</sup> Ebd., S. 439.

<sup>600</sup> Vgl. Kapitel 4.1.3.

behaupten: Freud schrieb seine eigene *Lear*-Tragödie nicht in *Das Motiv der Kästchenwahl*, sondern in *Trauer und Melancholie*.

## 5. Schlussfolgerung

Die vorliegende Arbeit beruht auf meiner Überlegung zur komplizierten Beziehung zwischen Literatur und Psychoanalyse und versteht sich als ein Versuch, das Verhältnis zwischen den beiden anhand von einigen vernachlässigten Faktoren neu zu definieren. Hinsichtlich dieser Frage sind zwei gegensätzliche Meinungen zu erwähnen. Während die von Harold Bloom dargelegte, jedoch etwas selten vertretende Meinung die Literatur als führende Vorläuferin verehrt und die Psychoanalyse zu ihrem mühsamen Mitläufer oder Nachahmer degradiert, impliziert die dominierende Meinung dagegen die Annahme, dass die Psychoanalyse eine anthropologische Prämisse sei, wohingegen die Literatur nur ihr Forschungsobjekt verkörperte. Diese Ansicht rührt von Freuds eigener Vorstellung her, der zwar die Dichter wegen ihrer intuitiven Arbeitsweise bewundert, sie jedoch für unfähig erklärt, das unbewusst Erahnte ins Bewusste zu bringen. Allein die Psychoanalyse darf sich des Vorrechtes erfreuen, die „tiefste Schichte“ des Affektlebens aufzuzeigen. Dieser Erklärung folgend, bleibt zum einen die überstarke Interpretation und zum anderen unbedarfte Schriftstellerinnen und Schriftsteller übrig. Gerade zwischen diesen beiden Extremen versucht meine Arbeit Stellung zu beziehen, die ihre Aufmerksamkeit auf den literarischen Einfluss auf die Psychoanalyse richtet, den Beitrag der Literatur zur Theoriebildung der Psychoanalyse jedoch ständig unter Vorbehalt betont, dass man die Genialität sowie die anderen Quellen Freuds eben nicht außer Acht lassen soll.

Strukturell gesehen besteht die Arbeit aus einem historischen, einem theoretischen und einem analytischen Teil. Mit dem Rückblick der bisherigen Deutungsansätze zu Freuds Verhältnis zur Literatur im zweiten Kapitel beziehungsweise der historische Teil wird der Ansatz verfolgt zu zeigen, dass sie zwar aus mehreren Perspektiven heraus eine umfangreiche Wechselbeziehung zwischen Literatur und Psychoanalyse enthüllen, den Einfluss der Literatur auf die Psychoanalyse aber nur anhand weniger Beispiele ausgewertet haben, die Freud in seinen Schriften erwähnte und zitierte. Das heißt, sie haben nur das herangezogen, was Freud uns zeigen wollte, während die Spontanität

eines Lesers und die latente Wirkung der Lektüre außer Acht gelassen wurden. Eine auf solcher Erkenntnis basierende Studie gerät leicht in Gefahr, die Bedeutung einiger Autoren oder Werke aufgrund ihrer häufigen Erwähnung in Freuds Texten zu überschätzen, während der Einfluss einiger anderen Autoren und Texte unterschätzt werden könnte. Um es zu vermeiden, muss man sich jedoch von den Bildungszitaten lösen und sich den Referenzen auf die Literatur zuwenden, die wirklich ausschlaggebend für die theoretische Entwicklung der Psychoanalyse sind. Genau hier wird die Unterscheidung zwischen Freud als einem „naiven Leser“ und als einem „aktiven Leser“ eingeführt. Es handelt sich dabei nicht darum, was für ein Leser Freud tatsächlich ist, sondern vielmehr darum, wie er zu lesen ist; ob wir nur das herauskristallisieren, was uns Freud in seinen Schriften zeigen möchte, wie beispielsweise seine positivistische Zuneigung oder seinen ambivalenten Umgang mit der Literatur, oder besteht hier nicht doch auch eine absichtliche oder unabsichtliche latente Orientierung an der Literatur. An dieser Stelle bedarf es zunächst aber einer systematischen Ordnung der literarischen Einflüsse auf die Psychoanalyse.

Im dritten Kapitel beziehungsweise der theoretische Teil werden sechs Aspekte solcher Einflüsse herauskristallisiert. Der erste Aspekt bezieht sich auf die psychoanalytischen Terminologien mit literarischer Herkunft. Fachbegriffe wie Narzissmus und Phobie entstammen nicht nur etymologisch gesehen der Literatur, insbesondere der griechischen Mythologie, sondern sind darüber hinaus inhaltlich für sie relevant. Ein häufig genanntes Beispiel stellt die Bezeichnung des Ödipuskomplexes dar: Freud hat seine Entdeckung nach der griechischen Tragödienfigur benannt, nicht nur weil er sie in der Handlung des Dramas wiederzuerkennen glaubte, sondern auch weil die Geschichte des Königs Ödipus in seinem Suchprozess von Anfang an anwesend war und als Geburtshilfe die spezifische Erkenntnis vermittelt hat. Dass Freuds Interpretation gewissen Mängel enthält, zeigt umso mehr auf, wie abhängig seine Entdeckung von der Lektüre war. Der zweite Aspekt fokussiert die Verwandtschaft der psychoanalytischen Behandlungsmethoden mit dem Wirkungsmuster und der Erzählform der Literatur. Die Entstehung der

Katharsis-Methode von Breuer und Freud verdankt sich der Inspiration durch ihre sowohl schriftstellerisch als auch darstellerisch begabte Patientin Anna O. Auch die Grundidee der Affektabfuhr als dem endgültigen Ziel der Therapie lässt sich vom aristotelischen Katharsis-Begriff ableiten, der ein „Lustgefühl“ oder „eine[r] unschädliche[n] Freude“ anstrebt. Ähnlich weist die modifizierte Behandlungsmethode der „freien Assoziation“, die sich auf die rein sprachliche Form stützt, große Affinität zur literarischen Darstellungsmethode des inneren Monologs auf, dessen Geschichte bis auf das 18. Jahrhundert zurückdatiert werden kann und dessen Technik in einem Aufsatz des von Freud hochgeschätzten Ludwig Börne skizziert wird. Der dritte Aspekt untersucht den Ablauf der freudschen Erkenntnis und ermittelt mithilfe der Struktur der *Vorlesungen*, dass Freuds Erkenntnisweg mit den kleinen Formen wie Fehlleistung und Witz beginnt, die zum großen Teil auch aus dem Bestand literarischer Erzähltechniken und Gattungen kommen. Zeitlich gesehen erfolgte Freuds Beschäftigung mit ihnen früher als seine Auseinandersetzung mit Traum und Unbewusstem. Als Königsweg haben sie den weiteren Beschäftigungen die Richtung gewiesen. Als Nächstes fallen die literarischen Motive und Stoffe auf, die sich in die psychoanalytischen verwandelt haben. Die Urhorden-Legende, die als der Ursprungsmythos der Psychoanalyse hervorrangt, erweist sich beispielsweise als ein Syntheseprodukt aus mehreren literarischen Motiven und Stoffen, die vor allem in Freuds Shakespeare- und Dostojewskij-Lektüre wiederzufinden sind. Die Beeinflussung durch die Literatur erfolgte nicht nur inhaltlich und gedanklich, sondern auch sprachlich. Die ungewöhnlich durchdringende ästhetische Stilisierung der freudschen wissenschaftlichen Prosa beruht ebenfalls auf der Inspiration durch die Literatur. Im Kapitel 3.5 wird dieser Aspekt anhand der Kriterien „Fiktionalität und Poetizität“ untersucht. Es lässt sich hierbei feststellen, dass Freuds Sprache der literarischen Sprache viel näher steht als der wissenschaftlichen, was teilweise durch die besondere Stellung der Psychologie bedingt ist, sich teilweise aber auch aus seinem humanistischen Interesse herleitet. Der letzte Punkt setzt sich hauptsächlich mit der spezifischen Form der Tragödie auseinander, die als Paradigma des Dramas fungiert

und viele charakteristische Helden auf die Bühne gebracht hat, die als noble Aristokraten infolge der Ursünde vorbelastet sind. Das gemeinsame Schicksal der Dramenhelden bildet daneben den Prototyp des Menschheitsschicksals im Sinne der Ansicht Freuds. Sein Kulturpessimismus erweist sich daher als das Resultat eines tragischen Denkens, dessen Untergang durch die überstarke Zerstörungskraft der Todestriebe verursacht wird.

Als Fallanalyse diskutiert das vierte Kapitel beziehungsweise der analytische Teil die Orientierung Freuds an Shakespeare. Dabei wird der ideengeschichtliche Einfluss Shakespeares anhand von drei Tragödien untersucht, die in Freuds Arbeiten mit unterschiedlicher Intensität rezipiert wurden: *Hamlet* wird am häufigsten zitiert und interpretiert, einige Motive in *Macbeth* haben Freud besonders fasziniert und zur Analyse bewegt, *König Lear* dagegen wurde am wenigsten besprochen und hinterlässt fast keine offensichtliche Spur in Freuds Gesamtwerk. Aber als Ideenquelle und Anschauungsmuster lassen sie sich schwer voneinander unterscheiden. Obwohl manches Verständnis Freuds von Shakespeares Person und Werken durchaus diskutabel ist, hindert dies ihn jedoch nicht daran, von der Shakespeare-Lektüre zu profitieren. Die Dramen Shakespeares ermöglichen es ihm, Einsichten in die psychologischen Mechanismen wie Zwangsneurose und Regression zu gewinnen; sie erweitern seinen Blick hinsichtlich der Kulturfrage und illustrieren für ihn die Folgen einer unterdrückten Sexualität; insbesondere sind sie ihm dabei behilflich, Entscheidungen hinsichtlich einiger wichtiger Entweder-Oder-Fragen zu treffen, die eine philosophische Anleitung für seine Arbeit bedeuten, so zum Beispiel die Frage, ob die Angst dem Wissen oder Unwissen entstammt oder die Frage, ob der Mensch von Natur aus gut oder böse ist.

Jedoch werden nicht alle Ankoppelungen in Freuds Schriften indiziert. Die Ideenpluralität zwischen der Handlung in *König Lear* und seinen Ansichten zu Regression und Melancholie lässt sich beispielsweise nur durch eine vergleichende Lektüre feststellen. Doch in Freuds Schriften findet sich kein Hinweis auf die literarische Vorlage. Dies verdeutlicht, dass Freud als ein „aktiver Leser“ das Gelesene

transformiert und in einer ihm eigenen Weise neu erzählt hat. Umgekehrt weist dies ebenfalls darauf hin, dass Shakespeares Einfluss auf Freud viel umfangreicher ist, als die Forschung bisher aufgearbeitet hat. Das liegt vielfach daran, dass ein wesentlicher Teil des Einflusses unbewusst stattfand und sich auf diese Weise in einer anderen Form in Freuds Werke eingeschlichen hat. Dieser Sachverhalt erfordert einen Paradigmenwechsel in der Bewertung der Einflussnahme eines literarischen Werkes auf Freud und seine Psychoanalyse. Ausschlaggebend ist also nicht die Häufigkeit der Erwähnungen, sondern die inhaltliche und gedankliche Kohärenz. Ob ein literarisches Werk die Rolle eines Schlüsseltextes übernehmen kann, sollte mithin von der Qualität statt der Quantität der Zitate abhängen. Mit dieser Erkenntnis wird es dann einsichtig, dass sich der Einfluss der Literatur nicht nur auf jene Textstellen beschränkt, in denen der Bezug auf Autoren und Originaltexte deutlich erkennbar ist. Er ist auch in den Situationen gegenwärtig, in denen nicht explizit von der literarischen Referenz die Rede ist. So gesehen ist der literarische Einfluss auf die Psychoanalyse noch umfangreicher als bisher angenommen wurde.

In der vorliegenden Arbeit wird versucht zu zeigen, dass viele der psychoanalytischen Ansichten und Methoden aus der Lektüre klassischer literarischer Werke abgeleitet sind. Dass das von der Literatur vermittelte Wissen und die psychoanalytischen Kenntnisse in verblüffender Übereinstimmung stehen, deutet auf eine Teiladaption der literarischen Beschreibung hin. Diese Konsequenz ist kein Trugbild und lässt sich durch einige Sachverhalte untermauern. Erstens versichern die überlieferten primären und biografischen Materialien, dass Freud tatsächlich die in seinen Arbeiten erwähnten Autoren und Werke intensiv gelesen und rezipiert hat, dass er tatsächlich auch eine Person war, die häufig von der Lektüre Gebrauch machte. Zweitens informieren Freuds Schriften den Lesern darüber, dass eine Auseinandersetzung mit vielen psychoanalytischen Phänomenen oft von einem literarischen Ereignis ausgelöst wurde. Drittens ist eine vielfache Übereinstimmung der Begriffe und Ideen zwischen Freuds Schriften und seiner Lektüre auffindbar. Entscheidend ist letztlich der Faktor Zeitfolge: Dass alle literarischen Werke und

Erzähltechniken, die für Freuds Theoriebildung eine wichtige Rolle spielen oder spielen könnten, Jahrzehnte oder Jahrhunderte vor Freuds Zeit entstanden sind, deutet darauf hin, dass eine Einflussnahme wahrscheinlich ist.

Es steht außer Frage, dass viel psychologisches Wissen bereits in der klassischen Literatur vorhanden ist. Diese großartigen Leistungen sind sicherlich dem ungewöhnlichen Scharfsinn der Dichter und der Besonderheit des literarischen Erzählens zu verdanken. Es lässt sich aber auch feststellen, dass die Psychoanalyse und die Literatur in der Tat dasselbe Wissen als ihre Grundlage haben und zusammen zwei unterschiedliche Erzählformen der Psychologie verkörpern. Was die Psychoanalyse hervorbringt, ist kein neues Wissen, sondern die Reflexion über das Alte und eine neue Erzählform des Alten. Während die anderen Erkenntniswege des psychologischen Wissens nicht verleugnet werden sollen, muss man doch zugleich einräumen, dass viele der psychoanalytischen Kenntnisse über das Medium der Literatur erworben wurden. Wenn man sich mit dieser Erkenntnis wieder der Methodik der Erforschung von „Literatur und Psychoanalyse“ zuwendet, so ist es notwendig, das Assoziationsfeld dieses Themas neu abzustecken und unterschiedliche Ansätze auszudifferenzieren. Allein die Konjunktion „und“ ist nicht in der Lage, das komplexe und wechselwirksame Verhältnis beider Disziplinen angemessen zum Ausdruck zu bringen. Gefährlich ist es aber auch, wenn man die Genialität der einen einseitig betont und die Beiträge der anderen außer Acht lässt. Literatur und Psychoanalyse sollen als gleichgestellte Gegenstände behandelt werden, obwohl sich ihr Verhältnis eher in den gegenseitigen Einflüssen zeigt, wobei manchmal der eine, manchmal der andere den Wissensexporteur spielt.

Als Spätgeborener in der Kulturgeschichte hat Freud viele Inspirationen aus der Literatur absorbiert und vielfach davon profitiert. Sein Verdienst besteht meines Erachtens jedoch vor allem darin, dass er die Einzelerfahrung, also sowohl seine Leseerfahrung als auch das Ergebnis seiner Selbstanalyse, in eine allgemeine Lehre transformiert und somit einen Teil des Wissens aus dem Unbewussten hervorgeholt hat, der sich früher nur auf eine unklare Weise in den literarischen Werken verspüren ließ,



die die menschlichen Psyche präzise reflektierten. Aus der Eifersucht eines Sohnes wird nun zum Beispiel der Ödipuskomplex, der nach der Benennung Freuds allgemein bekannt wurde und zum Basiswissen des Alltagslebens aufgerückt ist. Der Erfolg der freudschen Interpretationen stellte sich ebenfalls nur unter der Voraussetzung ein, dass Freud die Dramenfiguren wie „gewöhnliche Leute“ behandelte. Nur so war er in der Lage, eine allgemeine Psychologie des Menschen herauszuarbeiten. Solches bewusst gewordene Wissen ergibt neuen Stoff für das literarische Schaffen und eröffnet neuen Raum für literarische Metaphern und Anspielungen. Der Erfolg der Psychoanalyse veranlasste überdies eine Generation von Schriftstellern, ihren Blick erneut in das Innere zu wenden. Aus der neuen Verinnerlichung der Literatur entstehen in der Folgezeit eine Reihe von Werken, die die Grundfragen der Psychoanalyse wie Familienstruktur, Neurosen und die Vorbelastung der Zivilisation thematisieren. Auch die Erzählformen wie der innere Monolog werden aus diesem Anlass wieder wahrgenommen. In diesem Sinne ist die Psychoanalyse zwar keine literarische Institution, auch nicht im weitesten Sinne, aber sie bildet eine Brücke zwischen der alten und neuen Literatur, indem sie die Ideengeschichte der letzteren enorm bereichert.

Man ist, was man liest. Ein großer Leser wie Freud liest nicht nur fleißig, sondern auch „aktiv“.

## **Bibliografie**

### **Primärliteratur**

Aristoteles, Poetik. Übers. und hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam 1982.

Aristoteles, Rhetorik. Übers. und hg. von Gernot Krapinger, Stuttgart: Reclam 1999.

Börne, Ludwig, „Die Kunst, in drei Tagen ein Originalschriftsteller zu werden“, in: Ders., Sämtliche Schriften, 3 Bde. Neu bearbeitet und hg. von Inge und Peter Rippmann, Düsseldorf: Joseph Melzer Verlag 1964, Bd. 1, S. 740-743.

Breuer, Joseph / Freud, Sigmund, Studien über Hysterie. Leipzig und Wien: Franz Deuticke 1895.

Darwin, Charles, Ch. Darwin's gesammelte Werke. Übers. von Julius Victor Carus, Stuttgart: E. Schweizerbart'sche Verlagshandlung 1875, Bd. 6 (= Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl, Bd. 2).

Dostojewskij, Fjodor M., Tagebuch eines Schriftstellers. Übers. von E. K. Rahsin, München: R. Piper & Co. 1992.

Dostojewskij, Fjodor M., Die Brüder Karamasow, 5. Aufl. Übers. von Swetlana Geier, Frankfurt am Main: Fischer 2013.

Freud, Sigmund, Gesammelte Werke in achtzehn Bänden mit einem Nachtragsband. Hg. von Anna Freud, Marie Bonaparte, Edward Bibring, Willi Hoffer, Ernst Kris und Otto Osakower, Bde. 1-17, London: Imago 1940-52; Bd. 18, Frankfurt am Main: Fischer 1968; Nachtragsband, Frankfurt am Main: Fischer 1987.

Freud, Sigmund / Andreas-Salomé, Lou, Briefwechsel. Hg. von Ernst Pfeiffer, Frankfurt am Main: Fischer 1966.

Freud, Sigmund / Zweig, Arnold, Briefwechsel. Hg. von Ernst L. Freud, Frankfurt am Main: Fischer 1968.

Freud, Sigmund, Briefe 1873-1979, 3. Korrigierte Aufl. Hg. von Ernst und Lucie Freud, Frankfurt am Main: Fischer 1980.

Freud, Sigmund, Briefe an Wilhelm Fließ 1887-1904, ungekürzte Ausgabe. Hg. von Jeffrey Moussaieff Masson, Frankfurt am Main: Fischer 1986.

Freud, Sigmund / Ferenczi, Sándor, Briefwechsel, 6 Bde. Hg. von Ernst Falzeder und Eva Brabant, Wien, Köln und Weimar: Böhlau 1993-2005.

Freud, Sigmund / Bernays, Martha, Die Brautbriefe. Hg. von Gerhard Fichtner, Ilse Grubrich-Simitis und Albrecht Hirschmüller, Frankfurt am Main: Fischer, Bd.1 (2011), Bd. 2 (2013), Bd. 3 (2015).

Goethe, Johann Wolfgang, Faust. Tragödie erster und zweiter Teil. Hg. und kommentiert von Erich Trunz, München: C. H. Beck 1986.

Hebbel, Friedrich, Sämtliche Werke, historisch-kritische Ausgabe. Besorgt von Richard Maria Werner, Berlin: Behr 1911-1917.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, Ästhetik, 2 Bde. Berlin: Aufbau 1985.

Konfuzius, Gespräche [Lun-yu]. Übersetzt von Ralf Moritz, Stuttgart: Reclam 1998.

Nietzsche, Friedrich, Sämtliche Werke, kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München: dtv 1988.

Rank, Otto, Traum und Dichtung. Traum und Mythos. Zwei unbekannte Texte aus Sigmund Freuds »Traumdeutung«. Wien: Turia und Kant 1995.

Shakespeare, William, Hamlet, zweisprachige Ausgabe. Übers. von Frank Günther, München: dtv 1995a.

Shakespeare, William, Macbeth, zweisprachige Ausgabe. Übers. von Frank Günther, München: dtv 1995b.

Shakespeare, William, König Lear, zweisprachige Ausgabe. Übers. von Frank Günther, München: dtv 1997.

Shakespeare, William, Julius Cäsar, zweisprachige Ausgabe. Übersetzt von Frank Günther, München: dtv 1998.

Shakespeare, William, König Richard III., zweisprachige Ausgabe. Übersetzt von Frank Günther, München: dtv 2001.

Shakespeare, William, König Richard II., zweisprachige Ausgabe. Übersetzt von Frank Günther, München: dtv 2002.

### **Sekundärliteratur**

Abrams, Richard, „The Double Casting of Cordelia and Lear's Fool. A Theatrical View“, in: Texas Studies in Literature and Language, vol. 27, H. 4 (1985), S. 354–368.

Adamzik, Kirsten, „Literatur aus der Sicht von Text- und Diskurslinguistik“, in: Handbuch Sprache in der Literatur. Hg. von Anne Betten, Ulla Fix und Berbeli Wanning, Berlin und Boston: De Gruyter 2017 (Handbücher Sprachwissen Bd. 17), S. 97-119.

Adorno, Theodor W., Ästhetische Theorie. Hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970.

Alt, Peter-André / Anz, Thomas (Hg.), Sigmund Freud und das Wissen der Literatur. Berlin und New York: De Gruyter 2008.

Alt, Peter-André, „Einführung“, in: Sigmund Freud und das Wissen der Literatur. Hg. von Peter-André Alt und Thomas Anz, Berlin und New York: De Gruyter 2008, S. 1-13.

Alt, Peter-André, Sigmund Freud. Der Arzt der Moderne. Eine Biographie. München: C. H. Beck 2016.

Anz, Thomas, „Psychoanalyse in der literarischen Moderne. Ein Forschungsbericht und Projektentwurf“, in: Die Literatur und die Wissenschaften 1770-1930. Hg. von Karl Richter, Jörg Schönert und Michael Titzmann, Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung 1997, S. 377-413.

Anz, Thomas, „Eine gerade Linie von Goethe zu Freud“, in: Buchpersonen, Büchermenschen. Heinz Gockel zum Sechzigsten. Hg. von Gudrun Schury und Martin Götze, Würzburg: Königshausen und Neumann 2001, S. 223-234.

Anz, Thomas, Psychoanalyse und literarische Moderne. Zu den Anfängen einer dramatischen Beziehung, in: Literaturkritik 3 (2003), Link: <https://literaturkritik.de/id/5803> (abgerufen am 28.07.2018).

Anz, Thomas, „Beziehungskonstellationen zwischen Psychoanalyse und moderner Literatur“, in: Psychoanalyse 19, H. 2 (2015), S. 223-234.

Anzieu, Didier, Freuds Selbstanalyse und die Entdeckung der Psychoanalyse, 2 Bde. Übers. von Eva Moldenhauer, München und Wien: Verlag Internationale Psychoanalyse 1990.

Bartels, Martin, „Traum und Witz bei Freud“, in: Literatur und Psychoanalyse. Hg. von Klaus Bohnen, Sven-Aage Jørgensen und Friedrich Schmöe, München: Wilhelm Fink 1981, S. 10-29.

Barth, Thomas, Wer Freud Ideen gab. Eine systematische Untersuchung. Münster, New York, München und Berlin: Waxmann 2013.

Benston, Alice N., „Freud Reading Shakespeare Reading Freud: The Case of Macduff“, in: Style 23, H. 2 (1989), S. 261-279.

Berger, Alfred Freiherr von, „Chirurgie der Seele“, in: Morgen-Presse Wien, 2.2.1896. Ein gekürzter Nachdruck erschien mit dem Titel „Die Dichter hat sie für sich“ im Almanach der Psychoanalyse 1933. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1933, S. 295-289.

Bergmann, Martin S., The Unconscious in Shakespeare's Plays. London: Karnac 2013.

Bernays, Jacob, Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie. Breslau: Verlag von Eduard Trewendt 1857.

Berndt, Frauke / Goebel, Eckart (Hg.), Handbuch Literatur & Psychoanalyse. Berlin und Boston: De Gruyter 2017

Binswanger, Ludwig, Sigmund Freud. Reminiscences of a Friendship. New York: Grune & Stratton 1947.

Bloom, Harold, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. New York, San Diego und London: Harcourt Brace & Company 1994.

Bloom, Harold, *Shakespeare. Die Erfindung des Menschlichen*, 2. Aufl. Übers. von Peter Knecht, Berlin: Berlin Verlag 2001.

Blum, Harold P., „A psychoanalytic enquiry into Pandora’s box: symbol and metaphor“, in: *Language, Symbolization and Psychosis*. Hg. von Giovanna Ambrosio, Simona Argentieri und Jorge Canestri, London: Karnac 2007, S. 18-30.

Brückner, Peter, *Sigmund Freuds Privatlektüre*. Köln: Verlag Rolf Horst 1975.

Bunzel, Wolfgang, „Kaffeehaus und Literatur im Wien der Jahrhundertwende“, in: *Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus 1890-1918*. Hg. von York-Gothart Mix, München: dtv 2000 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur Bd. 7), S. 287-299.

Buss, Hannelore Krannich, *Goethe und Freud. Eine Untersuchung anhand der Goethe-Zitate im Werke Sigmund Freuds*. Dissertation, University of Southern California, Los Angeles 1975.

Conran, Michael, „Some considerations of shame, guilt and forgiveness derived principally from *King Lear*“, in: *Psychoanalytic Ideas and Shakespeare*. Hg. Von Inge Wise und Maggie Mills, London: Karnac 2006, S. 65-87.

Cremerius, Johannes, *Freud und die Dichter*. Freiburg: Kore 1995.

Danneberg, Lutz / Spoerhase, Carlos, „Wissen in Literatur als Herausforderung einer Pragmatik von Wissenszuschreibungen: sechs Problemfelder, sechs Fragen und zwölf Thesen“, in: *Literatur und Wissen. Theoretische-methodische Zugänge*. Hg. von Tilmann Köppe, Berlin und New York: De Gruyter 2011, S. 29-76.

Davies, Keith / Fichtner, Gerhard (Hg.), *Freuds Bibliothek. Vollständiger Katalog*. Tübingen: edition diskord 2006.

Decker, Hannah S., „The Choice of a Name: ‚Dora‘ and Freud’s Relationship with Breuer“, in: *Journal of the American Psychoanalytic Association* 30, H. 1 (1982), S. 113-136.

Deleuze, Gilles / Guattari Félix, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Übers. von Bernd Schwibs, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2014.

Ellenberger, Henry F., *Die Entdeckung des Unbewussten*, 2 Bde. Übers. von Gurdun Theusner-Stampa, Bern, Stuttgart und Wien: Verlag Hans Huber 1973.

Flatter, Richard, „Sigmund Freud on Shakespeare“, in: *Shakespeare Quarterly* 2, H. 4 (1951), S. 368-369.

Fromm, Erich, „Der Ödipus-Mythos“, in: *Psychoanalytische Literaturkritik*. Hg. von Reinhold Wolff, München: Wilhelm Fink 1975, S. 130-141.

Gasser, Reinhard, *Nietzsche und Freud*. Berlin und New York: De Gruyter 1997.

Gay, Peter, Freud entziffern. Essays. Übers. von Elisabeth Vorspohl, Frankfurt am Main: Fischer 1992.

Geisenhanslüke, Achim, „Tragödie“, in: Handbuch Literatur & Psychoanalyse. Hg. von Frauke Berndt und Eckart Goebel, Berlin und Boston: De Gruyter 2017, S. 371-383.

Gödde, Günter, „Die antike Therapeutik als gemeinsamer Bezugspunkt für Nietzsche und Freud“, in: Nietzsche-Studien 32, H. 1 (2003), S. 206-225.

Gödde, Günter, „Therapeutik und Ästhetik – Verbindungen zwischen Breuers und Freuds kathartischer Therapie und der Katharsis-Konzeption von Jacob Bernays“, in: Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten. Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud. Hg. Martin Vöhler und Dirck Linck, Berlin und New York: De Gruyter 2009, S. 63-91.

Gomperz, Theodor (Übers.), Aristoteles' Poetik. Mit einer Abhandlung „Wahrheit und Irrtum in der Katharsis-Theorie des Aristoteles“ von Alfred Freiherrn von Berger. Leipzig: Verlag von Veit & Comp. 1897.

Green, André, The Tragic Effect. The Oedipus Complex in Tragedy. Übers. von Alan Sheridan, London, New York und Melbourne: Cambridge University Press 1979.

Greenberg, Yael, „Lady Macbeth and Rebecca West: The Masculine Woman's Oedipal Complex“, in: PsyArt 21 (2017), S. 13-19.

Grunes, Dorothy T. / Grunes, Jerome M., What Shakespeare Teaches Us about Psychoanalysis. A Local Habitation and a Name. London: Karnac 2014.

Gutjahr, Ortrud, Ursprungsmythen der Kultur. Narrative psychokultureller Entwicklung in Sigmund Freuds *Totem und Tabu* und Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen*, in: Kulturtheorie. Hg. von Ortrud Gutjahr, Würzburg: Königshausen und Neumann 2005 (= Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse, Bd. 24), S. 87-117.

Haas, Michael, Sigmund Freud als Essayist. Untersuchungen zu Idee und Form des psychoanalytischen Essays bei Sigmund Freud. Hamburg: Verlag Dr. Kovač 2004.

Haesler, Ludwig, Psychoanalyse. Therapeutische Methode und Wissenschaft vom Menschen, Stuttgart u. a.: Kohlhammer 1994.

Hamburger, Andreas, „Das Motiv der Urhorde. Erbliche oder erlebte Erfahrung in *Totem und Tabu*“, in: Kulturtheorie. Hg. von Ortrud Gutjahr, Würzburg: Königshausen und Neumann 2005 (= Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse, Bd. 24), S. 45-86.

Hanly, Charles, „Lear and his daughters“, in: The International Review of Psychoanalysis 13, H. 2 (1986), S. 211-220.

- Hillman, David, „Part II: Freud“, in: Marx and Freud. Hg. von Crystal Bartolovich, Jean E. Howard und David Hillman, London und New York: Continuum 2012 (Great Shakespearians, Bd. 10), S. 99-176.
- Holland, Norman N., „Freud on Shakespeare“, in: PMLA 75, H. 3 (1960), S. 163-173.
- Holland, Norman N., Psychoanalysis and Shakespeare. New York: Octagon Books 1976.
- Hörisch, Jochen, „Wissen die Literatur und die Psychoanalyse dasselbe, wenn sie sich aufeinander berufen?“, in: Sigmund Freud und das Wissen der Literatur. Hg. von Peter-André Alt und Thomas Anz, Berlin und New York: De Gruyter 2008, S. 17-29.
- Jacobs, Michael, Shakespeare on the Couch. London: Karnac 2008.
- Jones, Ernest, „Das Problem des Hamlet und der Ödipus-Komplex“, in: Psychoanalytische Literaturkritik. Hg. von Reinhold Wolff, München: Wilhelm Fink 1975, S. 13-49.
- Jones, Ernest, Das Leben und Werk von Sigmund Freud, 3 Bde., 3. unveränderte Auflage. Bern, Stuttgart und Wien: Verlag Hans Huber 1982.
- Jung, Irene, Schreiben und Selbstreflexion. Eine literaturpsychologische Untersuchung literarischer Produktivität. Opladen: Westdeutscher Verlag 1989.
- Köhler, Thomas, Freuds Schriften zu Literatur, Kunst und Ästhetik. Gießen: Psychosozial-Verlag 2014.
- Köppe, Tilmann (Hg.), Literatur und Wissen. Theoretische-methodische Zugänge. Berlin und New York: De Gruyter 2011.
- Kott, Jan, Shakespeare heute, erweiterte Neuausgabe. Übers. von Peter Lachmann, Berlin: Alexander 1989.
- Langer, Detlef, Freud und „der Dichter“. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 1992.
- Langholf, Volker, „Die „kathartische Methode“: Klassische Philologie, literarische Tradition und Wissenschaftstheorie in der Frühgeschichte der Psychoanalyse“, in: Medizinhistorisches Journal 25, H. 1/2 (1990), S. 5-39.
- Lohmann, Hans-Martin / Pfeiffer, Joachim (Hg.), Freud Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart und Weimar: Metzler 2013.
- Lupton, Julia Reinhard / Reinhard, Kenneth, After Oedipus. Shakespeare in Psychoanalysis. Ithaca und London: Cornell University Press 1993.
- Lütkehaus, Ludger (Hg.), Tiefenphilosophie. Texte zur Entdeckung des Unbewußten vor Freud. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1995.
- Mahony, Patrick J., Der Schriftsteller Sigmund Freud. Übers. von Helmut Junker, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.

- Mann, Thomas, „Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte“, in: Die psychoanalytische Bewegung 1, H. 1 (1929), S. 3-32.
- Marcuse, Ludwig, „Die Deutsche Literatur im Werke Freuds“, in: The German Quarterly 29, H. 2 (1956), S. 85-96
- Marcus, Steven, „Freud und Dora. Roman, Geschichte, Krankengeschichte“, in: Psyche 28 (1974), S. 32-79
- Martínez, Matías / Scheffel, Michael, Einführung in die Erzählanalyse, 10. Aufl. München: C. H. Beck 2016.
- Matt, Peter von, Literaturwissenschaft und Psychoanalyse. Eine Einführung, Freiburg: Rombach 1972.
- Mitchell-Boyask, Robin N., „Freud’s Reading of Classical Literature and Classical Philology“, in: Reading Freud’s Reading. Hg. von Sander L. Gilman u. a., New York und London: New York University Press 1994, S. 23-46.
- Muschg, Adolf, Literatur als Therapie? Ein Exkurs über das Heilsame und das Unheilbare. Frankfurter Vorlesungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.
- Muschg, Walter, Freud als Schriftsteller. München: Kindler 1975.
- Neufeld, Jolan, Dostojewski. Skizze zu seiner Psychoanalyse. Leipzig, Wien und Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1923.
- Nunberg, Herman / Federn, Ernst (Hg.), Protokolle der Wiener Psychoanalytischen Vereinigung. Frankfurt am Main: Fischer, Bd. 1 (1976); Bd. 2 (1977); Bd. 3 (1979); Bd. 4 (1981).
- Obermeit, Werner, „Die Wirklichkeit des Fiktiven. Literatur und Psychoanalyse“, in: Psyche 35 (1981), S. 193-208.
- Paris, Bernard J., Bargains with Fate. Psychological Crises and Conflicts in Shakespeare and His Play. New York und London: Plenum 1991.
- Pietzcker, Carl, „Psychoanalyse – ein Gewinn für die Literaturwissenschaft“, in: Austauschprozesse: Psychoanalyse und andere Humanwissenschaften. Hg. von Helmwart Hierdeis, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2016, S. 233-251.
- Pilopowicz, Andrzej, „Schriftsteller in Anwaltsroben. Die literarische Rhetorik von Kazimiera Hłakiewiczówna, Thomas Mann, Stanisława Przybyszewska und Jakob Wassermann in der Polemik um die Prozesse gegen Rita Gorgon und Philipp Halsmann“, in: Colloquia Germanica Stetinensia 21 (2013), S. 69-84.
- Politzer, Heinz, Hatte Ödipus einen Ödipus-Komplex? Versuche zum Thema Psychoanalyse und Literatur. München: R. Piper & Co. 1974.



Reik, Theodor, Freud als Kulturkritiker. Mit einem Briefe Professor Sigmund Freuds. Wien und Prag: Dr. Max Präger Verlag 1930.

Rittner, Joachim (Hg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie, 13 Bde. Basel: Schwabe 1989.

Rohrman, Eckhard, Mythen und Realitäten des Anders-Seins. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2007.

Rohrwasser, Michael, Freuds Lektüren. Von Arthur Conan Doyle bis zu Arthur Schnitzler. Gießen: Psychosozial-Verlag 2005.

Rubinstein, Frankie, „Shakespeare’s Dream-Stuff: A Forerunner of Freud’s “Dream-Material”“, in: American Imago 43, H. 4 (1986), S. 335-355.

Sachs, Hans, Freud. Meister und Freund. Übers. von Emmy Sachs, Frankfurt am Main, Berlin und Wien: Ullstein 1982.

Schabert, Ina (Hg.), Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt, 5. durchgesehene und ergänzte Aufl. Stuttgart: Alfred Kröner 2009.

Schönau, Walter, „Erdichtete Träume. Zu ihrer Produktion, Interpretation und Rezeption“, in: Literaturpsychologische Studien und Analyse. Hg. von Walter Schönau, Amsterdam: Rodopi 1983, S. 41-68.

Schönau, Walter, „Die Konturen einer psychoanalytischen Literaturwissenschaft werden sichtbar“, in: Merkur 42, H. 9/10 (1988), S. 813-826.

Schönau, Walter, / Pfeiffer, Joachim, Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft, 2. Aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart und Weimar: Metzler 2003.

Schönau, Walter, Sigmund Freuds Prosa. Literarische Elemente seines Stils. Gießen: Psychosozial-Verlag 2006.

Schrey, Gisela, Literaturästhetik der Psychoanalyse und ihre Rezeption in der deutschen Germanistik vor 1933. Dissertation, Universität des Saarlandes, Saarbrücken 1973.

Schult, Maike, „Verlockende Vaterötung – Freuds Phantasien zu Dostojewskij“, in: Jahrbuch der deutschen Dostojewskij-Gesellschaft 10(2003), S. 43-55.

Solinas, Marco, Via Platonica zum Unbewussten. Übers. von Antonio Staude, Wien und Berlin: Turia und Kant 2012.

Spector, Jack J., Freud und die Ästhetik. Psychoanalyse, Literatur und Kunst. München: Kindler 1973.

Speziale-Bagliacca, Roberto, „Lear, Cordelia, Kent, and the Fool. A Psychoanalytical Interpretation“, in: The International Review of Psychoanalysis 7 (1980), S. 413-428.

Starobinski, Jean, Psychoanalyse und Literatur. Übers. von Eckhart Rohloff, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973.

Steinbauer, Herta, Die Psychoanalyse und ihre geistesgeschichtlichen Zusammenhänge mit besonderer Berücksichtigung von Freuds Theorie der Literatur und seiner Deutung dichterischer Werke. Zugleich ein Beitrag zur philosophischen Anthropologie. Basel und Boston: Birkhäuser 1987.

Strong, Leonard Alfred George, „Shakespeare & The Psychologists“, in: Talking of Shakespeare. Hg. von John Garrett, London: Hodder & Stoughton 1954, S. 187-208.

Suerbaum, Ulrich, „Macbeth – das Exemplarische und das Besondere“, in: William Shakespeare: Macbeth, zweisprachige Ausgabe. Übers. von Frank Günther, München: dtv 1995b, S. 246-269.

Thomé, Horst, „Goethe-Stilisierung bei Sigmund Freud. Zur Funktion der enigmatischen Persönlichkeit in der psychoanalytischen Bewegung“, in: Klassik und Moderne. Hg. von Karl Richter und Jörg Schönert, Stuttgart: Metzler 1983, S. 340-353.

Tjeldflåt, Asbjørn, Im Labyrinth der Begriffe. Zu Freuds Psychoanalyse und ihrer Rezeption in der neueren deutschen Literaturwissenschaft, Bergen: Universität Bergen 1997.

Trilling, Lionel, „Freud and Literature“, in: Freud. A collection of critical Essays. Hg. von Perry Meisel, New Jersey: Prentice-Hall 1981, S. 95-111.

Trosman, Harry / Simmons, Roger Dennis, „The Freud Library“, in: Journal of the American Psychoanalytic Association 21 (1973), S. 646-687.

Urban, Bernd, Hofmannsthal, Freud und die Psychoanalyse. Quellenkundliche Untersuchungen. Frankfurt am Main: Peter Lang 1978.

Wälchli, Tan, Poetik und Massenpsychologie. Zur Funktion der Dichtung bei Freud. Berlin: Kadmos 2010.

Wegener, Mai, „Fälle, Ausfälle, Sündenfälle – zu den Krankengeschichten Freuds“, in: Fall – Fallgeschichte – Fallstudie. Theorie und Geschichte einer Wissensform. Hg. von Susanne Düwell und Nicolas Pethes, Frankfurt am Main: Campus 2014, S. 169-194.

Weiss, Wolfgang, King Lear. Bochum: Kamp 2004.

Wiklund, Nils, „Freud und der Nobelpreis“, in: Svenska Dagbladet, Ausgabe 07.12.2006, deutsche Übersetzung im Internet unter Internationales Netzwerk der Freud-Kritik am 11.01.2007, Link: <http://www.psychiatrie-und-ethik.de/wpinfcdde/freud-und-der-nobelpreis/> (abgerufen am 31.07.2018).

Witzleben, Henry von, „Goethe und Freud“, in: Studium Generale 19, H. 10 (1966), S. 605-627.

Wolff, Reinhold (Hg.), Psychoanalytische Literaturkritik. München: Wilhelm Fink 1975.

Worbs, Michael, Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende, Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt 1983.

Xu, Yin, „Literarischer Stil als Merkmal der wissenschaftlichen Prosa – Nietzsches Lehre vom großen Stil und deren praktische Umsetzung in Freuds Arbeit“. in: Literaturstraße. Chinesisch-deutsche Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft 18, H. 1 (2017), S. 103-111.

Xu, Yin / Yu, Jieqiong, „Krankengeschichte, die [...] wie Novellen zu lesen sind“. Freuds klinische Biographie zwischen Fiktion und Wirklichkeit“, in: Literaturstraße. Chinesisch-deutsche Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft 19, H. 1 (2018), S. 47-54.

周国平译：《悲剧的诞生——尼采美学文选》。北京：生活·读书·新知三联书店，1986年。  
(Zhou, Guoping [Übers.], Die Geburt der Tragödie. Nietzsches ästhetische Schriften in Auswahl. Peking: SDX Joint Publishing Company 1986).

## Zusammenfassung

Freuds Verhältnis zur Literatur stellt ein kompliziertes und brisantes Thema in der Forschung dar. Was den literarischen Einfluss auf ihn betrifft, so wird die Literatur häufig als Zitatquellen und Beispielgeber gewürdigt bzw. kritisiert, während der ideengeschichtliche Einfluss, den diese Arbeit zu behandeln versucht, wenig thematisiert wird. Um dieses Phänomen systematisch zu untersuchen, ist ein Paradigmenwechsel in der Methodik erforderlich, indem man über die explizit erwähnten Referenzen zur Literatur in Freuds Arbeiten hinaus seine gesamte Lektüre studiert. Auf diese Weise lassen sich sechs Aspekte solcher Einflüsse herauskristallisieren: 1. Literarische Geschichten wie *König Ödipus* haben nicht nur die Terminologien der Psychoanalyse bereichert, sondern sie sind stets in der Entwicklungsphase präsent und haben die spezifische Erkenntnis vermittelt. 2. Die psychoanalytischen Behandlungsmethoden (Katharsis-Methode und seine revidierte Form der freien Assoziation) lassen sich von literarischen Ideen und Erzählmethoden inspirieren. 3. Der Erkenntnisweg Freuds beginnt mit kleinen literarischen Formen wie Fehlleistung und Witz. 4. Die literarischen Motive und Stoffe liefern Grundmaterialien für Freuds Ursprungsmythos. 5. Freuds Sprache steht der literarischen Sprache viel näher als der wissenschaftlichen, welche ihm die exakten Beschreibungen von psychologischen Problemen ermöglicht. 6. Das tragische Denken in der Literatur, vor allem in den Tragödien, überzeugt Freud von der bösen Natur der Menschen und führt ihn zum Kulturpessimismus. Mit dieser Erkenntnis werden Shakespeares Dramen als Schlüsseltexte in die Fallanalyse herangezogen. Es zeigt sich, dass sie zwar nicht immer so häufig von Freud erwähnt wurden, jedoch Freuds Ansichten zu psychologischen Phänomenen wie Zwangsneurose, Abwehrmechanismus und Melancholie stark geprägt haben. Dass sie nicht alle in Freuds Schriften indiziert sind, zeigt auf, dass Freud als ein „aktiver Leser“ das Gelesene transformiert und in einer ihm eigenen Weise neu erzählt hat. Aber im Prinzip hat die Psychoanalyse dasselbe Wissen als ihre Grundlage wie die Literatur und erweist sich als eine Reflexion über das alte Wissen.

## Abstract

Freud's relationship to literature is a complicated and controversial subject. As far as the literary influence on him is concerned, literature is often praised or criticized as a source of quotations and exemplars, while the conceptional influence, which this work tries to address, is little discussed. In order to systematically investigate this phenomenon, a paradigm shift in methodology is required by studying Freud's entire reading beyond the explicitly mentioned references to literature in his work. In this way, six aspects of such influences can be concluded:

1. Literary stories such as *Oedipus Rex* have not only enriched the terminology of psychoanalysis, they are actually always present in the developmental phase of the psychoanalytical ideas and have conveyed the related knowledge to Freud.
2. The psychoanalytic treatment methods (catharsis method and its revised form of free association) were inspired by literary ideas and narrative methods.
3. Freud's get to his ideas of neuroses through small literary forms such as Freudian slip (Fehlleistung) and wit.
4. The literary motifs and materials provide basic materials for Freud's myth of origin.
5. Freud's language is much closer to the literary language than the scientific one, which allows him the exact description of psychological problems.
6. The tragic thinking in literature, especially in the tragedies, convinced Freud of the evil nature of human being and leads him to cultural pessimism. With this insight, Shakespeare's dramas are introduced as key texts in the following case study, which turns out that even though they were not mentioned so often by Freud, they have strongly influenced Freud's view of psychological phenomena such as obsessional neurosis, defense mechanisms, and melancholy. The reason why they are not all indexed in Freud's writings is that as an "active reader", Freud transformed what he read and retold in his own way. But principally, psychoanalysis has the same knowledge as its basis as literature, and proves to be a reflection on the old knowledge.

## **Selbstverständigkeitserklärung**

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst und keine anderen Hilfsmittel als angegeben verwendet habe. Insbesondere versichere ich, dass ich alle wörtlichen und sinngemäßen Übernahmen aus anderen Werken als solche kenntlich gemacht habe.

Ort, Datum:

Unterschrift: