

Alfred Lorenzer

**Die Sprache, der Sinn,
das Unbewußte**

*Psychoanalytisches Grundverständnis
und Neurowissenschaften*

Herausgegeben von Ulrike Prokop

Mit einer Einleitung von Bernard Görlich und
einer Einführung von Marianne Leuzinger-Bohleber

Klett-Cotta

Klett-Cotta

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH, gegr. 1659

Stuttgart 2002

Alle Rechte vorbehalten

Fotomechanische Wiedergabe nur mit Genehmigung des Verlags

Printed in Germany

Schutzzumschlag: heffe design, Rodgau

Gesetzt aus 10 Punkt Palatino von Hahn Medien, Kornwestheim

Auf säure- und holzfreiem Werkdruckpapier gedruckt und

gebunden von freiburger graphische betriebe, Freiburg i. Breisgau

ISBN 3-608-94354-4

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Ein Titeldatensatz für diese Publikation ist bei der Deutschen Bibliothek
erhältlich.

II. Diskursive und präsentative Symbole – das »szenische Verstehen«

Ich habe Ihnen in meiner ersten Vorlesung die nachhaltige Bindung Freuds an ein strenges naturwissenschaftliches Erkenntnisideal geschildert, aber auch das Sicheinlassen auf die Selbstdarstellung des Patienten. Dieses Sicheinlassen auf die Selbstdarstellung des Patienten war der Ausgangspunkt der Analyse in der Behandlung der Anna O. Dieses Sicheinlassen blieb auch der Ansatzpunkt aller Psychoanalysen. In der Freiheit der Selbstdarstellung des Patienten und der Wendung des Arztes vom Untersucher zum Zuhörer und Interpreten liegt die emanzipatorische Kraft der Psychoanalyse – im Gegensatz zu allen Untersuchungs- und Behandlungsverfahren, die den Patienten abrichten, indem sie ihm irgend welche Verhaltensmuster aufzwingen. Während die Verhaltenstherapien den Patienten heilen wollen, indem sie ihn nur noch fester in die bestehenden sozialen Verhältnisse einpassen, gibt die Psychoanalyse dem Patienten das Recht, jenen Protest gegen die herrschenden sozialen Verhältnisse, der im Leiden steckt, zu äußern. Freilich, dieser Protest liegt verborgen auf dem Grund des Leidens und muß Schritt für Schritt frei gelegt werden in der verständnisvollen Zusammenarbeit von Analysand und Analytiker.

Ohne zu wissen, was dieses Sicheinlassen bedeutet, haben sich Breuer und Freud damit auf den Weg einer kritischen Wissenschaft begeben. Denn sie ließen

1. den Protest des Leidenden zu Wort kommen, und sie haben
2. damit bei der konkreten Lebenspraxis angesetzt und das heißt bei den Lebensverhältnissen der jeweiligen sozialen und geschichtlichen Situation. Das aber ist ein Ansatz, der genau dem entspricht, was Marx von einer kritischen Analyse fordert.

Die Selbstdarstellung des Patienten ist Darstellung seiner Lebenssituation. Das Leiden wird nicht abstrakt als Teil einer medizinischen Krankheitsordnung, sondern sinnlich-unmittelbar als Teil der eigenen Lebenssituation berichtet, als Szene der eigenen Lebensgeschichte.

Für das psychoanalytische Erkennen folgt daraus: Das wichtigste Instrument der psychoanalytischen Untersuchung ist das szenische Verstehen als Verstehen von Lebenssituationen, von Szenen des menschlichen Alltags – und zwar in subjektiver Perspektive, denn die Leidensdarstellung soll ja ganz und gar als subjektives Erlebnis verstanden werden. Es geht um Formen des sozialen Zusammenlebens in subjektiven Erlebnisfiguren. Demgemäß bedient sich die Psychoanalyse ja auch nicht objektivierender Untersuchungsverfahren, sie verzichtet ausdrücklich darauf, durch Erhebung von objektiven Ereignisdaten von außen her sich an das Erleben der Analysanden heranzutasten. Sie baut ganz und gar auf der Selbstdarstellung des Patienten auf.

Von der Methode des szenischen Verstehens her können wir nun aber auch die Struktur der *Selbstdarstellung* genauer bestimmen: Sie fügt sich aus Szenen zusammen, aus lebenspraktischen Alltagsszenen, die im Zuhören des Analytikers als Episoden einer unendlichen Geschichte, der Lebensgeschichte des Analysanden registriert werden. Wohlgemerkt, dieser Charakter als

Erzählung ist kein bloßes Durchgangsstadium der Erfassung des Patienten und keine Station, die der Analytiker schnell hinter sich bringen könnte, um zu abstrakteren Strukturaussagen – über die Krankheitsform oder die Persönlichkeitseigenart oder die Sozialstruktur des Patienten – zu kommen. Nein, dieser lebensunmittelbare szenische Darstellungsmodus macht so sehr die wesentliche Erkenntnisweise der Psychoanalyse aus, daß Freud dem in den *Studien* Ausdruck verliehen hat mit den Worten:

»Ich bin nicht immer Psychotherapeut gewesen, sondern bin bei Lokaldiagnosen und Elektroprognostik erzogen worden wie andere Neuropathologen, und es berührt mich selbst noch eigentümlich, daß die Krankengeschichten, die ich schreibe, wie Novellen zu lesen sind, und daß sie sozusagen des ernstesten Gepräges der Wissenschaftlichkeit entbehren. Ich muß mich damit trösten, daß für dieses Ergebnis die Natur des Gegenstandes offenbar eher verantwortlich zu machen ist als meine Vorliebe; Lokaldiagnostik und elektrische Reaktionen kommen bei dem Studium der Hysterie eben nicht zur Geltung, während eine eingehende Darstellung der seelischen Vorgänge, wie man sie vom Dichter zu erhalten gewohnt ist, mir gestattet, bei Anwendung einiger weniger psychologischer Formeln doch eine Art von Einsicht in den Hergang einer Hysterie zu gewinnen« (Freud, 1895, S. 227).

Ich wiederhole noch einmal die Grundabsicht des szenischen Verstehens: In dieser Verstehensweise zeigt der psychoanalytische Untersuchungsgegenstand

1. sein soziales Wesen. Was verstanden werden soll, sind ja die besonderen Formen des *zwischenmenschlichen Umgangs* des Patienten.
2. Es geht um diese Umgangsformen im subjektiven Erleben, d. h. es geht um *Lebensentwürfe*, um Modelle menschlichen Handelns, Denkens und Fühlens als die habituellen Grundbausteine der jeweiligen Subjektivität.

Betrachtet man die Psychoanalyse von der Verschränkung von Subjektivität und Sozialität aus, dann wird durchsichtig, weshalb die Darstellung, auf der die Psychoanalyse aufbaut, notwendig die Selbstdarstellung des Patienten sein muß: Nur so kommt das subjektive Erleben in seiner subjektiven Besonderheit zu Wort, und nur über das Verstehen des subjektiven Erlebens läßt sich die konkrete Lage eines Menschen an seinem sozialen geschichtlichen Ort ausmachen.

Zunächst hat sich Freud gegen das Recht der Selbstdarstellung, das sich die Patientin Anna O. gleichsam erfochten hat, gewehrt. Es ist kein Zufall, daß er sich erst sieben Jahre nach Breuers Behandlung, drei Jahre, nachdem er sich selbst als frei praktizierender Nervenarzt niedergelassen hatte, auf die kathartische Methode einließ. Zuvor hatte er allerlei zugreifend-direktive Methoden, von der Mastkur bis zur Hypnose, ausprobiert. Mit der Übernahme der kathartischen Methode ließ er aber Schritt für Schritt die direktiv-beeinflussenden Vorgehensweisen fallen. Mit zunehmendem Respekt vor der Selbstdarstellung der Patienten entfaltete sich ihm das Erzählen der Patienten als Grundlage seiner Untersuchung. Umgekehrt betrachtet: Je eindeutiger die Erzählungen in den Mittelpunkt der Behandlung rückten, desto mehr räumte Freud den Analysanden die Selbstverfügung ein über das, was in der Analyse geschah: Die Selbstdarstellung wurde in der Methode der freien Assoziation schließlich offiziell institutionalisiert und bekräftigt. Freuds Biograph kommentiert den Freudschen »Lernprozess« so:

»Zunächst neigte er allerdings noch immer zum Zureden, Stirne drücken und Befragen, was er als mühsame, aber notwendige Arbeit empfand. Einmal warf ihm eine Patientin vor, er störe mit seinen Fragen ihre Gedankentätigkeit. Er folgte ihrem Wink und tat damit einen weiteren Schritt in der Richtung der freien Assoziation. Nach

diesem viel versprechenden Anfang wurde die Methode nach und nach immer freier. Freud verwendete den Hypnotismus zwar weiter, wo er nur konnte, wenn auch oft nur in gewissen Stadien der Behandlung, und gab ihn als therapeutisches Hilfsmittel erst 1896 endgültig auf, vier Jahre nachdem er bewiesen hatte, daß es auch ohne ihn ging. Je zuversichtlicher er darauf vertraute, daß beim Nachlassen der bewußten Zensur automatisch die wichtigen Erinnerungen zum Vorschein kommen, um so weniger brauchte er den Patienten zu drängen, seine Stirne zu drücken oder seine Gedanken zu lenken; daher gab er denn auch eines nach dem andern auf. In der »Traumdeutung« (1900) empfiehlt er noch das Schließen der Augen, allerdings vielleicht nur bei Selbstanalysen, und 1904 erklärt er auch dies für unnötig« (Jones, 1960 S. 289).

Siegfried Bernfeld (1981), der ein besonders guter Kenner der Frühgeschichte der Psychoanalyse war – er war ja geradezu der Hauptgewährsmann von Jones –, faßt sein Urteil zu dem knappen Statement zusammen: Zunächst bestand Freuds

»Methode [...] darin, passiv hinzuschauen und hinzuhören, bei einem Minimum von Einflußnahme auf das Untersuchungsobjekt. Bald gab er die Anwendung elektrischer Instrumente, später auch die Hypnose auf, weil er sich bei so grob manipulierenden Eingriffen taktlos vorkam und unbehaglich fühlte. Erziehen, Kurieren, Regieren – mehrfach hat er bekannt, wie wenig Neigung er zu solchen Tätigkeiten verspürte. Er verglich die Arbeit des Psychoanalytikers gern mit derjenigen des Archäologen, der nichts anderes tut, als die Ablagerungen von Jahrhunderten abzutragen und das darunter Verborgene frei zu legen« (Bernfeld u. Cassirer-Bernfeld, 1981, S. 73)

Das szenische Verstehen und der Erzählcharakter der psychoanalytischen Untersuchungsweise erschließen der Selbstdarstellung ganz unmittelbar auch die *Aktualität* des Erlebens; sie erlauben es, die Untersuchungssituation selbst als »analytische Situation« und d. h. als aktuelles szenisches Zusammenspiel

zwischen Analytiker und Analysand in die Betrachtung einzu-beziehen. Unter den Stichworten »Übertragung und Gegenübertragung« wird dieses aktuelle Zusammenspiel geradezu zum Hauptpfeiler der analytischen Untersuchung.

Aus der bisherigen Darstellung ergibt sich eine wichtige Kennzeichnung des psychoanalytischen Verstehens: Es ist ein Verstehen von Szenen. Es muß »szenisches Verstehen« sein, denn nur so wird das psychoanalytische Verstehen der Selbstdarstellung des Patienten gerecht, weil es nur so die Erzählung des Patienten als Darstellung von Lebenssituationen auffassen kann. Nur im szenischen Verstehen können die Erzählszenen wie auch die real ablaufenden Szenen zwischen Analytiker und Analysand in ihrer thematisch/strukturellen Übereinstimmung auf einen Nenner gebracht werden. Beide Male aber geht es darum, die hinter dem Sprachschleier, dem falschen, sozial angepaßten Gerede verborgene Lebenspraxis, die sozial verbotene und deshalb verdrängte Lebenspraxis aufzuspüren. Das szenische Verstehen ist eine entscheidende Voraussetzung der gesellschaftskritischen Praxis der Psychoanalyse.

Bei der Betrachtung der szenischen Natur des analytischen Verstehens wird auch deutlich, weshalb die *Sprachlichkeit* des Erzählens – im Gegensatz etwa zum Vorspielen wie auf dem Theater oder zum Malen – eine ausgezeichnete Bedeutung erhält. In der sprachlich erzählerischen Darstellung läßt sich das *unmittelbar-aktuelle* Agieren des analytischen Zusammenspiels momentan mit den beiden anderen »Wirklichkeiten« des Analysanden vermischen: mit der Darstellung seines Lebens *draußen* und mit der Darstellung der Geschehnisse in der *Vergangenheit* seiner Lebensgeschichte. Der Erzählende kann blitzschnell vom Hier und Jetzt im Zimmer des Analytikers in die Szenerie draußen, in seinen Familien- und Berufsalltag um-

schalten. Er kann vom erwachsenen Menschen, den er als Analysand oder Analysandin darstellt, in das Kind von einst zurückschlüpfen. Ja er/sie vermischt tatsächlich alle diese drei Ebenen unablässig und soweit, daß ihre/seine Selbstdarstellung aufschlußreich mehrdeutig wird. Natürlich läßt sich solche Mehrdeutigkeit, dieses Hervortreten des Kindes im Erwachsenen, auch im Psychodrama und mittels des Bildermalens gewinnen, aber die Sprache gestattet ein viel schnelleres und viel deutlicheres Bedeutungsspiel: eben dieses momentane Zusammenschließen der zeitlich-räumlich-wesensmäßig ganz unterschiedlichen Erlebnisse, ganz wie es das *Thema* will, das in den unterschiedlichen Figuren aufleuchtet. Ein derart themenbestimmtes Spiel erlaubt kein anderes Mittel als das »Sprechen«.

Deshalb geht die psychoanalytische Kur in Worten vor sich, wie das Freud in dem nachfolgenden bekannten Zitat ausgedrückt hat.

»In der analytischen Behandlung geht nichts anderes vor als ein Austausch von Worten zwischen dem Analysierten und dem Arzt. Der Patient spricht, erzählt von vergangenen Erlebnissen und gegenwärtigen Eindrücken, klagt, bekennt seine Wünsche und Gefühlsregungen. Der Arzt hört zu, sucht die Gedankengänge des Patienten zu dirigieren, mahnt, drängt seine Aufmerksamkeit nach gewissen Richtungen, gibt ihm Aufklärungen und beobachtet die Reaktionen von Verständnis oder von Ablehnung, welche er so beim Kranken hervorruft. Die ungebildeten Angehörigen unserer Kranken – denen nur Sichtbares und Greifbares imponiert, am liebsten Handlungen, wie man sie im Kinotheater sieht – versäumen es auch nie, ihre Zweifel zu äußern, wie man durch »bloße Reden etwas gegen die Krankheit ausrichten kann« (Freud, 1917, S. 9).

Wir sehen, die sprachliche Verständigung steht im Mittelpunkt der analytischen Kur. Das Erzählen des Analysanden, das sze-

nische Verstehen des Analytikers, und d. h. auch dessen novellistisches Auffassen bedienen sich vordringlich der Sprache. Dem entspricht ja auch das analytische Setting: Die Lage des Analysanden auf der Couch erlaubt dem Analytiker, der dahinter sitzt, nur ein geringes Maß an direkter Beobachtung. Bei dieser Anordnung treten alle Beobachtungsmöglichkeiten zurück hinter dem *Hören*.

Gewiß sieht der Analytiker den Analysanden, aber der psychomotorisch aufschlußreichste Blick, nämlich ins Gesicht des Patienten, ist in aller Regel verstellt. Kurzum, alle Sinnesorgane außer dem Ohr treten in diesem Kontakt zurück. Der Psychoanalytiker ist ganz Ohr und soll es sein.

Diese exklusive Ausrichtung aufs Hören und auf die Sprache stellt uns nun freilich vor ein eigentümliches Problem. Geht es nicht um das Unbewußte, das Verborgene, Verdrängte? Und ist es nicht so, daß das Verdrängte nicht in Worte gefaßt werden kann, weil es so sehr verboten ist, daß nicht einmal das Denken darüber erlaubt ist? Ist nicht der Blick aufs Unbewußte ein Blick auf eine tiefere nichtsprachliche Sinnebene? Ein Blick auf einen zweiten nichtsprachlichen Sinnzusammenhang, der als unbewußter Sinnzusammenhang sich qualitativ dadurch vom bewußten Sinnzusammenhang des Denkens und Handelns unterscheidet, daß er sprachlich exkommuniziert, von »Sprache abgekoppelt« ist? Wie löst sich die Paradoxie, daß zugleich nun aber doch die Sprache als das bevorzugte Mittel der psychoanalytischen Erkenntnis gelten muß? Wie will man mit Sprache das Nichtsprachliche erfassen?

Nun, zunächst muß man eine wichtige Einschränkung machen. Natürlich läßt sich das Nichtsprachliche so wenig mit Sprache greifen, wie das Unbewußte mit Bewußtsein. Das Unbewußte kann nicht direkt erfaßt werden, es muß sich in »Abkömmlingen«

zeigen, wie Freud das immer wieder genannt hat. Immerhin, die »Abkömmlinge« verweisen auf die ihnen zugrundeliegenden Impulse. Freud hat dies am Beispiel der Fehlleistungen und an den Traumassoziationen deutlich gemacht. Und wenn Freud den latenten Trauminhalt hinter dem manifesten Trauminhalt entdeckt hat, so ist dieser latente Trauminhalt zwar immer noch nicht das Unbewußte, wohl aber ein Hinweis darauf. Der latente Trauminhalt bekommt seinen eigenständigen Sinn vom Unbewußten. Das Drama, das im manifesten Trauminhalt sich abspielt, ist ein anderes als das Drama, das sich im latenten Traumsinn versteckt.

Betrachten wir die beiden Ebenen in ihrer inhaltlichen Differenz. Suchen wir auch da den Vergleich in der Literatur. Vielleicht kennen Sie die Geschichte von Dr. Jekyll und Mr. Hyde: der Menschenfreund, der nachts als Unhold umherschweift und seine Untaten begeht. Oder die Geschichte des Goldschmieds Cardillac in der Erzählung »Das Fräulein von Scuderi« von E. T. A. Hoffmann. Beide Male konfrontieren uns die Autoren mit einer Doppeldramatik in derselben Identität. Der Dichterausspruch »zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust!« läßt sich genau verstehen als Hinweis auf eben diese Verschlingung zweier dramatischer Ebenen, zweier Dramen mit allem Drum und Dran in einem Subjekt. Oder ein weiteres literarisches Beispiel, um die Differenz zwischen den beiden Sinnebenen des unbewußten und des bewußten Handelns zu verdeutlichen: Hamlet. Nach psychoanalytischer Deutung ist Hamlet deshalb gehindert, den Mord an seinem Vater zu rächen, weil er dieselben Impulse wie der Mörder/Ehebrecher hatte: Er wollte eben diesen Vater beseitigen, um mit der Mutter schlafen zu können. Lassen wir offen, wie tief und umfassend diese Deutung die Shakespeare-Tragödie auslotet, als Beispiel führt uns die Deutung vor, wie im selben äußeren Büh-

nengeschehen *zwei* Dramen, zwei handlungsbestimmende Impulsschichten sich verschränken.

Das Beispiel literarischer Figuren macht diese Verschränkung besonders aufschlußreich: Es ist ja derselbe Text, es sind dieselben Szenen, in denen sich die beiden dramatischen Ebenen vermischt zeigen. Gewiß macht sich diese Doppelperspektive nicht in allen Szenen geltend, für einzelne Schlüsselszenen jedenfalls aber gilt: Sie sind doppeldeutig, in ihnen schneiden sich zwei dramatische Perspektiven. Die Szenen haben zwei unterschiedliche Bedeutungen. Ein und dieselbe Szene steht in zwei verschiedenen dramatischen Zusammenhängen.

Wenn wir uns so am Beispiel des latenten Textsinnes in Traum und Literatur das szenische Verstehen und die Dramatik der beiden Sinnebenen verdeutlicht haben, so dürfen wir doch nicht vergessen, worauf ich Sie noch einmal aufmerksam machen möchte: daß diese greifbaren Aussagen über den latenten Sinn in Literatur und Traum noch nicht identisch sind mit dem Erfassen des Unbewußten. Der Traum ist, so Freud, nur »die via regia zur Kenntnis des Unbewußten«. Die latenten Bedeutungen sind beide Male aber wenigstens schon in *Bilder* gefaßt und ans Tageslicht geholt. Sie sind »Abkömmlinge«, bloße Indizien der unbewußten Impulsebene. Die Traumbilder bewegen sich, wie Ernst Kris zurecht bemerkt, »auf der Grenze vom Unbewußten zum Vorbewußten«.

Dasselbe gilt erst recht für die Erzählbilder im Bericht des Patienten und für die erzählbaren szenischen Bilder literarischer Texte. Das Merkmal der Bildhaftigkeit der Szenen erlaubt uns, unsere Betrachtungen über das szenische Verstehen noch in einer weiteren interessanten Perspektive zu beleuchten: im Licht der Symbollehre von Ernst Cassirer bzw. seiner Schülerin Susanne K. Langer.

Ernst Cassirer hat den Menschen als *animal symbolicum*, als symbolbildendes Wesen bezeichnet. Er erschloß das Wesen des Bewußtseins bzw. der Vernunft als jener den Menschen auszeichnenden Wirklichkeit als Vermögen, mit Symbolen, Sprachsymbolen zu operieren. Als Erkenntnisvermögen, sich so die Welt zugänglich zu machen über Zeichen und Zeichensysteme – vom Mythos bis zum wissenschaftlichen Begreifen. Susanne Langer hat der Symbollehre eine wichtige Unterscheidung hinzugefügt: die Unterscheidung zwischen diskursiven und präsentativen Symbolen. Langer geht von der Eigenart des Instruments Sprache aus.

»Nun ist aber die Form aller Sprachen so, daß wir unsere Ideen nacheinander aufreihen müssen, obgleich Gegenstände ineinander liegen; so wie Kleidungsstücke, die übereinander getragen werden, auf der Wäscheleine nebeneinander hängen. Diese Eigenschaft des verbalen Symbolismus heißt Diskursivität; ihretwegen können überhaupt nur solche Gedanken zur Sprache gebracht werden, die sich dieser besonderen Ordnung fügen; jede Idee, die sich dieser ›Projektion‹ nicht eignet, ist unaussprechbar, mit Hilfe von Worten nicht mitteilbar. Dies ist der Grund, warum die Gesetze des logischen Folgerns, unsere klarste Formulierung exakten Ausdrucks, auch als ›Gesetze des diskursiven Denkens‹ bekannt sind« (Langer, 1965, S. 88).

Zusammenfassend sagt Langer von der Sprache:

»Sprache im strengen Sinne ist ihrem Wesen nach diskursiv; sie besitzt permanente Bedeutungseinheiten, die zu größeren Einheiten verbunden werden können; sie hat festgelegte Äquivalenzen, die Definition und Übersetzung möglich machen; ihre Konnotationen sind allgemein, so daß nicht verbale Akte, wie Zeigen, Blicken oder betontes Verändern der Stimme nötig sind, um ihren Ausdrücken spezifische Denotationen zuzuweisen. Alle diese hervorstechenden Züge unterscheiden sie vom ›wortlosen‹ Symbolismus, der nicht diskursiv und unübersetzbar ist, keine Definitionen innerhalb seines

eigenen Systems zuläßt und das Allgemeine direkt nicht vermitteln kann« (ebd., S. 103).

»Wortloser Symbolismus«, das verweist auf andere Symbolformationen:

»Es gibt jedoch eine bestimmte Art von Symbolismus, die wie geschaffen ist zur Erklärung des ›Unsagbaren‹, obgleich ihr die Haupttugend der Sprache, die Denotation, abgeht. Der höchst entwickelte Typus einer solchen rein konnotativen Semantik ist die Musik« (ebd., S. 107).

Anschaulich macht Langer diesen wortlosen Symbolismus an einem anderen Beispiel, wenn sie schreibt:

»Betrachten wir nun die uns vertrauteste Art eines nicht diskursiven Symbols, ein Bild. Es setzt sich zwar wie die Sprache aus Elementen zusammen, die jeweils verschiedene Bestandteile des Gegenstandes darstellen; aber diese Elemente sind nicht Einheiten mit unabhängigen Bedeutungen. Die Licht- und Schattenflächen, aus denen ein Porträt, z. B. eine Photographie, besteht, haben an sich keine Bedeutung. Einer isolierenden Betrachtung würden sie lediglich als Kleckse erscheinen. Und doch sind sie getreue Darstellungen visueller Elemente, die den visuellen Gegenstand bilden. Sie stellen aber nicht Stück für Stück die Elemente dar, die einen Namen haben; es gibt nicht einen Klecks für die Nase, einen für den Mund usw.; ihre Formen vermitteln in gar nicht zu beschreibenden Kombinationen ein totales Bild, in dem sich benennbare Züge aufweisen lassen. Die Abstufungen von Licht und Schatten lassen sich nicht aufzählen. Sie lassen sich nicht, jede für sich, in Beziehung setzen zu einzelnen Teilen oder charakteristischen Zügen, mittels derer es möglich wäre, die porträtierte Person zu *beschreiben*. Die ›Elemente‹, die die Kamera darstellt, sind nicht die ›Elemente‹, die die Sprache darstellt. Sie sind tausendmal zahlreicher. Aus diesem Grunde kann die Übereinstimmung zwischen einem Wortbild und einem sichtbaren Gegenstand niemals so eng sein wie die zwischen einem Gegenstand und seiner Photographie. Auf einmal und als Ganzes vor das intelligente Auge

gebracht, vermittelt das Porträt einen unglaublichen Reichtum an detaillierter Information, wobei wir uns nicht mit der Auslegung verbaler Bedeutungen aufzuhalten brauche. Deshalb ist die Photographie für den Paß oder die Verbrechergalerie so viel geeigneter als die Beschreibung.

Daß ein Symbolismus mit so vielen Elementen, so myriadenfachen Zusammenhängen, sich nicht in Grundeinheiten aufbrechen läßt, versteht sich von selbst. Es ist unmöglich, das kleinste unabhängige Symbol zu finden und es zu identifizieren, wenn dieselbe Einheit in anderen Zusammenhängen erscheint. Die Photographie hat daher kein Vokabular. Dasselbe gilt offensichtlich auch für Malerei, Graphik usw. Natürlich gibt es eine Technik des Abbildens von Gegenständen, aber das diese Technik beherrschende Gesetz kann nicht eigentlich als ›Syntax‹ bezeichnet werden, weil es, was man in metaphorischer Rede als die ›Wörter‹ der Porträtkunst bezeichnet könnte, nicht gibt« (ebd., S. 100 f.).

Ich habe die Langerschen Darstellungen so ausführlich gebracht, weil sie die unterschiedlichen Möglichkeiten der beiden Symbolsysteme genau auf unsere Problematik abbilden. Die diskursive Symbolordnung der Sprache bildet insgesamt eine Einheit, der sich die abzubildenden Sachverhalte unterwerfen müssen. Das konkret Einzelne – Gegenstände oder Szenen oder andere Erscheinungen – kann nur soweit sprachlich repräsentiert werden, wie es sich »dieser besonderen Ordnung«, den »festgelegten Äquivalenzen« fügt. Dafür kann es in diesem Gefüge der Äquivalenzen auch die vielfältigsten Verknüpfungen eingehen, kann in entlegene, reale wie irrealen, Zusammenhänge eingefügt werden. Es kann in der Gegenwart verankert, in die Vergangenheit oder Zukunft transponiert werden. Alle diese Möglichkeiten sind dem, was mittels präsentativer Symbolik »symbolisiert wird«, verschlossen. Dafür kann in diesen Fällen das Symbolisierte eine unverwechselbare Identität gewinnen, läßt es sich konkret identi-

fizieren, weil die Mittel dieser Symbolformation »tausendmal zahlreicher« sind. Dazu ist diese Symbolik »wie geschaffen zur Erklärung des Unsagbaren« – steht sie doch der logischen Ordnung so fern, daß sie die Tiefe erreichen kann – und (umgekehrt formuliert) diese Tiefe nicht der logischen und d. h. sozial zugelassenen Ordnung unterwirft.

Für unsere Überlegungen ist von besonderer Wichtigkeit, daß die Sprache unter bestimmten Bedingungen ihre Diskursivität soweit relativieren, ja abstreifen kann, daß sie – etwa in der Poesie – sich in ein präsentatives Symbolsystem verwandelt: in der atmosphärischen Genauigkeit eines Gedichtes, im unwiederholbar konkreten Ausmalen einer Szene, in einer Erzählfigur usw.

Ich denke, es wird Ihnen mit einem Schlag erkennbar, was die Bildhaftigkeit des szenischen Verstehens erbringt. In der szenischen Gestalt vermag die Rede »Bilder«, bildhafte Gestalten herzustellen. Indem der Psychoanalytiker im »szenischen Verstehen« sich bemüht, die denotierende Bedeutung der Rede zu überhören, um in »gleichschwebender Aufmerksamkeit« sich bildhafte Szenen unabhängig vom logischen Gedankenfluß aufscheinen zu lassen, nimmt er die Sprache in ihrer präsentativen Symbolgestalt. Natürlich ist es nicht der Psychoanalytiker, der die bildhaft präsentativen Erzählfiguren als Träger einer unbewußten Botschaft herstellt. Dies macht der Analysand. Der Analytiker hat lediglich darauf zu lauschen – mit dem dritten Ohr, wie Theodor Reik das genannt hat. Nun verstehen wir die Freud-Bemerkung vom Novellencharakter seiner Krankengeschichten noch besser: Im szenischen Verstehen und novellistischen Zusammenfassen der Erzählszenen nähern sich die Bilder, nähert sich die poetisch-präsentative Symbolebene den Abkömmlingen der unbewußten Sinnstruktur und das heißt eben auch: dem sozial Unerlaubten.

Wir werden auf die strukturelle Entsprechung von präsentativer Symbolik und dem Unbewußten noch ausführlicher zu sprechen kommen. Betrachten wir hier die Perspektive aus der Tiefe her, den Aufstieg vom Unbewußten zum Bewußtsein. Natürlich bilden die Szenen als Erzählungen eine wunderbare Drehscheibe im Prozess des Bewußtwerdens unbewußter Gehalte. Die Doppelnatur der Sprache als diskursives Symbolsystem mit der Möglichkeit zur präsentativen Symbolkonstellation bietet dafür eine großartige Schwellensituation. Im szenischen Verstehen werden die Abkömmlinge des Unbewußten, die schon als Bild gefaßt sind, aus den Bildern heraus in den sprachlich diskursiven Zusammenhang der sprachlichen Zeichenordnung überführt. Die Bilder werden damit beim »Namen« genannt. Die bildhaft vorgestellten Lebensentwürfe werden unweigerlich *konfrontiert* mit den allgemeinen sozialen Werten und Normen. Die szenisch dramatische Darstellungsform der Mitteilungen – und d. h. auch die szenische Verstehensform – erweist sich so als Schaltstelle der Entschleierung des latenten Sinnes, als Drehscheibe zwischen unbewußten und bewußten Sinnzusammenhängen und der geltenden sozialen Ordnung.

Sobald der Psychoanalytiker die konkrete Bedeutung der Erzählszenen verstanden und als Teil einer szenenübergreifenden Dramatik begriffen hat, hat das Dargestellte den »festen Boden« der logischen Ordnung und der sozial zugelassenen Lebensentwürfe. Freilich wird dieses Gefüge *verändert*, weil und sofern die Botschaft aus dem Unbewußten ihre abweichlerische Eigenbedeutung ins Bewußtsein, ins sozial anerkannte Weltbild einführen konnte mit der Forderung einer Änderung des angepaßten Verhaltens.

Die Botschaft entstammt ja dem Unbewußten als dem aus Sprache und sozialem Konsens ausgeschlossenen Bereich der Lebensgestaltung.

Es wird uns später noch deutlicher werden, was das heißt. Halten wir im Augenblick nur fest, daß die Szene als Drehscheibe zwischen präsentativen und diskursiven Symbolformen das Tor der Bewußtmachung ist. Merken wir noch an: Der präsentativ-bildhafte Charakter hängt an der Konkretheit, der sinnlichen Unmittelbarkeit der Szene.

Freud hat das durchaus respektiert, indem er die »Konstruktion«, und das meint bei ihm die »bildhaft ausgemalte Lebensunmittelbarkeit der Erlebnisszenen«, als die ideale Deutung gewertet hat.

Ich möchte Ihnen ein kurzes Beispiel über das Zusammenspiel zwischen Szenen und dramatischer Struktur – zwischen der konkreten Bildhaftigkeit der Szenen und der relativen Abstraktheit der Zusammenfassung – vorführen. Ich benutze dazu ein Stundenprotokoll, das Andrew Peto publiziert hat, an dem Sie sehr schön die Spannung zwischen sinnlich konkreten Erzählszenen und dramatischer »Struktur« abstrakt formuliert in stetem Rückblick auf die Einzelszenen finden. Die erste Szene ist:

»Der Patient leitete die Stunde mit einem seiner üblichen Angriffe gegen mich ein. Seine bisherigen Attacken waren gegen meine Unkenntnis der amerikanischen Kultur, meine Dummheit, meine Unzulänglichkeit als Analytiker, die Starrheit der orthodoxen Gruppe und gegen meine Unfähigkeit gerichtet, ihn auf irgend etwas hinzuweisen, was er nicht schon seit zehn Jahren kenne. Provoziert wurde der Angriff in dieser Stunde durch meine Krawatte, die er geschmacklos und gewöhnlich fand. Mit seinen eigenen Worten »bekümmerte ihn dies unendlich«, er steigerte sich in bittere Wut über meinen schlechten Geschmack« (Peto, 1961/62, S. 703).

Eine weitere Szene dieser Stunde. Der Patient sagt:

»Ich wurde in die Welt hinausgestoßen. Als ich sechs Jahre alt war, lebte ich wieder einmal bei meinen alten und ungebildeten Großeltern. An meinem sechsten Geburtstag erwartete ich den Besuch meines Vaters, wie er mir versprochen hatte. Obgleich meine Großmutter mir versicherte, daß Vater nicht kommen würde, glaubte ich es ihr nicht und saß, auf meinen Vater wartend, auf einer Bank vor dem Hause. Die Zeit verstrich und jeder ging zum Essen. Ich verließ die Bank nicht, weil ich ihn sehen wollte, wie er um die Ecke kommen würde. Es wurde Nacht, jeder ging zu Bett, ich saß und wartete, bis es tagte und die Großmutter mich zwang, zu Bett zu gehen« (ebd., S. 704).

Eine unmittelbar anschließende Szene: »Nie wieder habe ich seitdem irgend jemandem vertraut« (ebd.).

Die Übereinstimmung der drei Szenen verläuft über den roten Faden: Enttäuschung – frühe Enttäuschungen – Folge der Enttäuschungen. Der Analytiker nimmt diese drei szenischen Komplexe zusammen, um sich aus der Übereinstimmung die Erlebnisstruktur verdeutlichen zu lassen. Die Szenen ergänzen und »interpretieren« einander. Die Deutung des Analytikers lautet demgemäß:

»Ich sagte ihm: »Sie sind böse auf mich und mißtrauen mir wegen meines schlechten Geschmacks, wie sie auf ihren Vater böse sind und ihm mißtrauen. Aber Ihr Mißtrauen und Übelnehmen geht über die Angelegenheit mit dem Geschmack hinaus. Sie denken, bzw. ein Teil von Ihnen denkt, daß ich sie genauso vernachlässige und genauso unfähig bin, Sie zu verstehen und Ihnen zu helfen, wie es Ihr Vater war. Darum fühlen Sie hier die gleiche Hilflosigkeit und Verzweiflung wie damals, als Sie auf der Bank saßen und vergeblich auf Ihren Vater warteten.«« (ebd.).

Gerade an diesem Beispiel sehen Sie, wie wenig die abstrakte Zusammenfassung über das Erlebnis einer Enttäuschung als

einem immer noch wirksamen szenischen Muster aussagen würde, verglichen mit der Lebendigkeit der anschaulichen Darstellung.

Die Deutung, die der Analytiker an den Patienten zurückgibt, lebt für den Analysanden wie für den Analytiker davon, daß der Gedankengang sich ›verlebendigt‹ in szenischen Bildern, die man sich nicht detailliert genug ausmalen kann. Je weiter sich das psychoanalytische Begreifen von den bildhaft-lebens-echten Inszenierungen der Patientendarstellung entfernt in abstrakte Begriffe, ja schließlich in überindividuelle Typisierungen, desto unerläßlicher ist es, sich die Anschaulichkeit immer wieder neu herzustellen in der Rückkehr zu den konkreten, bis ins Einzelne ausgeführten Szenen. Aus diesem Wechselspiel zwischen sinnlicher Konkretheit und Abstraktion ergibt sich ja auch der Umstand, daß die meisten psychoanalytischen Abhandlungen mit szenischen Episoden gespickt sind. Auch bei Freud sind die nachhaltig wirksamsten Arbeiten zweifellos die Krankengeschichten, wie der »Fall Dora«, der »Wolfsmann«, der »Rattenmann« der »Kleine Hans« usw.

III. Neurophysiologie und Erlebnisanalyse – zum Freudschen Biologismus

Wenden wir uns vom szenischen Verstehen dem zu, was mit Hilfe dieser Methode erkannt werden soll, nämlich *Erzählszenen*, und dem, was dahinter steckt. Und das ist, wie wir hörten, zweierlei in einem, nämlich:

- Es handelt sich um Kräfte, um Impulse, die das Verhalten antreiben, und
- es handelt sich um Verhaltensentwürfe, Lebensentwürfe, die dem Verhalten eine bestimmte Form geben.

Diese wirksamen Lebensentwürfe, impulsiven Verhaltensmuster sind – so Freud – organisiert in zwei voneinander wohl zu unterscheidenden Sinnebenen, dem Reich der Triebwünsche, dem Es, und dem Bereich der bewußten Interessen, dem Ich (das Überich soll hier zunächst unbeachtet bleiben).

Gemeinsam ist den beiden Sinnebenen:

- Es handelt sich um mehr oder weniger konsistente oder inkonsistente Systeme von Entwürfen menschlicher Interaktion, sozialen Verhaltens.
- Es handelt sich um Systeme lebenswirksamer Impulse, die sich auf menschliche Lebenssituationen beziehen, und zugleich um menschliche Verhaltensentwürfe, die in Lebenssituationen zur Verwirklichung drängen.
- Diese impulsiven Lebensentwürfe bestimmen/beeinflussen