

Wolfram Ette

Freud und die Tragödie

Vorbemerkungen

Die folgenden Überlegungen gelten nicht oder doch nur sehr am Rande der Frage, was Freud im Einzelnen zu den Tragödien gesagt hat, die ins theoretische Gebäude der Psychoanalyse formierend oder wenigstens illustrierend eingegangen sind, also insbesondere zu »Ödipus« und »Hamlet«. Dies alles ist seit langem bekannt und bedarf aus meiner Sicht keiner besonderen Erörterung. Ebenfalls keine Rolle werden die Reflexionen spielen, die Freud der Tragödie insgesamt als einer verschobenen Wiederholung des Urvatermords gewidmet hat. Diese finden sich ja vor allem am Ende von »Totem und Tabu« und sind gleichfalls für die Erörterungen, die ich mir hier vorgenommen habe, entbehrlich.

Diese gelten stattdessen Fragen wie den folgenden: Gibt es zwischen dem tragischen Prozess und dem psychogenetischen Prozess, den die Psychoanalyse theoretisch beschreibt und vom dem sie selber als Therapie einen Teil bildet, irgendwelche Analogien? Ist der psychoanalytische Prozess zumindest in einigen Punkten »tragisch« zu nennen? Baut die Psychoanalyse auf ihre Weise auf dem Aufklärungswerk auf, das zu ihrer Zeit die Tragödie leistete?

Diese Fragen werden womöglich Befremden auslösen, weil sie von einer Voraussetzung ausgehen, die alles andere als selbstverständlich ist. Diese Voraussetzung besteht darin, die Tragödie als eine Gestalt der Aufklärung zu betrachten. Man hat sich demgegenüber daran gewöhnt, sie geradezu als das Gegenteil davon auf-

zufassen, nämlich als Darstellung eines göttlichen oder irgendwie numinosen Schicksals, das den Menschen beherrscht, ohne dass dieser auch nur im Geringsten etwas dagegen zu unternehmen in der Lage wäre.

An den Anfang unserer Überlegungen müssen wir also Gründe dafür angeben, warum die Tragödie stets mehr ist als bloße Darstellung des Schicksals; dass sie vielmehr gleichzeitig über dieses Schicksal aufklärt und es kritisiert; dass sie also als Selbstkritik des Schicksals in mythologisch-poetischem Gewand eine Form der Aufklärung darstellt.¹

I.

Die Gewohnheit, den tragischen Prozess als einen zu betrachten, der sich mit unentrinnbarer Notwendigkeit über die Köpfe der Menschen hinweg durchsetzt, verdankt sich – neben der teils offenkundigen, teils subkutanen Präsenz der stoischen Tradition² – vor allem der »Poetik« des Aristoteles. Das theoretische Fundament dieser Schrift besteht nämlich darin, dass Aristoteles den tragischen Prozess mit Wachstum und Reproduktion der Lebewesen analogisiert. Wie der biologische Prozess ist der tragische

- 1 In dem Buch "Kritik der Tragödie. Über dramatische Entschleunigung" (Weilerswist 2012) habe ich dies sehr viel ausführlicher und systematischer gezeigt, als mir das hier möglich sein wird. Die theoretische Grundlegung dieses Unternehmens findet sich in der kleinen Monographie "Die Aufhebung der Zeit in das Schicksal. Zur »Poetik« des Aristoteles" (Berlin 2005), das die Unhaltbarkeit des Aristotelischen Ansatzes für das Verständnis der Tragödie nachweist. Das spätere Buch setzt sich namentlich mit Dramen auseinander, die sich dem Stoffkomplex der "Orestie" im weiteren Sinne zuordnen lassen. Um mich nicht zu wiederholen, werde ich dieses Stück im folgenden nur am Rande streifen
- 2 Ich kann diesen Aspekt hier nur am Rand streifen. Am Ende komme ich noch einmal kurz darauf zurück.

Prozess in der »Poetik« »ein einziger, ein ganzer und in sich abgeschlossen«. Er läuft »mit Notwendigkeit« ab und in ihm entwickelt sich lediglich das heraus, was von Beginn an so in ihm an so in ihm angelegt war wie etwa die fertige, ausgewachsene Pflanze im Samenkorn angelegt ist, durch das sie sich selbst fortpflanzt.³

Der Grund für diese Analogisierung ist, dass sowohl der Prozess der *physis* als auch der tragische Prozess für Aristoteles Explikationsgestalten des Seins als des prozessualen Entfaltungszusammenhangs von *dynamis* und *energeia* darstellen.⁴ Dabei verhält es sich durchaus nicht so, dass *alle* empirische beobachtbaren Prozesse nach diesem Schema ablaufen. Wohl aber die philosophisch sinnvollen: Aristoteles hebt also aus der Welt der Erscheinungen die philosophisch relevante Prozessform hervor und bestimmt den Rest nach Maßen des Abstands zu ihr.

In Wahrheit verhält es sich keineswegs so, und auch, wenn es von Seiten der philosophischen Tragödientheorie Versuche gegeben hat, die Geschlossenheit des tragischen Prozesses theoretisch wieder aufzubrechen (zu nennen wären hier vor allen Dingen Hegel und Hölderlin), so hat doch Aristoteles den Sinn der Tragödie dauerhaft verdunkelt. Zwar steht es außer Frage, dass in jeder Tragödie durchs menschliche Handeln Kräfte frei werden, sich sich der Verfügung dieses Handelnden entziehen. Aber der Akzent der tragischen Form liegt doch ganz auf der Analyse der Handlung selbst. Das heißt, jede Tragödie fragt: Wie könnte oder sollte sie beschaffen sein, damit die tragische Verwicklung – das

3 Aristoteles, Poetik, 1459 a 18-21 (Kap. 23): "Man muß die Fabeln wie in den Tragödien so zusammenfügen, daß sie dramatisch sind und sich auf eine einzige, ganze und in sich geschlossene Handlung mit Anfang, Mitte und Ende beziehen, damit diese, in ihrer Einheit und Ganzheit einem Lebewesen vergleichbar, das ihr eigentümliche Vergnügen bewirken kann."

4 Vgl. Martin Heidegger, Vom Wesen und Begriff der *physis*. Aristoteles, Physik B.1, in: ders.: Wegmarken. Frankfurt am Main 1978, 237–300.

unkontrollierte Aufrufen der Schicksalsmächte – vermieden werde? Tragisches Handeln ist nie alternativlos und es liegt im Sinn des Dramas, die Handlung mit ihren Konsequenzen so exakt auszuarbeiten, dass die möglichen Alternativen sichtbar werden. In der Theorie des Aristoteles erscheint die Handlung wie eine scheinhafte Selbstentäußerung der Idee, die nur notwendig ist, damit diese sich im Prozess von *dynamis* und *energeia* manifestiere und reproduziere. Tatsächlich ist es genau umgekehrt: Substantiell im Drama ist allein das menschliche Handeln, und das durch es in Tätigkeit gesetzte, gegebenenfalls mit den Attributen des Göttlichen versehene Schicksal hängt allein von ihm ab.

Ich möchte dafür drei ganz verschieden geartete Beispiele anführen, die belegen sollen, wie löcherig und zerrissen die Handlung des tragischen Dramas in Wirklichkeit ist – wie sehr es also danach verlangt, vom Zuschauer überprüft und durch mögliche Alternativen ergänzt zu werden.

Sophokles, König Ödipus

Das Drama von Ödipus erscheint im allgemeinen als Muster einer Schicksalstragödie. Deswegen ist es auch das Paradestück der Aristotelischen »Poetik«. ⁵ Schiller nannte es eine »tragische Analyse«, weil das Geschehen in der Vergangenheit liegt und die dramatische Handlung lediglich darin besteht, das bereits Vorgefallene, an dem nichts sich ändern lässt, aufzudecken. ⁶

Dennoch *hat* der »Ödipus Tyrannos« unzweifelhaft eine Handlung: eben die des analytischen Prozesses, durch den Ödipus Aufschluss über seine Vergangenheit gewinnt. Die provozierende

5 Vgl. Arist. Poet., Kap. 11.

6 Schiller an Goethe, 2. Oktober 1797: "Der Oedipus ist gleichsam nur eine tragische Analyse. Alles ist schon da, und es wird nur herausgewickelt."

Frage des Dramas lautet dementsprechend, ob es nicht für alle Beteiligten – und das heißt auch: für die Bürger der von Ödipus regierten Stadt, also für das soziale Gemeinwesen – besser gewesen wäre, das Vergangene ruhen zu lassen.

Eben an dieser Stelle setzt die dramatische Handlungs- und Entscheidungsfreiheit des Ödipus an. Hölderlins »Ödipus«-Deutung läuft auf diesen Punkt hinaus. Ödipus hätte, so Hölderlin, sich nicht »priesterlich« gebärden sollen; er hätte die Sache des Orakels nicht zu seiner eigenen Angelegenheit machen sollen; er hätte »gute Ordnung« halten sollen und es wäre nicht zum tragischen Prozess gekommen.

Die *Verständlichkeit* des Ganzen beruht vorzüglich darauf, daß man die Scene ins Auge faßt, wo Oedipus den Orakelspruch *zu unendlich* deutet, zum *nefas* versucht wird. Nämlich der Orakelspruch heißt: »Geboten hat uns Phöbos klar, der König, | Man soll des Landes Schmach, auf diesem Grund genährt, | Verfolgen, nicht Unheilbares ernähren.« Das konnte heißen: Richtet, allgemein, ein streng und rein Gericht, haltet gute bürgerliche Ordnung. Oedipus aber spricht gleich darauf priesterlich: »Durch welche Reinigung, etc.« Und gehet ins *besondere*, »Und welchem Mann bedeutet er diß Schicksaal?« Und bringet *so die Gedanken* des Kreon auf das furchtbare Wort: »Uns war, o König, Lajos vormals Herr in diesem Land', eh du die Stadt gelenket.«⁷

Diese zutreffende Deutung läßt sich noch um einige Stücke ergänzen. Das ganze Drama »kippt« nämlich mit einem einzigen Wort. Dieses Wort ist der »Dreiweg«, an dem Lajos erschlagen wurde, Jokaste erwähnt es gegenüber Ödipus⁸ und von diesem Augenblick an, in dem dem tragischen Protagonisten die Einsicht dämmert, dass er selbst der Mörder des Lajos gewesen sein könn-

7 Hölderlin, Anmerkungen zum Ödipus, Stuttgarter Ausgabe Bd. 5, 197.

8 Sophokles, König Ödipus, Vers 716: *triplais hamaxitais*.

te, lässt sich der tragische Prozess nicht mehr aufhalten. Ödipus muss den von ihm öffentlich geäußerten Vorsatz, den Mörder des Lajos zu finden, ausführen – er ist an seine eigenen Worte gebunden, auch wenn es bedeutet, dass er dabei seine eigene Spur verfolgt. Bis zu der Erwähnung des Dreiwegs war er sich nicht darüber im klaren, dass er selbst der gesuchte Mörder des Lajos sein könnte; hier trifft sie mit seinen eigenen Erinnerungen an jene langvergangene Begegnung im Wald zusammen und die Handlung nimmt von diesem Punkt den Charakter einer so unnach-sichtigen wie unaufhaltsamen Selbstzerstörung an. Erst dann erscheint der dramatische Prozess notwendig und lässt im Grunde keine Alternativen mehr zu.

Wie aber kommt es dazu? Jokaste, die das verhängnisvolle Wort vom Dreiweg äußert, betritt die Szene, weil sie durch eine lautstarke Auseinandersetzung zwischen Ödipus und Kreon auf-geschreckt wurde. Diese Auseinandersetzung hat ihren Grund darin, dass Ödipus im Gespräch mit Teiresias zu der einigermaßen verstiegenen Vorstellung gelangt, Teiresias und Kreon hätten sich gegen ihn verschworen und wollten die Herrschaft der Stadt an sich reißen. Die Paranoia der Macht, zu der Teiresias insgesamt wenig Anlass gibt, gründet nun tatsächlich in der Unsicherheit des Ödipus darüber, wie gefestigt seine Position in Theben denn tatsächlich sei. In Ödipus gibt es so etwas wie ein unbewusstes Wissen darüber, dass es mit seiner Herrschaft nicht seine Richtigkeit habe; dass er sie möglicherweise auf unrechtmäßigem Wege erworben haben könnte.

Dass wir dem Sophokles die Annahme eines solchen unbewussten Wissens unterstellen dürfen, wird durch die Tatsache bekräftigt, dass sich Ödipus im Gespräch mit Kreon, der ihn über die Vorgeschichte seiner eigenen, also des Ödipus' Herrschaft, an

einer entscheidenden Stelle verspricht: »Kreon: Räuber überfielen sie, ihn nicht | mit einem Arm zu töten, nein, durch Übermacht. | Oidipus: Wie ging denn wohl *der Räuber*, wenn er nicht mit Geld | von hier gedungen war, so weit im Frevelsinn?«⁹

Ödipus ersetzt also die Mehrzahl der Räuber, von der Kreon gesprochen hatte, »unbewusst« durch ihre Einzahl; ohne es zu wissen, erinnert er den Totschlag, an dem er selbst beteiligt war und die Reminiszenz lagert sich mächtig über das von Kreon Berichtete. Die Fehlleistung gibt darüber Auskunft, dass Ödipus nicht ganz so ahnungslos ist, wie er selbst glaubt: eine Paradoxie, die wir nur durch die Annahme eines unbewussten, de facto also verdrängten Wissens, erklären können, das an dieser Stelle ebenso durchbricht wie in der Wahnvorstellung, Kreon und Teiresias wollten seinen Thron usurpieren.

Wäre er, so müssen wir daraus folgern, sich dieses unbewussten Wissens bewusst gewesen, so wäre es nicht zur Tragödie von Ödipus gekommen.

Darüber hinaus finden sich auch in der Vorgeschichte zahlreiche Bruchstellen, die das Schicksal des Ödipus insgesamt als ein vermeidbares erscheinen lassen. Ödipus' Lebensweg vollzieht sich ja insgesamt als ein Kampf gegen ein über ihn verhängtes Schicksal. Dieser Kampf hat nun allerdings die Gestalt einer geradezu panischen Flucht. Dieses Weglaufen ist aber nichts anderes als der mythologische Ausdruck für das, was in der Psychoanalyse dann Verdrängung genannt werden wird. Der »König Ödipus« ist sowohl in Bezug auf die Vorgeschichte der dramatischen Handlung als auch in Bezug auf diese selbst eine Verdrängungstragödie. Die kritische Analyse dieses Stücks gilt einer falschen Aufklärung:

9 Sophokles, König Ödipus, Vers 122-125 (Übersetzung von Wilhelm Willige, München 1990; Sperrung von mir)

einer nämlich, die sich durch ›Weglaufen‹ vor den Ursprungsmächten bildet – und sie will dazu ermuntern, anders, konfrontativer und bewusster mit ihnen umzugehen als Ödipus. Insofern versucht sie, via negationis einen Begriff richtiger Aufklärung zu formulieren.

Sophokles, Antigone

Ganz ähnlich wie am »König Ödipus« hebt Hölderlin an der »Antigone« das Moment hybrider Selbstüberschätzung hervor – also die theologische Rechtfertigung des eigenen Handelns, durch die sie ihr eigenes Handeln fundiert.¹⁰ Durch diese Selbsterhöhung, nicht allein durch die Bestattung ihres Bruders, wird Hölderlin zufolge das tragische Geschehen erst entfesselt.

Mir kommt es aber hier auf einen ganz anderen Typ von Handlungsanalyse an, die nämlich als ein Einbruch purer, psychologisch nicht ableitbarer Kontingenz zu fassen ist. Ich habe dabei eine Szene kurz vor der katastrophalen Schlusswendung des Stückes im Sinn. Kreon hat sich von Teiresias überzeugen lassen, dass sein Handeln Unheil herausführen wird und er beratschlagt nun mit dem Chor, wie es sich möglicherweise noch abwenden lassen könne. Der Chor rät ihm, Antigone aus der Gruft, in der sie lebendig begraben worden war, zu befreien und dann den Polyneikes zu bestatten. Kreon folgt diesem Rat, vertauscht aber die Reihenfolge der beiden Handlungen. Das heißt, er lässt zuerst

¹⁰ Vgl. Sophokles, *Antigone*, Vers 450 ff. Hölderlins Übersetzung weicht hier erheblich vom Original ab und ermöglicht erst die für seine Auffassung des Tragischen entscheidende Identifikation von Mensch und Gott. Willige übersetzt die in Rede stehenden Verse so: »Antigone: Es war ja Zeus nicht, der es (sc. die Bestattung des Polyneikes) mir verkündet hat, | noch hat die Gottheit, die den Toten Recht erteilt, | je für die Menschen solche Satzungen bestimmt.« Bei Hölderlin lesen wir: »*Mein* Zevs berichtete mirs nicht; | Noch hier im Haus das Recht der Todesgötter, | Die unter Menschen das Gesez begrenzet.«

Polyneikes bestatten und macht sich dann auf den Weg zu Antigones Grab.¹¹ Dadurch verliert er so viel Zeit, dass es eben zu der Katastrophe kommt, mit der die Handlung sich beschließt: Antigones Selbstmord – Haimons Versuch, Kreon zu ermorden und sein eigener Selbstmord. Was also hier die tragische Handlung zum Austrag bringt, ist – ganz ähnlich wie dann später bei »Romeo und Julia«, die nackte Zeit, ein Zuspätkommen, das sich nichts anderem als der Vertauschung der Handlungen verdankt, durch die Kreon sein Unrecht wiedergutmachen wollte.

Das Schicksal hängt hier, so weit die Handlung auch gediehen ist, an einem seidenen Faden, und die einzige Lehre, die man daraus ziehen kann, besteht wohl darin, dass sich Kreon ohne weitere Begründung der größeren Weisheit des Kollektivs hätte beugen sollen.

Aischylos, Orestie

Die »Orestie« spielt eine Sonderrolle im Corpus der erhaltenen Tragödien, denn sie endet nicht unglücklich, sondern beschließt sich mit einer groß inszenierten Versöhnung aller Konfliktparteien. Aischylos hält ausdrücklich an einer Schicksalsvorstellung fest – im vorletzten Satz der Trilogie wird das Geschehen auf die *Moiira* zurückgeführt, die im Verein mit Zeus das glückliche Ende bewirkt habe –, wendet diese Schicksalsvorstellung aber auf eine ganz eigentümliche Art und Weise. Denn die die »Orestie« vorantreibende Idee besteht darin, dass Menschen, wenn sie sich zu vernünftig organisierten Kollektiven zusammenschließen, ihr eigenes Schicksal zu sein vermögen. Schicksal: das ist, oder genauer gesagt: *wird* im Verlauf der »Orestie« die Macht des gesellschaftlichen Zusammenhangs und in dem Grade, in dem eine Gesell-

11 Ebd., Vers 1100 f., 1196-1205.

schaft sich als selbstbewusste organisiert, vermag sie sich die ihr fremden Schicksalsmächte zu inkorporieren und gleichsam mit ihnen in ein Verhandlungsverhältnis zu treten.¹²

Die Stelle, auf die es mir nun ankommt, findet sich in der tragischen Krisis der »Choephoren«. Es ist Orests Frage »Pylades, was tun? Die Mutter morden – scheue ichs?«¹³ Das ist eine echte Frage; die Handlung ist an dieser Stelle wirklich offen, öffnet sich also auf eine reale Alternative. In dieser Pointierung der Entscheidungsfreiheit des tragischen Helden geht es Aischylos um dreierlei: Zum einen entscheidet sich Orest im vollen Bewusstsein der Tatsache für den Mutttermord, dass er damit Schuld auf sich lädt.¹⁴ Zum anderen wird der gesamte Rest der Tragödie darauf verwendet, dass es trotzdem die richtige Entscheidung war, und zwar – drittens – deswegen, weil sie die Bildung eines gesellschaftlichen Kollektivs, halb Mensch, halb Gott, erzwingt, dem es am Ende gelingt, den aus der Entscheidung erwachsenen Konflikt zu schlichten.

Aischylos stellt also gar nicht in Abrede, dass durch das Handeln der Menschen Schicksalsgewalten entfesselt werden, über die er zeitweilig nicht verfügt. Aber ihm ist zugleich daran gelegen, ein Handlungsmodell zu entwickeln, dem es dennoch gelingt, sich diese Schicksalsgewalten zu unterwerfen.

Die Rolle des Chores

Zu diesem Elementen einer kritischen Analyse der tragischen Handlung, die dazu dient, sie von der Vorstellung eines blind pro-

12 Vgl. Ette, Kritik der Tragödie (Anm. 1), Kap. 1.

13 Aischylos, Choephoren, Vers 899.

14 Ebd., Vers 930: »Du tötetest, wen du nicht solltest. Jetzt leide, was nicht sein darf (to me chreon)« – nach der Lesart des Manuskripts, an der sich ohne Probleme festhalten lässt.

zessierenden Schicksals zu befreien, tritt nun noch das formale Element des Chores hinzu. Welche Funktion auch immer er in den einzelnen Tragödien spielen mag – er unterbricht die Handlung und gewährt Zeit zur kritischen Besinnung. Weit davon entfernt, die Handlung in ihren rituellen Ursprung zurückzustellen – wie Nietzsche es behauptet hat – besteht seine Aufgabe weithin in einer kritischen Distanzierung vom Geschehen, die damit gleichzeitig dem Zuschauer als Rezeptionshaltung anempfohlen wird. Seine Funktion ist also, mit Brecht zu reden, episch. Das antike Drama ist (abgesehen von einer Einschränkung, auf die wir später kommen werden), episches Theater und er erfüllt eine dem Brechtschen Unternehmen analoge Aufklärungsfunktion.

Dass die antike Tragödie eine Form der (von der etwas später einsetzenden, philosophischen, strikt zu sondernden) Aufklärung darstellt, enthüllt sich schließlich noch aus einer anderen Perspektive. Es ist bekanntermaßen sehr schwer, wenn nicht unmöglich, gleichzeitig zu handeln und das eigene Handeln zu reflektieren. Zum Handeln gehört ein Moment der Selbstvergessenheit: man ist eingehüllt ins Schema von Vorsatz und Ausführung. Reflexion ist nur möglich, wenn dieses Schema eine Zeitlang unterbrochen oder wenigstens verlangsamt wird. Die antike Tragödie stellt nun in ihrer Abfolge von Handlungspartien und chorischen Parteien eine künstliche Versuchsanordnung dar, in der Handlung und Reflexion ineinander greifen und einander ergänzen sollen.

II.

Wir sind nun in der Lage, die Fragen, von denen wir ausgegangen waren, etwas genauer zu formulieren. Die Tragödie ist Aufklä-

rung im dem Sinne, dass sie ein scheinbar schicksalhaft ablaufendes Geschehen so darstellt, dass es nicht mehr alternativlos erscheint. Dies geschieht zum einen durch die anti-aristotelische Konstruktion der Handlung, und zum anderen durch die intermittierende chorische Reflexion des Geschehens. Die Frage, die wir zu beantworten haben, lautet also, ob sich zu diesem Verfahren Analoges von Seiten der Psychoanalyse beibringen lässt. Dabei tun wir gut daran, Theorie und Therapie nicht als Gegensätze zu behandeln, sondern als ineinander übergehende, vielfach miteinander vermittelte Seiten eines einzigen psychischen Geschehens. So, wie jede psychische Erkrankung selbst schon einen therapeutischen Ansatz enthält, also der mehr oder weniger missglückte Versuch einer Selbstheilung ist – »Schiefheilung« nennt es Freud an einer Stelle¹⁵ –, kommt umgekehrt die psychoanalytische Therapie nicht ohne ein im strengen Sinne pathologisches Moment aus, ohne die »Übertragung« nämlich. Die Therapie ist ein spezieller, aber kein exterritorialer Teil der psychischen Entwicklung, sie ist Psychogenese im Modus einer partiellen Selbstaufklärung.

Die Frage lautet also: Stellt die Psychoanalyse in Theorie und Therapie schicksalhafte Prozesse so dar, dass sie kritisierbar werden und verändert werden können? Und: Lassen sich die Mittel, die sie dabei verwendet, mit denen der Tragödie in irgend einer Form vergleichen?

Man wird geneigt sein, zumindest die erste Frage im allgemeinen zu bejahen. Die psychische Entwicklung des Einzelnen oder der menschlichen Gattung erscheint ja im Licht der psychoanalytischen Betrachtung als ein Geschehen, das sich als weithin un-

15 Sigmund Freud, Massenpsychologie und Ich-Analyse, Gesammelte Werke, Band XIII, Frankfurt am Main 1999, 159.

durchschaubarer Vorgang vollzieht und eben auch zu den individuellen Pathologien führt, deren Linderung sich die Psychoanalyse zur Aufgabe gemacht hat.¹⁶ Mit dem Aufklärungsprojekt der Tragödie kommt die Psychoanalyse in dem Punkt überein, dass sie eine Heilung von der Bewusstwerdung des Zwangsmechanismus erhofft, den wir zwar ausgelöst haben, der uns aber dennoch beherrscht, ohne dass wir davon wissen.

Indessen hätte man es gerne doch etwas genauer. Denn die hier angedeutete Gemeinsamkeit verbindet Psychoanalyse und Tragödie mit jeder Form der Aufklärung im eigentlichen Sinne, also zum Beispiel einer Form, die die religiösen Vorstellungen, von denen sie sich abstößt, nicht bloß leugnet, sondern über die Gründe aufklärt, die zu ihnen führen. Auf diesem Abstraktionsniveau ist die Analogisierung im Grunde banal. Die Frage ist also, ob sich aus der Spezifik des tragischen Zwanges und der psychischen Entwicklung Übereinstimmungen ergeben.

Nun findet sich in Freuds Werk ein Terminus, der etwas von der mythischen Gewalt in sich aufgespeichert zu haben scheint, die vom tragischen Helden entbunden wird und mit der die Tragödien sich kritisch auseinandersetzen. Das ist der Begriff des ›Tribschicksals‹. Mit dem antiken Begriff des Schicksals hat er gemein, dass sich in ihm bewusste und unbewusste Anteile – mythisch ausgedrückt: Handeln und göttliche Macht – verschränken; dass aber die unbewusste Anteile in jedem Fall die Übermacht haben und den Gesamtprozess dirigieren.

16 »Dasselbe, was die Psychoanalyse an den Übertragungsphänomenen der Neurotiker aufzeigt, kann man auch im Leben nicht neurotischer Personen wiederfinden. Es macht bei diesen den Eindruck eines sie verfolgenden Schicksals« (Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, Studienausgabe, Band III, Frankfurt am Main 1975, 231).

Das Tribschicksal der Verdrängung

In dem Aufsatz »Triebe und Tribschicksale« unterscheidet Freud vier Tribschicksale: die Verkehrung ins Gegenteil, die Wendung gegen die eigene Person, die Verdrängung und die Sublimierung.¹⁷ Es muss hier zunächst außer Betracht bleiben, ob dieses Quartett vollständig ist. Aus meiner Sicht wären noch die Entziehung von Besetzung (die für die psychotischen Erkrankungen verantwortlich ist), die Wiederholung (die sich vor allem in den traumatischen Neurosen bekundet) und die Identifizierung, die zur Ausbildung des Über-Ichs wesentlich ist, hinzuzuzählen. Was zunächst interessiert, ist die Frage, welches der vier von Freud hier aufgeführte Tribschicksale sich als aussichtsreichster Kandidat für eine Verknüpfung mit dem tragischen Schicksal der Alten empfiehlt. Nach dem vorher Gesagten liegt die Antwort relativ nahe. Es ist die Verdrängung und ich werde mich in diesem Aufsatz auch darauf beschränken, die Logik dieses spezifischen Tribschicksals zu verfolgen. Erst ganz am Ende werde ich mich in einigen spekulativen Nachbemerkungen der Frage widmen, ob sich auch andere Tribschicksale zu bestimmten Gestalten des Dramas in eine Beziehung setzen lassen.

Für die Analogie von Tragödie und psychoanalytischen Prozess scheidet die Sublimierung jedenfalls aus, weil sie ein Tribschicksal ist, das Freud zufolge ein im Großen und Ganzen gelingendes Leben ermöglicht. Ebenfalls sollten wir die sogenannte »geglückte Verdrängung«¹⁸ ausscheiden, denn auch sie führt zu einer nicht pathologischen Form des Lebens. Wir beschränken uns also auf die misslungene Verdrängung, die Pathologien erzeugt.

17 Freud, Triebe und Tribschicksale, Studienausgabe, Band III, 90.

18 Vgl. Freud, Die Verdrängung, Studienausgabe, Band III, 114; Das Unbewusste, ebd., 144, wo es heißt, dass "das Werk der Verdrängung bei Angshysterie und Zwangsneurose weit weniger geglückt erscheint als bei der Konversionshysterie."

Für diese Privilegierung des Tribschicksals der Verdrängung sprechen eine Reihe von Gründen.

1. spielt die Verdrängung von allen Tribschicksalen in Freuds Werk die prominenteste Rolle. Sie ist Grundpfeiler der Psychoanalyse. Die Übertragungsneurosen, deren Behandlung die klassische Psychoanalyse in Zentrum gestellt hat und die sie auch für am aussichtsreichsten hielt, sind vor allem durch Verdrängung zustande gekommen.

2. Auch wenn Freud in »Triebe und Tribschicksale« die Verdrängung unterschiedslos zusammen mit den drei anderen Tribsarten anführt, genießt sie doch eine gewisse Sonderrolle. So gehören die »Wendung gegen die eigene Person« und die »Verkehrung ins Gegenteil« (was Freud an anderer Stelle »Reaktionsbildung« nennt), mitunter auch ins Ensemble der unter der Ägide der Verdrängung ablaufenden Prozesse. Die sogenannte »Wolfsmann-Analyse« zum Beispiel kreist ja vor allem um die durch Verdrängung zustandegekommene Umpolung des sexuellen Begehrens nach dem Vater in die Angst vor dem Tier. Verdrängung (Verschiebung des Tribsziels), Wendung gegen die eigene Person (Transformation der aktiven in eine passive Strebung) und die Reaktionsbildung (Verwandlung des positiven in einen negativen Affekt) wirken hier offenbar zusammen; die Verdrängung übernimmt aber ab einem bestimmten Punkt die gestaltende Macht.

3. Das Verhältnis der Verdrängung zum Tribschicksal der Sublimierung ist alles andere als klar. Dass dieser Begriff im Grunde eine Leerstelle innerhalb des Freudschen Systems bildet, ist bekannt, und man muss sich fragen, ob das an seiner mangeln-

den Abgrenzbarkeit gegenüber dem Begriff der Verdrängung liegt.¹⁹ Ist die Sublimierung der Sonderfall einer besonders gut gelungenen Verdrängung? Wenn dem so wäre, würde die Herrschaft des Verdrängungsbegriffs nach dieser Seite hin ausgedehnt werden und unser Versuch, von der Tragödie her einen Zugang zu den Freudschen Tribschicksalen zu gewinnen, würde zumindest beim systematisch wichtigsten dieser Tribschicksale ansetzen.

4. Und schließlich sei von der anderen Seite daran erinnert, dass es sich bei den beiden Tragödien, die in Freuds Werk und in der Psychoanalyse insgesamt die große Resonanz gefunden haben, um Verdrängungstragödien handelt. Ödipus und Hamlet verdrängen, kurz gesagt, den Ödipuskomplex, also die Liebe zur Mutter und den Hass auf den Vater. Ödipus, indem er vor dem Orakel, das ihm diese Wahrheit kundtut, flieht; Hamlet, indem er den Hass auf seinen Vater verdrängt und auf Claudius projiziert, den er gleichwohl nicht töten kann, weil dieser getan hat, was er selber gerne getan hätte: den Vater zu beseitigen und die Mutter zu heiraten.²⁰ Hier tritt also die Logik der Verdrängung in ihr volles Recht ein.

An der Verdrängung lassen sich nun verschiedene Momente herausheben, die helfen, die Beziehung zwischen ihr und dem tragische Prozess zu befestigen.

Zumindest für die misslungene Verdrängung wird man sagen

19 Vgl. hierzu Paul Ricoeur, *Die Interpretation. Ein Versuch über Freud*, Frankfurt am Main 1974, 495 ff.; Goebel, *Jenseits des Unbehagens, Sublimierung von Goethe bis Lacan*, Bielefeld 2009, 123 ff.

20 Die wenigen Erwägungen, die Freud zum »Hamlet« angestellt hat, wurden vor allem von Ernest Jones ausgeführt (*Hamlet and Oedipus*, New York 1949).

müssen, dass durch den Akt der Verdrängung alles noch schlimmer wird. So heißt es in »Die Verdrängung«, daß die Triebrepräsenz sich ungestörter und reichhaltiger entwickelt, wenn sie durch die Verdrängung dem bewußten Einfluß einzogen ist. Sie wuchert dann sozusagen im Dunkeln.²¹

Das passt zu der geläufigen Ansicht, dass tragische Prozesse dadurch ausgelöst werden, dass man sie verhindern will. Für alle Tragödien mag dies nicht gelten, aber es handelt sich doch wohl um ein Schema, das vielen Fällen tragischer Verfehlung zugrunde liegt.²² Die Verdrängung, ursprünglich dazu bestimmt, den psychischen Organismus von Konflikten zu entlasten, beschwört letztlich einen größeren Konflikt herauf, nämlich den zwischen Psyche und Außenwelt, der sich durch das neurotische Symptom ergibt und ein normales Leben massiv erschwert.

Jede Verdrängung ist Verdrängung eines Konflikts. In seiner einfachsten, aber für die meisten Fälle maßgeblichen Form ist das der Konflikt zwischen einem Wunsch und eine Verbot. Diese Konflikte nennt Freud »Ambivalenzkonflikte«, weil es, solange sie akut sind, nicht zu einer Entscheidung zwischen den entgegengesetzten Imperativen des Wunsches und des Verbotes kommt. Die Verdrängung fällt eine solche Entscheidung, indem sie den

21 Studienausgabe, Band III, 110. Vgl. außerdem ebd., 143: »Man muß auch hinzufügen, daß das System Bw früher nur eine kleine Stelle besaß, die eine Einbruchspforte der verdrängten Triebregerung war, die Ersatzvorstellung nämlich, daß aber am Ende der ganze phobische Vorbau einer solchen Enklave des unbewußten Einflusses entspricht« (»Das Unbewußte«). Am Ende von »Totem und Tabu« heißt es summarisch: »Der Tote wurde nun stärker als der Lebende gewesen war« (Gesammelte Werke IV [Anm. 14], 173).

22 Neben dem »Oidipus Tyrannos« würde ich die Aulische Iphigenie und »Bakchen« des Euripides anführen, den »King Lear«, »Phädra« und andere Tragödien der französischen Klassik, die Dramen Kleists und in gewissem Sinne auch Schillers »Wallenstein«.

Wunsch ins Unbewusste abschiebt und alle um ihn sich bildenden Assoziationen und Ersatzvorstellungen einer gründlichen Entstellung unterzieht.

Worauf es mir nun ankommt, ist das folgende: Soll man es einen Zufall nennen, dass dieses Grundgesetz des Verdrängungsprozesses mit der dialektischen, dem Aufklärungsunternehmen der Tragödie sehr viel näher als Aristoteles stehenden Tragödientheorie übereinkommt, nach der jede Tragödie auf Entzweiung einer ungeschiedenen, nur durch Unterschied bestimmten Einheit beruht? In den »Vorlesungen über die die Ästhetik« hat Hegel das so formuliert:

Die sittliche Substanz [das ist Hegels Begriff für die normativen Grundlagen einer Kultur] – ist als konkrete Einheit eine Totalität unterschiedener Verhältnisse und Mächte (...). Umgekehrt aber liegt es ebenso sehr im Begriffe dieser Totalität selbst, sich aus ihrer zunächst noch abstrakten Idealität zur realen Wirklichkeit und weltlichen Erscheinung umzusetzen. Durch die Natur dieses Elementes nun ist es, daß die bloße Unterschiedenheit auf dem Boden bestimmter Umstände von individuellen Charakteren ergriffen sich zur Entgegensetzung und Kollision verkehren muss.²³

In der »Phänomenologie des Geistes trifft Hegel darüber hinaus noch die Unterscheidung zwischen einem »Antigone-Typus«, worin der zum Austrag gekommene Konflikt als der zwischen zwei positiv vorhandenen, das heißt bewussten Werten erscheint, und einem »Ödipus-Typus«, in dem durch Handeln der Gegensatz zwischen einem Gewussten und einem Nicht-Gewusstem im Handeln selbst entsteht:

Es entsteht hierdurch am Bewußtsein der Gegensatz des Gewußten

23 Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik III, Werke ed. Moldenhauer / Michels, Band 15, Frankfurt am Main 1986, 523.

und des Nichtgewußten, wie in der Substanz der des Bewußten und Bewußtlosen²⁴.

Im Grunde ist dieser Typus der grundlegendere, weil er in Stücken wie der »Antigone« erhalten bleibt und lediglich verdoppelt wird. Hier stehen zwei Protagonisten einander gegenüber, die beide durch ihr Handeln die andere Seite aus sich ausschließen und in diesem Sinne zum Nicht-Gewussten machen. Dem psychoanalytischen Verdrängungsvorgang entspricht das keineswegs; das Nicht-Gewusste Hegels ist, anders als das Freudsche Unbewusste, keine psychologische Instanz. Gleichwohl bleibt Hegels Annäherung des über Ödipus verhängten Schicksals an das von ihm selbst produzierte Nicht-Gewusste bemerkenswert. Denn wir finden darin, gestützt durch die einführenden Überlegungen, welche den »König Ödipus« bereits eine gewisse Auskunft über die Psychologie des Unbewussten abnötigten, die Vorwegnahme einer Gleichung, die sich uns durch die Parallelisierung von Verdrängung und tragischem Prozess mehr und mehr aufdrängte. Diese Gleichung lautet: *Das Unbewusste ist das Schicksal*. Anders ausgedrückt, ist das Schicksal der mythologische Ausdruck des Unbewussten; das Unbewusste ist der psychoanalytische Ausdruck des Schicksals und in der Sophokleischen Tragödie vom König Ödipus spielen sie auf die merkwürdigste Weise durcheinander.

Wir können die Einsicht, mit der sich der vorangegangene Abschnitt schloss, noch einmal so reformulieren: Schicksalshaft an

24 Hegel, Phänomenologie des Geistes, Werke (Anm. 22), Band 3, 344. Von Ödipus ist hier nicht die Rede; es fällt aber nicht schwer, die Partie besonders nachdrücklich auf dieses Stück zu beziehen, wenn wir in den "Vorlesungen über die Philosophie der Religion" später lesen: "Eine andere Kollision ist z.B. im Oedipus dargestellt. (...) Hier ist also der Gegensatz der beiden Mächte der des Bewußtseins und der Bewußtlosigkeit" (ed. Lasson, Band II/1, Hamburg 1974, 156).

den menschlichen Handlungen ist der unbewusste Anteil in ihnen. Eine Handlung, die ganz ohne solchen unbewussten Anteil auskommt, kann es nicht geben, eine jede enthält also Momente, die sich dem bewussten Verfügen entziehen. Allerdings hängt sehr viel davon ab, zu welchen Anteilen sich bewusste und unbewusste Momente auf die Handlung verteilen und welche Aspekte der Handlung von ihnen betroffen sind. Im tragischen Triebchicksal der Verdrängung gewinnt jedenfalls das Unbewusste die Oberhand.

III.

Hier eben setzt die analytische Therapie als Bewusstwerdungsprozess an. Wie das antike Drama vergegenwärtigt sie schicksalshafte, das heißt unbewusst ablaufende Prozesse, mit dem Ziel, sie soweit bewusst zu machen, dass in sie eingegriffen werden kann: dass sie verändert werden können.

Dabei ist der Begriff der Vergegenwärtigung sehr ernst und sehr schwer zu nehmen. Der psychoanalytische Ausdruck dafür lautet bekanntlich »Übertragung«. Das will besagen, dass in der Analyse die Konflikte, denen die psychische Erkrankung ihre Entstehung verdankt, wiederholt werden, indem sie, zunächst unbewusst, auf die Person des Analytikers übertragen werden. Desessen Aufgabe besteht wiederum darin, kraft seiner psychoanalytischen Ausbildung und Erfahrung die Übertragung bewusst zu machen und damit Verhaltensalternativen zur bisherigen Krankengeschichte zu ermöglichen. Ich zitiere hier eine längere Partie aus »Jenseits des Lustprinzips, die das mit wünschenswerter Deutlichkeit klar macht:

Der Kranke kann von dem in ihm Verdrängten nicht alles erinnern, vielleicht gerade das Wesentliche nicht (...). Er ist vielmehr genötigt, das Verdrängte als gegenwärtiges Erlebnis zu wiederholen, anstatt es, wie der Arzt es lieber sähe, als ein Stück der Vergangenheit zu erinnern. Diese mit unerwünschter Treue auftretende Reproduktion hat immer ein Stück des infantilen Sexuallebens, also des Ödipuskomplexes und seiner Ausläufer, zum Inhalt und spielt sich regelmäßig auf dem Gebiete der Übertragung, das heißt der Beziehung zum Arzt ab. Hat man es in der Behandlung so weit gebracht, so kann man sagen, die frühere Neurose sei nun durch eine frische Übertragungsneurose ersetzt. Der Arzt hat sich bemüht, den Bereich dieser Übertragungsneurose möglichst einzuschränken, möglichst viel in die Erinnerung zu drängen und möglichst wenig zur Wiederholung zuzulassen. Das Verhältnis, das sich zwischen Erinnerung und Reproduktion herstellt, ist für jeden Fall ein anderes. In der Regel kann der Arzt dem Analysierten diese Phase der Kur nicht ersparen; er muß ihn ein gewisses Stück seines vergessenen Lebens wiedererleben lassen und hat dafür zu sorgen, daß ein Maß von Überlegenheit erhalten bleibt, kraft dessen die anscheinende Realität doch immer wieder als Spiegelung einer vergessenen Vergangenheit erkannt wird.²⁵

Er folgt dabei dem dialektischen Prinzip des *trōsas iasetai*, also der antiken Anekdote vom Speer des Telephos, der allein die Wunde, die er schlug, auch heilen kann.²⁶

Ich hatte ja eingangs schon bemerkt, dass in der Psychoanalyse Krankheits- und Genesungsprozess ganz eigentümlich miteinander verschränkt sind. Jede Krankheit sei, so hieß es da, ein Ansatz zur Heilung, eine ›Schiefheilung‹, wie es Freud mit einem glücklich gewählten Ausdruck nennt. Umgekehrt ist die Heilung substanziell auf die pathologische Übertragung angewiesen, wenn sie gelingen soll. Sie fügt ihr lediglich das Bewusstsein, das heißt, die

25 Studienausgabe, Band III (Anm. 15), 228 f.

26 Die Geschichte findet sich bei Hyginus, fab. 101

entsprechenden ›Wortvorstellungen‹ hinzu.²⁷ Terminologisch macht sich das daran bemerkbar, dass Freud die psychischen Erkrankungen, die er überhaupt für heilbar hält, ›Übertragungsneurosen‹ nennt; in ihnen ist also eben dasselbe Prinzip wirksam, das dann zum mächtigen und unverzichtbaren Hebel der analytischen Therapie wird.

All dies steht nun in einer überraschenden Übereinstimmung mit dem Wesen des antiken Dramas, insbesondere mit der Tragödie. Es ist eine seit langem feststehende Ansicht, dass die Tragödie anhand der alten mythologischen Geschichte die gesellschaftlichen Konflikte vergegenwärtigt, denen die antike Stadtgesellschaft bei ihrer stürmischen Entwicklung ausgesetzt gewesen ist. Auch hier sollte man den Begriff der Vergegenwärtigung so schwer wie möglich und durchaus im psychoanalytischen Sinne verwenden. Anhand der fremden, häufig auf eine andere Stadt projizierten Konflikte²⁸ durchlebten die Zuschauer die widersprüchlichen Prozesse, die der eigenen gesellschaftlichen Organisationsform zugrundelagen, noch einmal.²⁹ Man darf ja nicht vergessen, dass die Form der tragischen Darstellungen eine rituelle war: eingebettet in den große Dionysoskult, in dem jährlich wiederkehrend das Leben und Sterben des Gottes gefeiert wurde, der die ewige Gegenwart der durch Leben und Tod hindurchprozessierenden überindividuellen Lebens (der antiken *ζοε*) versinnbildlichte.³⁰ Aus dem Mutterschoß, dem chthonischen Trichter des

27 Vgl. Freud, Das Unbewusste, Studienausgabe, Band III (Anm. 15), 159 f.

28 Vgl. Jean-Pierre Vernant / Pierre Vidal-Naquet, Mythe et tragédie en Grèce ancienne, Paris 1972.

29 Für die »Orestie« vgl. vor allem George Derwent Thomson, Aischylos und Athen, Ostberlin 1957.

30 Vgl. Karl Kerényi, Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens, Stuttgart 1994, 12-14 und passim.

Amphitheaters³¹ steigen diese Entsetzen erregenden Geschichten auf und werden Gegenwart, und die wenigen Nachrichten, die wir über das Verhalten des Athenischen Publikums während dieser Darbietungen besitzen, lassen vermuten, dass sie am dramatischen Geschehen den stärksten empathischen Anteil nahmen und es erfuhren, als wäre es ihr eigenes.³²

Wir sagten vorhin, die griechische Tragödie gliche Brechts Konzept des epischen Theaters – zumindest mehr als es der Anschein und Brechts eigene Invektiven gegen das traditionelle Theater vermuten lassen würden. An dieser Stelle hat die Ähnlichkeit freilich ein Ende. Die attische Tragödie verdankt ihre Durchschlagskraft dem bis zum Zerreißen gespannten Zusammenhang zwischen der quasi rituellen, jede Distanz zwischen Zuschauer und Geschehen aufhebenden Vergegenwärtigung (der bürgerliche Terminus dafür lautet »Einfühlung«) und der aufklärenden Intention, die diese rituelle Vergegenwärtigung bricht, davon distanziert und zur kritischen Reflexion über sie ermutigt. Ritual und Aufklärung stehen in der griechischen Tragödie nicht im Gegensatz; sie ergänzen und bedürfen einander. Sie schwächen einander nicht ab, die quasi kultische Vergegenwärtigungsmacht des Dramas verleiht vielmehr ihrer aufklärerischen Intention erst ein solides Fundament. Erst die Aufklärung, die es sich nicht zu leicht macht und sich auf das einlässt, worüber sie aufklären will,

31 Klaus Heinrich spricht vom »Schoß- und Kopfgefäß der dionysischen Bühne« (Der Staub und das Denken. Zur Faszination der Sophokleischen »Antigone« nach dem Krieg, in: Reden und kleine Schriften 4, Frankfurt am Main / Basel 2009, 71).

32 In einer antiken Lebensbeschreibung des Aischylos findet sich der Hinweis, dass die Darstellung der Rachgöttinnen in den »Eumeniden« das Volk so sehr erschreckt habe, »daß kleine Kinder gestorben und Ungeborene zur Welt gekommen seien« (zit. nach: Aischylos, Tragödien und Fragmente, hg. und übersetzt und Oskar Werner, München / Zürich 1988, 679). Der Wert dieser späten Überlieferung ist allerdings umstritten.

verdient diesen Namen.

Ganz ebenso verhält es sich aber in der psychoanalytischen Therapie, in der sich die quasi rituelle Aktualisierung eines urtümlichen, das heißt in der Kindheit liegenden Geschehens als Übertragung vollzieht. An ihr setzen die Deutungen des Analytikers an, die sich zu den vom Analysanden produzierten Übertragungssymptomen in etwa so verhalten wie der antike Chor zur tragischen Handlung. Er interpretiert eher, als dass er urteilt; er spiegelt die Handlung, anstatt sie zu beeinflussen; er macht Vorschläge, von denen er nicht weiß, ob sie Resonanz finden; er verkündet keine Heilslehre, sondern verstärkt die Selbstheilungskräfte des Patienten.

Von einer dritten, voranalytischen Seite erfahren wir noch eine überraschende Bestätigung dieses Sachverhalts. In den »Vorlesungen über die Ästhetik«, aus denen ich vorhin schon zitiert habe, setzt Hegel seine Überlegungen zur Tragödie auf die folgende Weise fort:

Hiermit ist jedoch ein unvermittelter Widerspruch gesetzt, der zwar zur Realität heraustreten, sich jedoch in ihr nicht als das Substantielle und wahrhaft Wirkliche erhalten kann, sondern sein eigentliches Recht nur darin findet, daß er sich als Widerspruch aufhebt ... So notwendig als die tragische Kollision ist daher ... die tragische Lösung dieses Zwiespalts.³³

Ob nun die »Lösung des Zwiespalts«, von der Hegel spricht, innerhalb der tragischen Handlung ausartikuliert wird – wie in der »Orestie« – oder ob sie vom Zuschauer in den politischen Zusammenhängen, in denen er sich bewegt, selbst vollzogen werden sollte, lässt Hegel offen.

Entscheidend für unseren Zusammenhang ist vielmehr, dass

33 Hegel, Ästhetik III (Anm. 23), 524.

es zu dieser dritten Stufe des dialektisch-tragischen Prozesses eine Analogon in der psychoanalytischen Praxis gibt. Denn die Versöhnung, von der Hegel hier spricht, ist nach der Entzweiung des durch Ambivalenz gekennzeichneten Ausgangszustandes als eine in sich gegliederte und reflektierte Differenzeinheit zu begreifen. Auf nichts anderes will aber die Psychoanalyse therapeutisch hinaus. Die ›Durcharbeitung‹ des Konflikts führt im Idealfall dazu, dass man sowohl den Wunsch als auch das Verbot, aus deren Gegensatz die Tragödie der Verdrängung hervorgegangen war, zu respektieren lernt und zu einem Kompromiss zwischen ihnen findet, mit dem es sich jedenfalls besser leben lässt als mit den neurotischen Symptomen.

IV.

Ich möchte zwei Nachbemerkungen machen, die das soeben Entwickelte versuchsweise in einen etwas größeren Zusammenhang stellen.

Das tragische Tribschicksal der Verdrängung findet sich, wie bemerkt, umstellt von anderen Tribschicksalen. Auf der einen Seite steht die Sublimierung als ein Sonderfall der geglückten Verdrängung; auf der anderen Seite finden sich (nach meiner Ergänzung) diejenigen Tribschicksale, deren Pathologie der psychoanalytischen Therapie nicht oder in nur geringem Umfang offen steht: der traumatische Wiederholungszwang und die sogenannte ›Entziehung der Besetzung‹, bei denen jeweils die Übertragung, wenn auch auf andere Weise, ausfällt. Ist es vermessen oder auch nur das Objekt der müßigen Spekulation, zu fragen, ob auch ihnen bestimmte dramatische Gattungen entsprechen?

Die Komödie

Für die Sublimierung und die kontinuierlich in sie übergehende geglättete Verdrängung scheint die Antwort nicht allzu schwer zu fallen, auch wenn ich ihre Konsequenzen im Detail noch nicht recht überschaue. Es ist die Komödie. Darauf führen eine Reihe von Überlegungen.

Freud hat dem Humor, dem Witz und den vielerlei Abwandlungen des Komischen das Vermögen zugestanden, dem Unbewussten zu verhelfen, der von der Entstellungen zwar nicht ganz frei ist, der aber doch in gewisser Hinsicht durchlässig geblieben ist für die sonst verdrängten Triebregungen. Der Witz und die anderen Arten des Komischen verhelfen diesen Triebregungen zu einem gesellschaftlich erlaubten Ausdruck.

Wir gestehen der Kultur und höheren Erziehung einen großen Einfluß auf die Ausbildung der Verdrängung zu und nehmen an, daß unter diesen Bedingungen einer Veränderung der psychischen Organisation zustande kommt, die auch als ererbte Anlage mitgebracht werden kann, derzufolge sonst angenehm Empfundenes nun als unannehmbar erscheint und mit allen psychischen Kräften abgelehnt wird. Durch die Verdrängungsarbeit gehen primäre, jetzt aber von der Zensur in uns verworfene Genußmöglichkeiten verloren. Der Psyche des Menschen wird aber alles Verzicht so sehr schwer, und so finden wir, daß der tendenziöse Witz [Freud dehnt diese These später auf alle Arten des Witzes aus] ein Mittel abgibt, den Verzicht rückgängig zu machen, das Verlorene wieder zu gewinnen.³⁴

Er funktioniert also wie ein Ventil, durch das sie an die Oberfläche zu dringen vermögen und der Aufwand, dessen es sonst zu

34 Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten, Gesammelte Werke VI, 110 f. Vgl. auch Massenpsychologie und Ich-Analyse, Gesammelte Werke XIII, 146, wo Freud zwischen Witz, Humor und dem Komischen funktionell nicht differenziert.

ihrer Unterdrückung bedarf, hier einmal »abgelacht« werden kann.³⁵ Mit anderen Worten: Das Komische spielt mit dem Unbewussten; es vergegenwärtigt es im Modus des Spiels, stellt also selbst schon eine potenziell bewusste Aneignung der unbewussten Kräfte dar.

Diese spielerische Halbdistanz zum Unbewussten, dieses in einem tiefen Sinn humoristische Über-den-Zaun-Sehen, das die Regungen des Trieblebens zugleich verbindlich und unverbindlich vergegenwärtigt, ist nun für Thomas Mann, der sich ja wie wenig andere Schriftsteller des zwanzigsten Jahrhunderts mit dem Werk Freuds auseinandergesetzt hat, eine spezifische Wesenseigentümlichkeit des Künstlers. In dem Esay »Freud und die Zukunft« heißt es:

Der Joseph des Romans [er meint natürlich »Joseph und seine Brüder«] ist ein Künstler, insofern er spielt, nämlich mit seiner imitatio Gottes auf dem Unbewußten spielt, - und ich weiß nicht, welches Gefühl von Zukunftsahnung, Zukunftsfreude mich ergreift, wenn ich dieser *Erheiterung des Unbewußten zum Spiel ...*, dieser erzählerischen Begegnung von Psychologie und Mythos nachhänge, die zugleich *eine festliche Begegnung von Dichtung und Psychoanalyse* ist ... Dieser ärztliche Psycholog [also Freud] wird geehrt werden, so glaube ich, als Wegbereiter eines künftigen Humanismus, den wir ahnen, und der durch vieles hindurchgegangen sein, von dem frühere Humanismen nichts wußten, - eines Humanismus, der zu den Mächten der Unterwelt, des Unbewußten, des »Es« in einem *keckeren, freieren und heitereren, einem kunstreiferen* Verhältnis stehen wird, als es einem in neurotischer angst und zugehörigem Haß sich mühenden Menschentum von heute vergönnt ist.³⁶

Übersetzt in die Sprache der Psychoanalyse heißt das, dass die ko-

35 Vgl. Freud, Der Witz (Anm. 34), 166 f.

36 Thomas Mann, Freud und die Zukunft, Reden und Aufsätze 1, Gesammelte Werke IX, Frankfurt am Main 1990, 500. Sperrungen von mir.

mischen Alltagsrepräsentationen des Unbewussten die Basis des Triebchicksals der Sublimierung bilden, das einen untragischen Aspekt auf die menschliche Kultur gewährt.

Und noch von einer anderen, uns bereits vertrauten Seite⁴, finden wir diese Vermutung bestätigt. Hegel nämlich definiert die Komödie wie folgt:

in der Komödie kommt uns in dem Gelächter der alles durch sich und in sich auflösenden Individuen der Sieg ihrer dennoch sicher in sich stehenden Subjektivität zur Anschauung [...] Der allgemeine Boden für die Komödie ist daher eine Welt, in welcher sich der Mensch als Subjekt zum vollständigen Meister alles dessen gemacht hat, was ihm sonst als der wesentliche Gehalt seines Wissens und Vollbringens gilt [...] Zum Komischen dagegen gehört überhaupt die unendliche Wohlgenutheit und Zuversicht, durchaus erhaben über seinen eigenen Widerspruch und nicht etwa bitter und unglücklich darin zu sein, die Seligkeit und Wohlgenutheit der Subjektivität, die, ihrer selbst gewiß, die Auflösung ihrer Zwecke und Realisationen ertragen kann.³⁷

Es gelingt also dem komischen Subjekt, »erhaben über seinen eigenen Widerspruch«, das durch sein Handeln ausgeschlossene Nicht-Gewusste zu reintegrieren. Es geht auf Distanz zu sich – eine Haltung, die sich durchs Lachen bekundet und die auch für das Verfahren der freien Assoziation von großer Bedeutung ist³⁸ – und gewinnt sich auf diese Weise wieder selbst zurück. Die Versöhnung wird in der Komödie nicht durchs Kollektiv vollzogen, sondern auf eine spielerische, eben komische Art und Weise, im komischen Subjekt selbst.

Lassen sich auch die anderen Triebchicksale in einem wie im-

37 Hegel, Ästhetik III (Anm. 23), 529, 530.

38 In "Das Unbewußte" bemerkt Freud, dass es hilfreich ist, wenn der Patient in der freien Assoziation mit sich umgeht wie einer Fremder, - wenn er sein eigener Zuschauer ist (Studienausgabe III, 128).

mer entfernten Sinn auf die dramatischen Selbstvergewisserungsunternehmungen der Menschheit beziehen? Die Antwort auf diese Frage fällt sehr viel schwerer und ich muss mich mit einigen wenigen Andeutungen begnügen.

Das Trauerspiel

Freuds Schrift »Jenseits des Lustprinzips« beginnt mit einer klinischen Beobachtung an traumatisch geschädigten Patienten, der Beobachtung nämlich, dass sie in Träumen oder Tagträumen unter dem Zwang stehen, das traumatische Ereignis wieder und wieder zu reproduzieren. Es gibt hier keine Verdrängung, keinen Urkonflikt, keine Übertragung. Das Ereignis erscheint als das, was es war. In den Übertragungsneurosen findet sich, je nach dem Grad der traumatischen Verursachung dieser sogenannte »Wiederholungszwang« in abgeschwächter Form wieder und geht in die Dynamik der Übertragung ein. Auch hier liegt ein mit dem Lustprinzip nicht vereinbares Streben vor, unlustvolle Ereignisse unverdrängt ohne Abwehr zu reproduzieren. Freud leitet daraus die Existenz eines zweiten Triebes ab, den er den »Todestrieb« nennt. Der Triebdualismus von Sexualtrieben und Ichtrieben, der sein Werk bis dahin bestimmt hatte, wandelt sich hier zu dem von Eros und Todestrieb.

Was ist nun der Todestrieb? Mit der erotischen Libido verbindet ihn der allen Trieben gemeinsame Charakter, auf die Wiederherstellung eines dem Erwachen des Triebes vorausgehenden Ursprungszustandes zu dringen. »Ein Trieb wäre also ein dem belebten Organischen innewohnender Drang zur Wiederherstellung eines früheren Zustands.«³⁹ Allerdings geht der Todestrieb, der, wenn man so will, als Reaktion auf die traumatische Belebung der

39 Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, Studienausgabe III, 246. Im Original kursiv.

anorganischen Materie entstanden ist, hierin sehr viel weiter als der Eros. Er strebt nämlich nach nichts geringerem als der Wiederherstellung des anorganischen Urzustandes der Materie. »Das Ziel alles Lebens ist der Tod«; das Leben ist nichts anderes als das Ensemble der »Umwege zum Tode.«⁴⁰ Diese Neufassung der triebdynamischen Situation des Lebendigen kommentiert Freud an späterer Stelle so, dass er nun »unversehens in den Hafen der Philosophie Schopenhauers eingelaufen« sei.⁴¹ Er notiert also eine weitgehende Übereinstimmung mit jener Metaphysik des Willens als des überindividuellen Lebensgrundes, der aus sich im Wechsel von Geburt und Tod, Werden und Vergehen die empirischen Vorstellungen entlässt, durch die hindurch er sich als ihnen notwendig zugrundeliegender, zugleich aber ebenso notwendig von ihnen geschiedenes Prinzip des Lebens behauptet.

Schopenhauer zufolge besteht das Ziel des menschlichen Lebens darin, dieses zuletzt bloß sinnlos in sich rotierende Prinzip allen Daseins zu überwinden, also in sich den Willen zum Leben zu verneinen. Am nächsten kommen diesem Ideal der Lebensführung die Asketen östlicher Prägung. Diejenige europäische Kunstform aber, die am vehementesten zu ihm hinübergeleitet, ist die Tragödie.

Alle Tragödien haben bloß einen einzigen Gegenstand: die in sich widersprüchliche, aporetische Gestalt des *principium individuationis*. Schopenhauer nennt sie den »Widerstreit des Willens mit sich selbst«⁴². Das meint zunächst den Kampf aller mit Willen begabten Existenzen gegeneinander. In jedem Seienden ist der Wille ganz vorhanden und er reagiert auf jede Einschränkung

40 Ebd., 248.

41 Ebd., 259.

42 Artur Schopenhauer, *die Welt als Wille und Vorstellung*, Band I, Zürich 1988, 335.

durch den Willen eines anderen Seienden mit Gegenwehr. Das ist jedoch nur die Oberfläche eines tieferen, »metaphysischen« Widerspruch: Der Wille als blindschöpferischer Drang der Existenz will Etwas, um sich zu erfüllen; zugleich kann er in keinem bestimmten Etwas zur Befriedigung gelangen und muss dieses Etwas, sobald es in Erscheinung getreten ist, in sich zurücknehmen. Das ist der Grund für den unablässigen Fluss von Werden und Vergehen. Der Wille drängt in die Erscheinung («Vorstellung» in Schopenhauers Terminologie), und er drängt die Erscheinung zurück in die formlose Präexistenz des reinen Triebgrundes. Der Freudsche Triebdualismus von Sexual- und Todestrieb lässt sich hier unschwer wiedererkennen.

Nichts anderes dokumentiert auch das individuelle menschliche Streben; und die Tragödie ist eben die Kunstform, in der das eine mit dem anderen verbunden wird. Der Einzelwille des tragischen Helden wird vernichtet und damit die Nichtigkeit der gesamten auf dem Individuationsprinzip beruhenden Erscheinungswelt demonstriert. Die tragische Handlung zeigt, dass die Wirklichkeit insgesamt auf einem unauflöselichen Konflikt beruht (jenen »Widerstreit des Willens mit sich selbst«): sie ist in sich tragisch verfasst.

Das Ziel der Tragödie ist die Erkenntnis dieser tragischen Verfassung der Wirklichkeit,

bis endlich, im Einzelnen diese Erkenntnis [...] den Punkt erreicht, wo [...] die Form der Erscheinung, das principium individuationis, von ihr durchschaut wird, der auf diesem beruhende Egoismus eben damit er stirbt, wodurch nunmehr die vorhin so gewaltigen Motive ihre Macht verlieren und statt ihrer die vollkommene Erkenntnis des Wesens der Welt, als *Quietiv* des Willens wirkend, die Resignation herbeiführt, das

Aufgeben nicht bloß des Lebens, sondern des ganzen Willens zum Leben selbst.⁴³

Nun ist vor allem anderen eine terminologische Richtigstellung erforderlich. Wenn Schopenhauer von der Tragödie spricht, meint er de facto das *Trauerspiel*. Das lässt sich schon daran erkennen, dass er den antiken Tragödien nur ein geringes Interesse bezeigt und vor allen Dingen der barocken Dramatik seine Aufmerksamkeit schenkt. Die aber steht ganz im Zeichen des Trauerspiels.

Worin besteht der systematische Unterschied zwischen Tragödie und Trauerspiel? In den Trauerspielen – so hat es Walter Benjamin herausgearbeitet – wird ein Geschehen als schlechterdings unabwendbar dargestellt. Es repräsentiert das Schicksal in dem blinden und populären Sinn, dass dagegen kein Einspruch möglich ist. In den stoischen Dramen Senecas tritt diese Form zum ersten Mal unverstellt hervor. In den barocken Trauerspielen wird sie dann am Schicksal der kreatürlichen Verfallenheit des Lebendigen, gegen die es kein Mittel gibt, und die vor der Ewigkeit des jenseitigen Lebens nur einen nichtigen Schein darstellt, exemplifiziert.⁴⁴ Das Trauerspiel ist also die Tragödie minus Aufklärung. Sein Ziel ist nicht, die Fähigkeit zu schulen, zwischen richtigem und falschem Handeln zu unterscheiden, sondern, wie Schopenhauer es ja formuliert, die Einsicht in die prinzipielle Sinnlosigkeit jeglichen Handelns zu vermitteln und in die richtige (stoisch-aske-

43 Ebd.

44 Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, Gesammelte Werke Band 1, Frankfurt am Main 1980, 268: »der Stand des kreatürlichen Menschen selber [ist] der Grund des Untergangs. Diesen typischen Untergang, der so verschieden von dem außerordentlichen des tragischen Helden ist, haben die Dichter im Auge gehabt, wenn sie – mit einem Wort, das die Dramatik planvoller als die Kritik gehandelt hat – ein Werk als ›Trauerspiel bezeichnet haben.« Das barocke Drama kreist um die Idee einer »Darstellung der Geschichte als eines Trauerspiels« in diesem Sinne (ebd., 321).

tische) Haltung gegenüber dem Absolutismus einer unabwendbaren Wirklichkeit einzuüben.

Diesen resignativen Aspekt bietet auch Freuds Theorie des Todestriebs und seiner Abkömmlinge in den Form individueller und kollektiver Selbstzerstörung. Alles Leben kehrt sich zum Tod – auf der triebdynamischen Ebene entspricht dem der Wille, dieses Ende zu beschleunigen, der sich in allen möglichen Formen gewalttätiger Zerstörung bekundet. Dieses Trauerspiel der menschlichen Existenz hält Freud, der es mit barocker Skepsis im naturgeschichtlichen Gang aller Dinge fundiert, letztlich für unheilbar. Man könnte sagen: In Freuds Sicht auf das Lebendige durchdringen sich die drei dramatischen Gattungen der Tragödie, der Komödie und des Trauerspiels. Er rahmt die tragischen Prozesse im individuellen und kulturellen Leben, an denen die psychoanalytische Aufklärung mit einigem Erfolg ansetzen kann, und die ihrerseits komische Einschlüsse haben, in denen Onto- und Phylogenese sich zum witzig-spielerischen Umgang mit den Schicksalsmächten befähigt erweisen, durch den Gesamtprozess des Lebendigen, der ihm als ein sinnlos in sich zurückkehrendes Trauerspiel erscheint, dessen höchstes Ziel darin besteht, das Trauma des Lebens rückgängig zu machen und das Dasein zum Frieden der anorganischen Existenz zurückzuführen.