
Sammlung Metzler
Band 259

I. Systematischer Teil

1. Konzepte des literarischen Schaffensprozesses

1.1 Zur psychoanalytischen Kreativitätstheorie

Die wissenschaftliche Erforschung der Literatur hat sich zunächst mit den Fragen der Entstehung von Literatur auseinanderzusetzen. Damit sind sowohl die historischen Fragen nach den Wurzeln der Literatur in Religion, Ritus, Mythos und Magie gemeint wie auch die psychologischen Fragen nach der Genese jener spezifischen Form verbaler Kreativität, die den Autor von seinen Mitmenschen unterscheidet. Obwohl die **Psychoanalyse als Kulturtheorie** auch zum ersten Problemgebiet eigene Ansichten entwickelt hat, beschränken wir uns hier auf die Fragen der zweiten Art, auf die individuelle Psychogenese des dichterischen Schaffens. Diese Fragen sind von großer literaturwissenschaftlicher Relevanz, denn wer das literarische ›Produkt‹ verstehen will, wird auch den Prozeß kennen müssen, in dem es zustande gekommen ist. Sie wurden aber bisher von den Literaturwissenschaftlern nicht mit dem Vorrang behandelt, den sie eigentlich verdienen.

Psychoanalytiker haben sich in der Nachfolge Freuds recht intensiv mit dem Studium dieses Prozesses beschäftigt, sowohl im Rahmen einer allgemeinen Theorie der Kreativität als auch in Überlegungen spezifisch dichtungstheoretischer Art. Sie gingen dabei in erster Linie von den Störungen und Behinderungen des Schaffensprozesses aus, die die Künstler zum Analytiker führten und diesen so zwangen, sich auch ein Bild vom ungestörten Schaffensakt zu machen. Die Erfahrungstatsache, daß die freie Verfügung über die Schaffenskraft nicht eine Sache der Willensanstrengung allein ist, weist schon auf den Einfluß unbewußter Kräfte hin.

Versucht man sich einen **Überblick über die Forschungsliteratur** zu verschaffen, so stellt man rasch fest, daß es viele verschiedenartige Ansätze gibt, was einem Außenstehenden die Orientierung erschwert. Es gibt triebpsychologische, ich-psychologische und selbstpsychologische Kreativitätstheorien. Manche Forscher untersuchen die kreative Fähigkeit als solche, andere wenden sich in psychobiographischen Studien dem Leben und der Schaffensweise schöpferischer Persönlichkeiten zu. Manche, wie etwa Gilbert J. Rose (1980), unterscheiden grundsätzlich

nicht zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Kreativität, andere denken offensichtlich nur an das künstlerische Schaffensvermögen. Für einige erschöpft sich die Frage nach den individuellen Wurzeln der Kreativität im Aufweisen einer bestimmten lebensgeschichtlichen Ursache, andere sind der Meinung, daß zu der Entwicklung der kreativen Persönlichkeit alle oder jedenfalls mehrere Lebensphasen ihren Beitrag leisten können.

Recht einflußreich sind D.W. Winnicotts Ansichten geworden (1971). Er geht von der Vorstellung einer **primären Kreativität** aus, die bei den meisten Menschen durch Anpassungszwänge mehr oder weniger verloren geht. Statt die Unterschiede zwischen den »normalen« Sterblichen und den genialischen Schöpfern wie Leonardo da Vinci oder Goethe weiter zu betonen, möchte er die persönlichen Differenzen im Ausmaß kreativer Fähigkeiten lieber als von gradueller Art betrachten. Für Winnicott ist Kreativität eine bestimmte **Haltung der Realität gegenüber**, ein Zeichen der Lebendigkeit des Individuums und Ausdruck eines fundamentalen Gefühls, daß das Leben sinnvoll sei.

Die verschiedenen Kreativitätskonzepte gewinnen klarere Konturen, wenn man ihren jeweiligen polaren Gegensatz kennt. Bei Winnicott etwa ist das die übermäßige Angepaßtheit, bei A.M. Maslow (1976) ist es die Zwangsneurose mit ihrer ausgeprägt autorepressiven Haltung den eigenen Einfällen und Assoziationen gegenüber.

Der nächstliegende Weg zum Studium des literarischen Produktionsprozesses scheint die **Befragung der Autoren** selbst oder das Studium ihrer Selbstzeugnisse. Es gibt aber nicht sehr viel wirklich aufschlußreiche Beschreibungen von der Entstehung eines bestimmten literarischen Kunstwerkes oder von ihrer Schaffensweise überhaupt durch Autoren selbst. Das ist auch verständlich. Der Schriftsteller hat seine Gründe, sich nicht in jeder Hinsicht völlige Klarheit über die intimen persönlichen Bedingungen seiner Arbeit verschaffen zu wollen, geschweige denn seine Wahrnehmungen oder Ahnungen davon öffentlich bekannt zu machen. »Es ist sicher gut, daß die Welt nur das schöne Werk, nicht auch seine Ursprünge, nicht seine Entstehungsbedingungen kennt: denn die Kenntnis der Quellen, aus denen dem Künstler Eingebung floß, würde sie oftmals verwirren, abschrecken und so die Wirkungen des Vortrefflichen aufheben«, meint der Erzähler in *Der Tod in Venedig* (Thomas Mann, GW VIII, 1974, 493) mit Recht. Die Literaturwissenschaft muß es trotzdem als ihre Aufgabe betrachten, diesen Schleier des Bildes zu Säis zu lüften, obwohl auch sie weiß, was Tonio Kröger in dem Gespräch mit seiner Freundin Lisaweta sagte: »Kein Problem, keines in der Welt, ist quälender als das vom Künstlertum und seiner menschlichen Wirkung« (Thomas Mann, GW VIII, 1974, 299). Es

gilt hier aber, zwischen den von Thomas Mann und seinen Kollegen richtig erkannten Rezeptionsbedingungen der Literatur einerseits und den Objekten der wissenschaftlichen Interpretation andererseits zu unterscheiden. Daß die Kenntnis des Entstehungsprozesses nicht immer zu den optimalen Rezeptionsvoraussetzungen gehört, ist eine Erfahrungstatsache. Die Erkenntnis dieses Sachverhaltes stellt jedoch sicherlich eine Aufgabe für die Literaturwissenschaft dar.

An anderer Stelle gestand Thomas Mann einmal, er fühle sich als Künstler durch die Freudschen Ideen beunruhigt und verkleinert. »Wird doch der Künstler von Freuds Ideen wie von einem Bündel X-Strahlen durchleuchtet, und das bis zur Verletzung des Geheimnisses seiner Schöpfung« (1925, 247). Noch radikaler meinte Mann einmal: »Die Kunst wird unmöglich, wenn sie durchschaut ist« (zit. nach Wysling 1982, 224). Ähnliche Gedanken findet man bei vielen Künstlern. Haben diese also ein handfestes Interesse daran, dieses Geheimnis, wenn nicht vor sich selbst, dann doch wenigstens vor der Außenwelt zu verbergen, eine ernst zu nehmende Literaturwissenschaft kann nicht umhin, dieses »Geheimnis der Schöpfung« zu erforschen.

Allerdings kann man dabei, wie aus dem vorher Gesagten hervorgeht, die Selbstaussagen der Dichter nur mit kritischem Vorbehalt als Material benutzen, weil sie unzuverlässig, unvollständig und »in hohem Maße Verzerrungen unterworfen sind«, wie Peter von Matt betonte (1979, 207). Diese Verzerrungen sind entweder als *captatio benevolentiae* gemeinte Formeln der Selbstverminderung oder offene Selbsttheroisierungen, nicht weil Schriftsteller immer besonders unzuverlässige Leute wären, sondern aus Gründen des »métiers«, aus intuitiver Rücksicht auf die narzißtischen Bedürfnisse der Leser: »sie spüren, daß der Leser nur zu lesen liebt, was von einem irgendwie außerordentlichen Verfasser stammt«.

Die Scheu vieler Künstler vor einer psychotherapeutischen Behandlung beruht meist auf der Angst, mit der möglichen Bewältigung ihrer Konflikte auch ihr Schaffensvermögen zu verlieren. Sie gehen dabei von der richtigen Annahme eines inneren Zusammenhangs zwischen ihrer psychischen Problematik und ihrer kreativen Arbeit aus, überschlagen dabei jedoch die Frage, ob diese Arbeit in bezug auf ihre inneren Konflikte überwiegend defensiven oder kompensatorischen Charakter hat, wie Peter Dettmring (1981, 749) im Anschluß an Kohut beobachtet. **Defensive Strukturen** überdecken den Defekt im Selbst, **kompensatorische** versuchen ihn auszubalancieren. Rilke fürchtete, daß die Analyse ihm nicht nur seine Teufel, sondern auch seine Engel austreiben würde. Analytisch formuliert hieße das: Er fürchtete, daß nicht nur die rigide Abwehrstruktur sich auflösen könnte, sondern daß

damit auch die kompensatorischen Antriebe zur Kunst versiegen würden. Mit anderen Worten: Es kommt auf die Gesamtheit der Motivationen und auf das innere Kräfteverhältnis an, ob das künstlerische Schaffen durch die Therapie beeinträchtigt oder gefördert wird. Eine genuine Kreativität, darüber sind sich wohl alle Analytiker einig, läßt sich nicht »weganalysieren«: »Wenn der Trieb zur Kunst stärker ist als die inneren Widerstände, so wird die Leistungsfähigkeit durch die Analyse nur gesteigert, nie erniedrigt«, meinte Freud (Briefe, 1960, 27.6.1934).

Der Künstler versucht auf eigene Weise, sich mit inneren Problemen auseinanderzusetzen. Das geschieht aber auf eine andere Art und Weise als etwa in der Therapie. Letzten Endes will der Künstler nicht, wie der Analysand, »geheilt« werden, er will mit seinem Konfliktmaterial »spielen« (im weitesten Sinne des Worts), er will es eher gestalten als begreifen, er will tendenziell seinen gekränkten Narzißmus wiederherstellen, seine Grandiosität realisieren statt mühsamen Verzicht zu leisten.

Nehmen wir als Beispiel die aggressiven Impulse: Die Zerstörungsphantasien verursachen Angst und Schuld, sie neigen also dazu, sich gegen das Subjekt selbst zu wenden. Der Verbrecher wendet sie realiter nach außen, der Neurotiker wendet sie gegen sich selbst, der Künstler wendet sie in spezifischer Weise, nämlich als gestaltete Fiktion, nach außen. Sein »Kunstgriff« besteht darin, daß er damit keine Ablehnung und Verurteilung hervorruft (obwohl das Risiko immer vorhanden ist), sondern Anerkennung und Bewunderung erntet. Das liegt daran, daß das Publikum sich selbst insgeheim wiedererkennt, sich selbst im Werk bestätigt findet und eine zusätzliche Beruhigung dadurch erfährt, daß man ja mit solchen Phantasien nicht allein steht, sondern das Erlebnis mit anderen Lesern oder Zuschauern teilt.

Wenn ein Schriftsteller sich in eine Analyse begibt, ist der Grund oft, wie gesagt, eine **Störung oder Hemmung des Schreibprozesses** (*writer's block*). Robert Musil etwa hat einmal diese Hilfe gesucht. Auf die überwiegend narzißtische Art solcher Schaffensstörungen hat Anton Ehrenzweig (1967) hingewiesen. Der produktive Künstler muß seine Größenphantasien und seinen Perfektionismus soweit beherrschen können, daß er Unvollkommenheiten tolerieren und die Grandiosität zum Motor statt zum Hemmschuh machen kann. Die therapeutische Erforschung dieser Störungen lehrt uns vielleicht noch mehr über die Psychodynamik des Schaffens als das Studium der großen produktiven Genies. Immer wieder zeigt sich darin die Bedeutung der Ängste und Schuldgefühle, die den Schaffensvorgang begleiten, obwohl er zugleich als Versuch ihrer Bewältigung angelegt ist. Dazu sagte Christa Wolf: »Es kommt vor, daß man wochenlang zwar schreibt, aber genau spürt, man tritt auf der Stelle. Ich weiß dann, [...] daß Widerstände in mir

sind, wirklich das herauszufinden, wonach der Stoff drängt. Denn man hat beim Schreiben natürlich auch Angst vor dem, was herauskommen wird. [...] Es geht dann um Dinge, die man eigentlich wissen muß, aber nicht wissen oder wahrhaben will« (J. Walther: *Meinetwegen Schmetterlinge. Gespräche mit Schriftstellern*. Berlin 1973, zit. nach Müller-Braunschweig 1984, 79).

Neben vielen anderen hat K.R. Eissler darauf hingewiesen, »daß jeder kreative Schritt des Erwachsenen die **Überwindung eines Schuldgefühls** erforderlich macht. Die Schöpfung eines Kunstwerkes [...] verlangt so etwas wie eine prometheische Rebellion gegen Zeus. Und wo Rebellion, da auch Schuldgefühl« (1983, Bd. 1, 115). Die kreative Energie ist offenbar nicht nur sublimierte Libido, sondern enthält oft auch starke aggressive Anteile. Im Kunstschaffen werden zerstörerische Impulse nach außen gewendet. Aus der Inszenierung des Hasses wird dann paradoxerweise ein Geschenk an die Welt, die den Künstler dafür bewundert. Die geheime Nähe der schöpferischen Tat zum Verbrechen wurde von Dostojewski, Nietzsche und Thomas Mann erwähnt. Degas sagte, ein Künstler müsse an sein Werk in derselben Verfassung herangehen, in der der Verbrecher seine Tat begeht.

Der beste Weg zu einer Innenansicht der literarischen Schreibe ist wohl die **therapeutische Dialogsituation**, in der durch freies Assoziieren eine besondere Art der Introspektion des Analysanden und der Empathie des Analytikers ermöglicht wird, welche die lebensgeschichtliche Bedingtheit des kreativen Bedürfnisses oder Vermögens freilegt. Diese klinischen Erfahrungen in der Behandlung von Arbeitsstörungen gestatten dann weitere Rückschlüsse auf den optimalen Verlauf des Produktionsprozesses.

Wer sich, angesichts der genannten Vorbehalte, trotzdem die Selbstzeugnisse kreativer Persönlichkeiten über ihre Arbeitsweise als Grundlage seiner Studien wählen möchte, findet interessantes Material in dem Sammelband von Ghiselin (1952, ³1996). Ein aufschlußreiches Beispiel für den Versuch eines zeitgenössischen Schriftstellers, einmal sehr genau die Entstehung eines eigenen Gedichtes in ihren verschiedenen Phasen zu beschreiben, ist Dieter Wellershoffs Essay *Träumerischer Grenzverkehr* (1975). Das ist aber kein naiver Bericht über die subjektiven Empfindungen beim Schreiben, sondern ein sehr kenntnisreicher Essay eines Autors, der mit wichtigen Beiträgen zur Theorie der Literaturpsychologie hervorgetreten ist.

1.2 Vorbedingungen der Kreativität

Zu den Vorbedingungen für die Herausbildung schöpferischer Fähigkeiten gehören sowohl kreativitätsfördernde Faktoren in der frühen Sozialisation als auch – erfahrungsgemäß – Konflikt- und Notsituationen, aus denen das Subjekt einen produktiven Ausweg sucht. Ganz allgemein wären als günstige Umwelteinflüsse eine überdurchschnittliche Offenheit und eine großzügige Toleranz für **freie Assoziationen und spontane Einfälle** zu nennen. In psychoanalytischer Terminologie spricht man von einer größeren ›Durchlässigkeit der Zensurschranke‹, die kreative Menschen ins reifere Alter hinübergerettet haben. Die ›Abwehr‹ des Produktiven erscheint insofern geringer, als der Künstler diesen vorbewußten Materialien Einlaß gewähren kann, ohne daß seine Psyche von ihnen überflutet wird. Auch ist er imstande, innere Spannungszustände und Gefühle der Ambivalenz, die mit längeren Produktionen verbunden sind, eine Zeitlang zu ertragen, sei es nicht immer ohne allerlei Hilfsmittel und Stimulantien wie Drogen, Alkohol, Tabak usw. Der Erziehungsstil der Eltern kann die Entwicklung dieser Fähigkeiten entscheidend fördern oder hemmen. Wenn das kleine Kind Triebimpulsen angstfrei Ausdruck verleihen darf, wenn die Umgebung des Kindes spielerisches Verhalten toleriert oder gar ermutigt, besteht eher die Möglichkeit, daß die primäre Kreativität in umgewandelter Form im Erwachsenenalter beibehalten wird. Durch ihre Berufserfahrungen neigen Psychoanalytiker dazu, die Entwicklung von Kreativität vorzugsweise aus Notsituationen, aus malignen Ursachen herzuleiten. Aber sie kann natürlich auch aus benignen Faktoren, aus der Toleranz und der Flexibilität der Umwelt entstehen, wie Müller-Braunschweig betont (1984, 88).

Viele Teilaspekte kreativer Fähigkeiten zeigen eine phasenspezifische Herkunft. Auch die Wahl des künstlerischen Mediums hängt nach der Ansicht vieler Forscher mit Fixierungen an bestimmte Entwicklungsphasen zusammen. A.A. Brill (1933) und E. Bergler (1950) haben nachdrücklich auf die **Oralität des Schriftstellers** hingewiesen und seine Vorliebe für das Medium Sprache auf die Abwehr des Wunsches nach passiver oraler Befriedigung zurückgeführt. Diese Abwehr habe die Form einer Identifikation mit der Mutter angenommen. In der Schreibhemmung handele es sich um ein Nachlassen dieser Abwehr und ein Erstarken des Wunsches nach Geborgenheit. In diesem Zusammenhang wäre auch zu bedenken, daß Menschen in extremen Gefahrensituationen, etwa in Abwartung einer Hinrichtung, zur Überwindung ihrer Verlassenheitsangst laut singen oder beten.

Im Zusammenhang mit der oralen Phase sind ebenfalls die Ansichten von D.W. Winnicott (1971) zu erwähnen. Die Kreativität

entsteht nach seiner Meinung in der **sympiotischen Phase**, in der der Säugling noch keinen Unterschied zwischen der Mutter und sich selbst wahrnimmt, in der Subjekt und Objekt noch als ungetrennt erlebt werden. In seinem Allmachtserleben kennt der Säugling daher auch noch keinen Unterschied zwischen dem ›Finden‹ und dem ›Schaffen‹ der Mutterbrust. Diese ›magische‹ Illusion sei als ein Urmodell des Schaffens aufzufassen. Mit zunehmender Realitätswahrnehmung, wenn das Kind sich als von der Mutter getrennt zu erleben beginnt, schafft es aus einem Spielzeug oder einem Zipfel der Bettdecke ›**Übergangsobjekte**‹ (*transitional objects*). Diese gehören zwar der Außenwelt an, bedeuten dem Kind aber zugleich die aus seinen Bedürfnissen heraus erschaffene Mutter. Mit ihnen tröstet es sich über die vorübergehende Abwesenheit der Mutter, überbrückt es die Zeit ohne das schützende Objekt mit Hilfe eines Übergangsobjekts.

Nach Winnicott haben wir hier die früheste Form des Symbols, denn das Kind weiß zwar, daß sein Spielzeug nicht die Mutterbrust ist, aber in seinem Erleben bedeutet es doch die Brust. Im Übergangsobjekt haben wir also auch eine Vorform des ästhetischen Objekts, das ebenfalls für den Künstler und für sein Publikum eine intensive emotionale tröstende Bedeutung haben kann. Winnicott spricht in diesem Zusammenhang von einem ganzen intermediären Bereich (*transitional space*), der eine Mittelstellung zwischen Subjektivem und Objektivem, zwischen oraler Autoerotik und der echten Objektbeziehung einnimmt. Dieser dritte Bereich, der im Leben des aufwachsenden Kindes etwa dem des Spiels entspricht, repräsentiert im Erwachsenenleben die Kultursphären der Wissenschaft, der Religion und der Kunst. Auch die fiktionale Literatur geht aus diesem Zwischenbereich hervor, weil der Dichter, nach K.R. Eissler, die Kunst versteht, »das Realitätsprinzip mit dem Lustprinzip zu versöhnen, indem er seine Phantasien in eine neue Art von imaginärer Wirklichkeit umbildet, die von anderen geteilt und so eine Quelle der erhabensten Freuden wird« (1983, Bd. 1, 180).

Auch die **frühen Identifikationen mit den Eltern** tragen in positivem oder negativem Sinne zu der Bildung kreativer Fähigkeiten bei. So hat P.C. Kuiper (1966) die Fähigkeit des Dichters, mit Worten zu trösten und mit Klängen zu beruhigen oder zu ›streicheln‹, auf die frühe Identifizierung mit der Mutter in der oralen Phase zurückgeführt. In seiner Goethe-Biographie (1983/84) hat K.R. Eissler Goethes Reaktion auf die Geburt seiner jüngeren Schwester Cornelia, die in einer Identifikation mit der sorgenden Mutter bestand, mit seiner späteren ›gebenden‹ kreativen Haltung in Zusammenhang gebracht. Die Identifikation mit dem Vater, die anfangs sehr stark gewesen sein muß, habe eine Relativierung erfahren, was Goethes Produktivität

zugute gekommen sei, da er sich sonst dem pedantischen, ziemlich rigiden Vater allzu sehr angeglichen hätte.

Auch die **Selbstpsychologie** unter dem Einfluß von Heinz Kohut lokalisiert die Wurzeln der Kreativität bereits in den ersten Lebensmonaten, am Ende der symbiotischen Phase, in der das Kleinkind erste Enttäuschungen seiner illusionären Allmacht erlebt und das Getrenntsein von der schützenden Mutter als lebensbedrohliches Verlassensein erfährt. Die entscheidende Bedeutung dieser Phase der Trennungsangst und der Versuche ihrer Bewältigung, etwa mittels der *modi operandi* der Projektion und der Introjektion und durch die Klangwirkungen der ›Muttersprache‹, wird von vielen Forschern bestätigt. Bei manchen Kindern, so lautet die Annahme, spielt sich dann ein heftiger Konflikt ab. Nach der Darstellung von Oskar Sahlberg (1985) geschieht dann folgendes: Das Kind, das die Zuwendung der Mutter zu verlieren meint, erlebt eine Depression und empfindet heftige Wut gegen die Mutter. Die gute Mutter-Imago wird von einer bösen ersetzt, die dem Kind nun ihrerseits etwa als menschenfressende Hexe Angst einflößt. So zieht die (phantasierte) Zerstörung des Objekts die (gefürchtete) Vernichtung des Subjekts nach sich.

Auf diese gefährliche Entwicklung reagiert das Kind nun, indem es sich mit dem Aggressor identifiziert. Es bedient sich also eines Abwehrmechanismus, der auch im späteren Leben in extremen Gefahrensituationen beobachtet werden kann. Es internalisiert das böse Mutterbild, um trotz allem das Objekt nicht zu verlieren. Es rettet sich vor der drohenden Vernichtung, indem es sich die böse und mächtige Mutter aneignet und zu einer inneren Instanz macht. Damit erobert es sich das verlorene Gefühl der Allmacht und der Stärke zurück. Das ›Größenselbst‹ als Ersatz für die frühere Vollkommenheit und Allmacht ist entstanden. In dieser phantastischen Neuerschaffung, in diesem Wiederaufbau des Selbst sei nun das Urmodell des Schaffens zu erblicken. Auch in anderen psychoanalytischen Auffassungen, etwa bei Melanie Klein, findet man diese **Grundfigur von Zerstörung und Neuaufbau** (›Reparation‹) als kreative Matrix, entstanden aus einem heftigen inneren Konflikt.

In der Theorie von Melanie Klein (vgl. Segal 1964/1974) werden die Wurzeln der Kreativität aus der sog. ›**depressiven**‹ **Position** hergeleitet, in der das Bedürfnis nach einer Wiederherstellung des in zerstörerischen Phantasien der ›paranoid-schizoiden‹ Phase vernichteten Objekts die Psyche beherrscht. Nach Melanie Klein befindet sich das Kleinkind im Alter von etwa drei Monaten in der ›paranoiden Position‹, in der das Kind das Bild der Mutter spaltet in das einer guten nähernden und das einer bösen verlassenden Mutter. Letzteres wird in die Außenwelt

projiziert. Kehrt die Mutter nach einer Trennung, während der das Kind sie in seiner magischen Phantasie und in seiner Wut zerstört hat, immer wieder zurück, so leitet diese Erfahrung über in die ›depressive Position‹, die von dem Bedürfnis nach Wiedergutmachung, Ungeschehen-Machen und Wiederherstellung bestimmt ist. Manche Eigentümlichkeiten und Begleiterscheinungen des Schaffensprozesses weisen darauf hin, daß das Kunstwerk dieses ›Reparationsbedürfnis‹ befriedigt. Die Dramatik und die innere Spannung jedes bedeutenden Schaffensaktes sei im Grunde eine unbewußte Wiederholung dieser Grundfigur, so Sahlberg (1985), der in diesem Urkonflikt die »Elemente einer Grammatik der künstlerischen Phantasie« wiedererkennt. Der Schaffensrausch, von dem viele Künstler berichten, läßt sich dann als die Wiederkehr eines Zustandes verstehen, in dem das Selbst durch die Verschmelzung mit einem mächtigen äußeren Objekt erweitert war.

In der analen Phase macht das Kind die erste konkrete Erfahrung des eigenen Produzierens. Allerdings muß es dann erleben, daß sein ›Produkt‹ zwar zunächst gelobt, dann aber weggeschüttet wird. In diesen unvermeidlichen Enttäuschungen liegt eine Wurzel der Sublimationsfähigkeit. Die **Sublimation** ist von den psychoanalytischen Begriffen, die zur Erforschung des Schaffensprozesses herangezogen werden, der bekannteste geworden, ein Begriff, der auch den Außensternern geläufig ist, obwohl die Analytiker das Fehlen einer konsistenten Sublimationstheorie bedauern. Bei Winnicott etwa wird der Begriff einer ausdrücklichen Kritik unterzogen (vgl. Stein 1984, 90–96). Man versteht darunter die Fähigkeit, das ursprüngliche Triebziel mit einem anderen, kulturell höher gewerteten zu vertauschen. Die Sublimation kann gefördert werden, wenn z.B. eine Kinderzeichnung ebenfalls als eigenes ›Produkt‹ gelobt und dann nicht weggeworfen, sondern aufgehoben wird. In der Malerei und der Plastik sind die analen Ursprünge des Schaffenstriebes manchmal noch deutlich zu erkennen. Daß die kreative Energie großenteils umgewandelte Libido ist, haben manche Künstler geahnt oder gewußt. Nach Nietzsche sei es »ein und dieselbe Kraft, die man in der Kunstkonzeption und die man im geschlechtlichen Aktus ausübt« (Werke IV, hrsg. von K. Schlechta, 1977, 924).

Manche Künstler beschreiben die Freuden und Mühen ihrer Arbeit in der **Metaphorik von Zeugung, Schwangerschaft und Geburt**. »Es scheint«, so schrieb Peter von Matt, »als könne der kreative Prozeß ohne diese Analogie gar nicht gedacht werden« (1979, 207). Flaubert zum Beispiel verglich die aufeinanderfolgenden Phasen des Schaffens mit Erektion und Ejakulation, mit Geburtswehen und die Fertigstellung mit der Abnabelung. Von Goethes Schaffensweise wissen wir, welche Bedeutung das Reifen-Lassen-Können für sie hatte. Ein Unterschied

zwischen der kreativen und der neurotischen Persönlichkeit scheint die Vorstellung des eigenen Inneren als imaginärer Gebärmutter statt einer gähnenden Leere zu sein.

Die Erfahrung der lebensgeschichtlichen Bedingtheit auch der kreativen Fähigkeiten, die der Psychoanalytiker in seiner therapeutischen Praxis immer wieder macht, führt ihn auf dem Gebiete der Kreativitätsforschung von selbst auf den Weg der biographischen Erforschung einzelner Schöpferpersönlichkeiten. Freud hat auch hier mit seinen biographischen Studien von Goethe, Dostojewski und Leonardo den Weg gezeigt. In diesem Bereich war lange Zeit die psychopathographische Richtung führend, die die **Künstlerbiographie als Krankengeschichte** zu beschreiben versuchte. In der psychoanalytischen Diskussion der Anfangsjahre spielte der Gegensatz zwischen der Psychopathographie und der Psychobiographie eine gewisse Rolle. Der Musikwissenschaftler Max Graf hatte bereits 1907 in Freuds Diskussionskreis in einem Vortrag zur *Methodik der Dichterpsychologie* vor der Einseitigkeit der pathographischen Betrachtung gewarnt und als Aufgabe einer Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften das Verstehen des schöpferischen Menschen in seiner Ganzheit, nicht nur in seinen krankhaften (neurotischen) Aspekten genannt. Graf wandte sich namentlich gegen Isidor Sadger, das enfant terrible der ›Psychologischen Mittwoch-Gesellschaft‹, und meinte, die Pathographie trage zur Erkenntnis des dichterischen Prozesses deshalb wenig bei, weil sie sich nur mit den Hemmungen, kaum mit den ›positiven‹ dichterischen Kräften beschäftige. Freud hob seine prinzipielle Übereinstimmung mit Graf hervor (vgl. Federn 1984, 271–280).

Ein klassisches Beispiel der psychoanalytischen Pathographie ist Marie Bonapartes Buch über *Edgar Allan Poe* (1933, dt. 1934, 1981), in dem von den Werken auf das Leben geschlossen wurde, eine Methode, die heute als inadäquat erscheint. Zwar äußern sich in den Werken die inneren Konflikte des Autors, sie bilden diese jedoch nicht einfach ab, sondern verwandeln sie im Dienste der Abwehr. Vor allem die Studien von Ernst Kris haben zur **Ausbildung der Psychobiographie neuerer Art** geführt, zu einer Darstellung der inneren Biographie des Künstlers, die nicht von einer heimlich denunziatorischen Tendenz verzerrt wird (vgl. Cremerius 1971, Mitscherlich 1972). Als Beispiel kann etwa auf Eisslers Goethe-Biographie hingewiesen werden (1963, dt. 1983/84). John E. Gedo beobachtet in seinem kritischen Forschungsbericht zur Geschichte der Psychobiographie (1983) eine allmähliche Verschiebung des Interesses an Fragen der klinischen Theorie zugunsten des Interesses an ästhetischen und schaffenspsychologischen Fragen, sowie eine Verringerung der früheren ›reduktionistischen‹ Tendenz.

Die Streitfrage, ob die Biographie des Autors literaturwissenschaftliche Relevanz besitzt und ob die Beziehung zwischen Autor und Werk legitimer Forschungsgegenstand ist, beruht im Grunde auf einer ungenügenden Unterscheidung zwischen der (wissenschaftlichen) Aufgabe einer adäquaten Interpretation des Textes und den minimal günstigen lebenspraktischen Bedingungen einer gelungenen Rezeption dieses Textes. Für den Leser eines Romans ist die Kenntnis der Lebensumstände des Autors relativ irrelevant, jedenfalls nicht notwendig, für den Textforscher ist sie aber sehr erwünscht, wenn er seine Erkenntnismöglichkeiten nicht einschränken will. Die psychoanalytische Untersuchung des Entstehungsprozesses kann jedenfalls auf psychobiographisches Material schwerlich verzichten.

Ein Beispiel: Als Heine sein *Loreley*-Gedicht verfaßte, war die Lektüre von Loebens *Loreley*-Gedicht der aktuelle Eindruck, der die Erinnerung an das »Amalienerlebnis«, die unglückliche Liebe zu der Kusine Amalia und an die von diesem Erlebnis hervorgerufenen Phantasien weckte. Diese Phantasien sollten teils die tiefe Kränkung kompensieren, teils auch abwehren: lustbetonte Verschmelzungs- und Entgrenzungsvorstellungen eines Todes im Wasser, auch Ängste vor der Aufgabe des Ich und dem Verlust der Ich-Kontrolle. Die literarische Gestaltung (Strophenbau, Reim, Metrum, Volksliedform usw.) steht im Dienste sowohl der Bewältigung, der Bewußtmachung dieser Phantasien, wie der Abwehr ihrer bedrohlichen Bilder.

Oder nehmen wir als Beispiel die gut erforschte Entstehung von Thomas Manns Novelle *Der Tod in Venedig*. Der aktuelle Eindruck, der den kreativen Anstoß bildete, war das biographisch belegte Erlebnis der Verliebtheit in einen Knaben während eines Ferienaufenthaltes in Venedig. Diese »Heimsuchung« durch den pädophilen Impuls weckte den verdrängten, unerfüllten Wunsch, vom Vater geliebt zu werden, mit derselben Zärtlichkeit und Begeisterung, mit denen Aschenbach nun den Knaben Tadzio, oder mit denen Sokrates damals den Phaidros liebte. Der Tagtraum von der erwiderten Liebe erfährt nun eine komplizierte, entstellende und verhüllende Umarbeitung im Zeichen der Abwehr, zu der auch die Rivalität mit Goethe ihren Anteil beiträgt (vgl. dazu von Matt 1978), welche schließlich die Novelle in ihrer konkreten Gestalt erscheinen läßt.