

DER TRAUM UND DIE URSZENE  
ZUR GRAPHISCHEN REPRÄSENTATION DER PSYCHOANALYSE

EINLEITUNG IN EINE ARCHIVMASCHINE

In seinem wohl bekanntesten Text zur Sache der Psychoanalyse, der 1967 unter dem Titel *Freud et la scène de l'écriture*<sup>1</sup> in der Sammlung *L'écriture et la différence* erschienen war, denkt Jacques Derrida über die Reichweite und Bedeutung von Metaphern nach.<sup>2</sup> Anlass ist ihm Sigmund Freuds berühmter Aufsatz von 1925, der den Titel *Notiz über den »Wunderblock«*<sup>3</sup> trägt. Darin postuliert Freud, dass Gedächtnis und Wahrnehmung des Menschen *ebenso* funktionieren würden wie ein kleines Gerät, das unter dem Namen »Wunderblock« in den damaligen Geschäften vertrieben wurde. Der Wunderblock bestand aus einer Wachstafel mit einer ablösbaren Schicht Butterpapier, die ihrerseits von einer Zelluloidschicht geschützt wurde. Schrieb man mit einem Griffel auf der Zelluloidschicht, ritzte man damit die Wachsschicht und drückte zur gleichen Zeit das Butterpapier in die sich bahnenden Vertiefungen. Es entstand eine dunkle Schrift. Wollte man das Geschriebene löschen, konnte man »das zusammengesetzte Deckblatt von seinem freien, unteren Rand her mit leichtem Griff von der Wachstafel abheben«.<sup>4</sup> Doch wurden durch die Löschkaktion nur Papier und Zelluloid in den ursprünglichen Zustand zurückversetzt, die Spuren im Wachs darunter blieben, wenn auch unsichtbar, erhalten. *Genau so* schien Freud der menschliche Wahrnehmungsapparat zu funktionieren: Das Wachs sei das Unbewusste beziehungsweise das Gedächtnis (Begriffe, die Freud hier synonym verwendet), welches alles, was sich darin eingräbt, auch behält, während das Wachspapier für das System Wahrnehmung-Bewusstsein stehe, »welches die Wahrnehmungen aufnimmt, aber keine Dauerspür von ihnen bewahrt, so daß es sich gegen jede neue Wahrnehmung *wie* ein unbeschriebenes Blatt verhalten kann.«<sup>5</sup> Hinsichtlich ihrer wesentlichen Eigen-

1 Jacques Derrida: »Freud et la scène de l'écriture« (1966), in: ders.: *L'écriture et la différence* (1967), Paris 2006, S. 293–340. Im Folgenden zumeist zitiert nach der deutschen Übersetzung: Jacques Derrida: »Freud und der Schauplatz der Schrift« (1966), in: ders.: *Die Schrift und die Differenz* (1967), übers. v. Rodolphe Gasché, Frankfurt a.M. 1994, S. 302–350.

2 Derrida: »Freud und der Schauplatz der Schrift« (Anm. 1), S. 346–358.

3 Sigmund Freud: »Notiz über den »Wunderblock«, in: ders.: *Studienausgabe*, Bd. III: *Psychologie des Unbewußten*, Frankfurt a.M. 2000, S. 363–369.

4 Ebd., S. 367.

5 Ebd., S. 366 [Hervorhebung M.K.].

schaft verhalten sich menschliche Psyche und Wunderblock analog: »Unbegrenzte Aufnahmefähigkeit und Erhaltung von Dauerspuren«.<sup>6</sup>

Wenn Derrida in diesem Kontext von »Metapher« spricht, meint er also die Ähnlichkeit, die Analogie des Psychischen mit einem Apparat oder einer Maschine, die Möglichkeit, diesen Apparat an die Stelle des Psychischen selbst zu setzen, ihn anstatt seiner zu betrachten und daraus für die Funktionsweise des Psychischen gültige Aussagen abzuleiten.<sup>7</sup> Bekannt ist auch die Rede Freuds vom »psychischen Apparat«.<sup>8</sup> Aber handelt es sich hier um mehr als eine Metapher im Sinne einer bloßen Redensart, eines bloßen rhetorischen Kunstgriffs?

Hier setzt Derridas Kritik ein. Freud habe den Maschinen-Begriff zu wenig wörtlich genommen. Das Psychische ähnelt nicht nur einer Maschine, ist nicht nur eine Maschine *in gewissem Sinn*, es ist eine Maschine *tout court*, erstens, weil es endlich ist, und zweitens, weil es auf einem materiellen Substrat, genannt Gehirn, Körper, oder was immer, aufruht.<sup>9</sup> Diesem strukturellen Argument fügt Derrida ein historisches bei. Selbstverständlich könne man das Gleichnis vom Wunderblock im landläufigen Sinne einer »Metapher als Rhetorik oder Didaktik« auffassen, es gebe jedoch noch einen anderen, bedeutenderen Typus von Metaphern. Diesen bezeichnet er als »feste Metapher« (»métaphore solide«).<sup>10</sup> Der Wunderblock selbst als technische Maschine, die zu einem ganz bestimmten, aber gleichzeitig kontingenten Zeitpunkt der abendländischen Technikgeschichte auftaucht, ist eine solche feste Metapher. Erst die konkrete, solide, doch bald schon wieder dem Vergessen anheim gegebene Existenz dieses zugleich technischen und ökonomischen Objekts mit Namen »Wunderblock« macht es möglich, gewisse transzendente Strukturen, die den menschlichen Erkenntnisapparat betreffen, zu denken. Das Zeitlose, Ahistorische einer transzendentalen (wenn auch endlichen) Struktur ruht auf dem zutiefst Zeitlichen und Kontingenten einer konkreten Maschine auf, es hängt von ihm ab, zumindest was die Möglichkeiten betrifft, es zu erkennen, Zugang zu ihm zu gewinnen. Den Erkenntnisgrund, das *principium cognoscendi* dessen, was wir uns außerhalb der Zeit denken, können wir uns immer nur innerhalb der Zeit vorstellen.

Von seiner soliden Metapher,<sup>11</sup> Freuds »unschuldige[m] Wunderblock«,<sup>12</sup> vermerkt Derrida, dass er »gewiss unendlich komplexer als die Schiefertafel oder

<sup>6</sup> Ebd., S. 365.

<sup>7</sup> Kürzlich hat sich Gottfried Boehm einem verwandten Problemfeld unter den Vorzeichen der Modellbildung genähert. Vgl. Gottfried Boehm: »Ikonisches Wissen. Das Bild als Modell«, in: ders.: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007, S. 114–140.

<sup>8</sup> Vgl. Jean Laplanche und Jean-Bertrand Pontalis: *Das Vokabular der Psychoanalyse* (1967), übers. v. Emma Moersch, Frankfurt a.M. 1999, S. 73f.

<sup>9</sup> Derrida: »Freud und der Schauplatz der Schrift« (Anm. 1), S. 346.

<sup>10</sup> Derrida: »Freud et la scène de l'écriture« (Anm. 1), S. 337.

<sup>11</sup> Hier und im Folgenden verwende ich die wortwörtliche Übersetzung »solide Metapher«.

<sup>12</sup> Derrida: »Freud und der Schauplatz der Schrift« (Anm. 1), S. 346.

das Blatt und weniger archaisch als das Palimpsest« sei, jedoch »verglichen [...] mit anderen Archivmaschinen ein Kinderspiel«.<sup>13</sup>

Einer solchen anderen Archivmaschine, die gewiss kein Kinderspiel ist, möchte ich die folgenden Überlegungen widmen. Es handelt sich um die Erstausgabe von Sigmund Freuds berühmter Fallstudie *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose*<sup>14</sup> und die diese beinhaltende Aufsatzsammlung, die 1918 unter dem Titel *Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre. Vierte Folge* bei Hugo Heller in Wien und Leipzig erschienen war. Ich schlage vor, dieses Buch in seiner Gesamtheit als eine Archivmaschine in einem noch zu spezifizierenden Sinn zu betrachten. Wie Derrida werde ich mich durchwegs in einem Feld der soliden Metaphorik bewegen, Gegenstand und Ziel der Untersuchung jedoch verändern. Ich gehe davon aus, dass jegliche Maschine ein Antriebsaggregat besitzt und, innerhalb dieses Aggregats, Teile, welche die antreibenden Kräfte aufnehmen und in Binnenbewegungen der Maschine übersetzen. In vorliegendem Falle verstehe ich den Aufsatz *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose* als den Antrieb der Archivmaschine, für welche ich die Erstausgabe ansehe, und die Doppelseite 604/605 (Abb. 1a/1b) als ihre kräfteaufnehmenden Teile schlechthin. Die diese bewegenden Kräfte selbst sind nicht Teil der Maschine und kommen deswegen auch in vorliegenden Überlegungen nur insofern zum Tragen, als sie Wirkungen *in* der Maschine erzeugen.

Auf der Doppelseite 604/605 stehen einander links der Traumtext eines der folgenreichsten Träume der Psychoanalyse, Sergej Pankejeffs so genannter »Wolfstraum«, in gesperrter Schrift, und rechts eine Zeichnung gegenüber, die den Traum, ein zweites Mal, bildlich darstellt. Der Text ist in der 1. Person Singular gehalten und entstammt, will man Freud Glauben schenken, direkt dem Munde des Patienten, die Zeichnung wiederum ist, mit demselben Vorbehalt, der Hand des Patienten entsprungen, er hat sie eigenhändig gezeichnet. Obwohl sich in ihrer rechten oberen Ecke die Signatur eines Anfangs findet, »fig 1.« (in wessen Schrift?), ist sie nicht in der 1. Person gehalten, sie ist in überhaupt keiner Person gehalten, sie ist einfach da in der Weise einer Adresse, eines Angangs (um zunächst das Wort »Anspruch« zu vermeiden), von dem unklar bleibt, aus welchem Grunde er erfolgt und an wen er sich richtet. Klappt man das Buch zusammen, liegen Traumtext und Traumzeichnung direkt übereinander, Wange an Wange, als gelte es zu zeigen, dass sich hier alles um einen einzigen Traum dreht, von einem einzigen mit sich selbst identischen Träumer geträumt. Text und Zeichnung, Mund und Hand kommen zur Deckung.

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Sigmund Freud: »Aus der Geschichte einer infantilen Neurose«, in: ders.: *Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre. Vierte Folge*, Leipzig, Wien 1918, S. 578–717.

## IV. DER TRAUM UND DIE URSZENE.

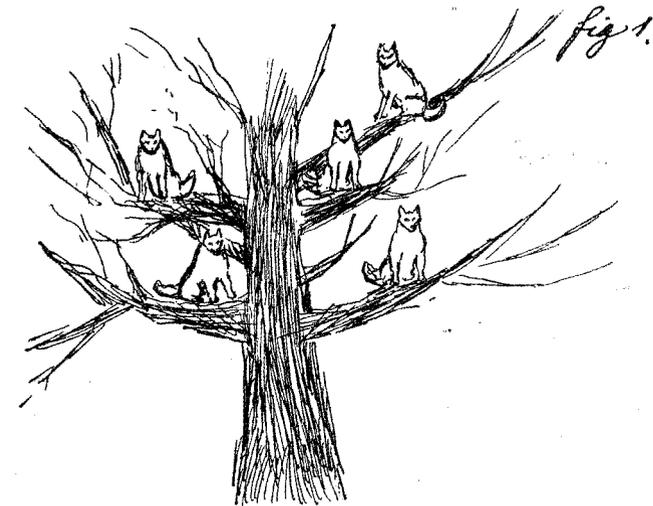
Ich habe diesen Traum wegen seines Gehalts an Märchenstoffen bereits an anderer Stelle publiziert\*) und werde zunächst das dort Mitgeteilte wiederholen:

„Ich habe geträumt, daß es Nacht ist und ich in meinem Bett liege, (mein Bett stand mit dem Fußende gegen das Fenster, vor dem Fenster befand sich eine Reihe alter Nußbäume. Ich weiß, es war Winter, als ich träumte und Nachtzeit). Plötzlich geht das Fenster von selbst auf, und ich sehe mit großem Schrecken, daß auf dem großen Nußbaum vor dem Fenster ein paar weiße Wölfe sitzen. Es waren sechs oder sieben Stück. Die Wölfe waren ganz weiß und sahen eher aus wie Füchse oder Schäferhunde, denn sie hatten große Schwänze wie Füchse und ihre Ohren waren aufgestellt wie bei den Hunden, wenn sie auf etwas passen. Unter großer Angst, offenbar von den Wölfen aufgefressen zu werden, schrie ich auf und erwachte. Meine Kinderfrau eilte zu meinem Bett, um nachzusehen, was mit mir geschehen war. Es dauerte eine ganze Weile, bis ich überzeugt war, es sei nur ein Traum gewesen, so natürlich und deutlich war mir das Bild vorgekommen, wie das Fenster aufgeht und die Wölfe auf dem Baume sitzen. Endlich beruhigte ich mich, fühlte mich wie von einer Gefahr befreit und schlief wieder ein.“

„Die einzige Aktion im Traume war das Aufgehen des Fensters, denn die Wölfe saßen ganz ruhig ohne jede Bewegung auf den Ästen des Baumes, rechts und links vom

\*) Märchenstoffe in Träumen. Int. Zeitsch. f. ärzt. Psychoanalyse, Bd. I, 1913. (Diese Sammlung VIII.)

Stamm und schauten mich an. Es sah so aus, als ob sie ihre ganze Aufmerksamkeit auf mich gerichtet hätten. — Ich glaube, dies war mein erster Angsttraum. Ich war damals drei, vier, höchstens fünf Jahre alt. Bis in mein elftes oder zwölftes Jahr hatte ich von da an immer Angst, etwas Schreckliches im Traume zu sehen.“



Er gibt dann noch eine Zeichnung des Baumes mit den Wölfen, die seine Beschreibung bestätigt (Fig. 1). Die Analyse des Traumes fördert nachstehendes Material zu Tage.

Er hat diesen Traum immer in Beziehung zu der Erinnerung gebracht, daß er in diesen Jahren der Kindheit eine ganz ungeheuerliche Angst vor dem Bild eines Wolfes in einem Märchenbuche zeigte. Die ältere, ihm recht überlegene

Bekanntlich ist die Archivmaschine, die Derrida in seiner Schrift über den Wunderblock (re-)konstruiert, eine Schreib-Maschine. Das Problem des Ursprungs des Gedächtnisses und damit das Problem des Ursprungs eines Subjekts, das sich erinnert oder eben nicht, wird ihm zu einem Problem der Schrift und des Schreibens. Es geht ihm nicht so sehr um den Aufweis eines Ursprungs menschlicher Subjektivität aus der Schrift als darum, zu zeigen, dass die wesentlichen Operationen dessen, was die neuzeitliche abendländische Philosophie »Subjekt« nennt, in schriftlichen oder in schrift-analogen Vorgängen gedacht werden können, ja müssen, auch und gerade mit Freud. Die Schrift selbst ist ohne Ursprung, für Derrida ist sie *différance*, Verschiebung und Aufschub jeder unmittelbaren, scheinbar »natürlichen« Präsenz, wie sie sich in der traditionellen abendländischen Auffassung von *lógos* als bei sich und den Sachen selbst anwesende unsichtbare und zeitlose mündliche Benennung ausdrückt.

Ohne diese weitreichende Diagnose und ihre Voraussetzungen genauer diskutieren zu können, fällt doch auf, dass Derrida die Schrift zwar nicht als Grund, aber doch als Medium aller relevanten das Subjekt beherrschenden Prozesse ausmacht. Anders gesagt, Derrida beantwortet die Frage nach dem Ursprung dadurch, dass er sie mit der soliden Metapher der Schrift, also der vermutlich solidesten Metapher überhaupt, supplementiert.

Die philosophische Moderne zeichnet sich, wo immer man ihren Anfang setzen mag, durch ein janusköpfiges Begehren aus: das Begehren, die Frage nach dem Ursprung (primär als Ursprung des Subjekts) zu stellen, und gleichzeitig die Beantwortung dieser Frage zu erschweren, ja ihre Voraussetzungen selbst durchzustreichen, indem sie sich an den Nachweis der Unsinnigkeit eines Begriffs wie dem des »Ursprungs« macht. In dieser Situation, und es ist noch immer die unsere, erscheint es von entscheidender Bedeutung, immer neu zu bestimmen, wie sich die beiden zankenden Köpfe jeweils zueinander verhalten.

Vielleicht müssen wir zugeben, dass das Subjekt, obwohl wir die Intension und wohl auch die Extension des Wortes »Grund« verstehen, ohne Grund ist, oder dass es zu viele Gründe gibt, als dass sie sich in einer befriedigenden apriorischen Theorie eines transzendentalen Subjekts zusammenfassen ließen, zu viele, als dass sie zusammen den einen einzigen Ursprung ergeben könnten. Wir können aber in jedem Falle versuchen, die Bedingungen dieses Scheiterns zu spezifizieren. Gerade dazu eignen sich solide Metaphern hervorragend.

Auch auf Doppelseite 604/605 von *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose* geht es um Ursprünge, um eine Vielzahl von Ursprüngen, die alle zusammen einen einzigen gemeinsamen Ursprung im Singular ergeben sollen: um den Ursprung der Psychoanalyse als Wissenschaft, die auf einem stabilen, prozessierbaren Ausgangsmaterial (geschriebene und hernach gedruckte Traumtexte) gründet, den Ursprung der Psychoanalyse als einer von Sigmund Freud begründeten Wissenschaft, den Ursprung des Subjekts in einem traumatisch oder traumhaft stillge-

stellten Wahrnehmungs- beziehungsweise Phantasiegeschehen (der so genannten »Urszene«) und schließlich um den Ursprung des Traumtextes aus dem Traum als einem bildlich-visuellen Geschehen.

Fragen wir uns zunächst, wie solide Metaphern eigentlich zustande kommen: Indem man sie setzt, man baut und konstruiert sie als Piloten, die man in ein grundloses Gelände einschlägt, oder man mischt sie als Reagenzien, die dessen Aggregatzustand verändern. Es sind Setzungen, die man tätigt, oder aber Setzungen, die man vorfindet und in der Folge analysieren und weiterverwenden kann. In der freudschen *Notiz über den »Wunderblock«* findet Derrida die eine solide Metapher der Schrift, genauer gesagt, er findet sie (wie so oft) wieder, und er benützt sie, um den Status des neuzeitlichen Subjekts zu analysieren. Uns hingegen bürdet das Vorhandensein der Seite 604/605 nicht eine einzige immer wieder variierte, sondern zwei solide Metaphern auf, die des gedruckten Traumtextes und die des gezeichneten Traumbildes.

Halten wir die wesentlichen Unterschiede fest: Der Monokausalität eines einzigen Ursprungs des Subjekts setzt Derrida die Monokausalität eines einzigen nicht-ursprünglichen Mediums, einer einzigen soliden Metapher entgegen, der Schrift. Diese wird zwar gedacht als Ursprünge aufschiebend und zersetzend, es werden neben ihr aber keine anderen *gleichwertigen* Kräfte der *différance* gedacht. Dadurch gerät aber zugleich in Vergessenheit, dass solide Metaphern immer Setzungen sind, mithin kontingent, dass sich also ganz andere solide Metaphern für das Problem des Ursprungs des Subjekts denken lassen als die der Schrift und des Schreibens, auch innerhalb der Psychoanalyse. Man müsste geradezu von einer Ideologie der Setzung sprechen.

Auf Seite 604/605 haben wir es mit einer doppelten Setzung zu tun, die das Problem nicht unerheblich kompliziert, denn es drängt sich uns die folgende Frage auf: Wenn es gilt, eine einzige Urszene des Subjekts und einen einzigen Ursprung der Psychoanalyse als Wissenschaft zugleich in ein und demselben Aufsatz, auf einer einzigen Doppelseite zu erweisen, warum dann die verwirrende Spaltung in gedruckten Text auf der einen und gezeichnetes Bild auf der anderen Seite? Was aber, wenn es darum ginge, die Ausgangslage des Anfangsproblems nicht voreilig zu vereinfachen und seine Paradoxien nicht gleich mit der ersten Setzung zu verwischen, sondern, im Gegenteil, seine irreduzible Duplizität zu protokollieren? Was aber, wenn es darum ginge, mit graphischen und satz-technischen Mitteln darzulegen, dass und wie sich Traumtexte (und ganz allgemein sprachlich verfahrenende Interpretationen) auf stabile und möglichst eindeutige Weise auf nicht-sprachliche Phänomene wie Affekte, Träume und bildhaft stillgestellte Wahrnehmungen (Urszenen) beziehen?

Wenden wir uns vom Wunderblock ab und jener anderen Archivmaschine, der Erstausgabe der *Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre. Vierte Folge* zu,<sup>15</sup> sehen wir uns, anders als von Derrida auf der Basis des Wunderblocks behauptet,<sup>16</sup> im Kern der freudschen Theorie mit einem vertrackten Übersetzungsproblem konfrontiert: Wie aus nicht-sprachlichen Prozessen stabile sprachliche und letzten Endes gedruckte Textgebilde werden, die man dann in weiterer Folge, wissenschaftlich fundiert und guten Gewissens, interpretieren kann.<sup>17</sup>

Es mag befremden, in diesem Zusammenhang von Übersetzung zu sprechen.<sup>18</sup> Denn wenn auch das Zielmedium der Übersetzung einigermaßen klar erscheint – Sprache soll es sein –, so ist das Ursprungsmedium von unsicherer Art, wenn denn Affekte und Phantasien aus dem Körperinneren ebenso übersetzt werden sollen wie Wahrnehmungsreste aus der Außenwelt. Aber vielleicht sind diese Prozesse, so könnte man mit Jacques Lacan vermuten, so geheimnisvoll sie sind, ja doch strukturiert wie eine Sprache? Machen wir die Gegenprobe. Wenn dem so wäre, wenn, um in der Terminologie Lacans zu bleiben, das Imaginäre und das Reale restlos im Symbolischen aufgehen würden, dann gäbe es für die psychoanalytische Wissenschaft keine Erkenntnisse zu gewinnen, und gerade das soll sie doch als Wissenschaft. Sie wäre nichts als ein Spiel, in dem man Rätsel zu lösen und Tautologien zwischen zwei verschiedenen Sprachzuständen nachzuweisen hätte. So wie man, ein Puzzle zusammensetzend, nach und nach erkennt, dass die zersägten Teile auch wirklich alle zusammenpassen und das auf der Packung abgedruckte Bild ergeben.

So ist also die Zeichnung auf Seite 605 eine Enttautologisierungsmaschine. Als solche steht sie für alles das ein, was in der freudschen Psychoanalyse nicht Sprache, nicht Text ist. Das bedeutet keinesfalls, was nicht Sprache sei, müsse als Bild, was nicht Text sei, als Zeichnung aufgefasst werden. Doch sollte man die *Wahl* Freuds anerkennen und sich fragen, wie er auf den Gedanken kam, gerade eine Zeichnung dem Traumtext gegenüberzusetzen. Warum eine Zeichnung, warum ein Bild? Die Wahl der Zeichnung lässt sich zunächst auf das bereits

15 So grundverschieden sind die beiden Archivmaschinen allerdings auch nicht. Beide bestehen sie aus *Schichten*. Doch scheint das Buch mit seiner ledrigen Hülle die bessere solide Metapher für das psychophysische Lebewesen Mensch zu sein.

16 Derrida: »Freud und der Schauplatz der Schrift« (Anm. 1), S. 322–324.

17 Hier wird man einwenden, dass die Psychoanalyse nicht einfach eine Interpretation von Texten ist, dass all das Stammeln, Zögern, Vor und Zurück in der Rede des Patienten und die Wechselwirkungen zwischen den vorgeschlagenen Deutungen des Analytikers und den Reaktionen des Patienten wesentlich zur analytischen Situation gehören. Das ist für die Psychoanalyse als einer Redekur, die äußerst pragmatisch verfährt, sicherlich richtig, doch ist es ein fundamentales Phantasma, das sich die Psychoanalyse als Theorie und Wissenschaft von sich selbst macht, wenn sie glaubt, sie sei Interpretation von Texten.

18 Außer man fasst den Begriff der Übersetzung wortwörtlich und bezieht ihn auf die Doppelseite 604/605 zurück: Übersetzung als Gegen-über-Setzung von Traumtext und Traumzeichnung über den Falz des Buches hinweg.

in der *Traumdeutung* ausgiebig verwendete Argument, wonach Träume bildhaft sind,<sup>19</sup> beziehen. Zum anderen aber auf die seit der Antike im Schreiben über Kunst gebräuchliche Tradition der Ekphrasis, das heißt auf eine Technik, ein Bild möglichst genau und umfassend mit sprachlichen Mitteln wiederzugeben. Indem Freud stellvertretend für all das Unwägbar, als solches nicht Repräsentierbare, nur über Umwege zu Erschließende des psychischen Geschehens ein Bild setzt, setzt er zugleich die Möglichkeit seiner Beschreibung mit. Wir sollten nicht einfach nur von Übersetzung, sondern genauer von Über-Tragung, *meta-phorá*, Metapher sprechen. Dazu ist es sinnvoll, wiederum auf den von Derrida geborgten und über die Grenzen der Schrift und Schrifterzeugung hinaus erweiterten Begriff der »soliden Metapher« zurückzukommen.

Wir unterscheiden zwei grundlegende Funktionen der soliden Metapher »Bild«. Nehmen wir an, eine Metapher übertrage bestimmte Eigenschaften aus einem Ausgangsmilieu in ein Zielmilieu, wobei zwar alle relevanten Eigenschaften, nicht aber das Milieu selbst übertragen werden können. Als eine Setzung, die für das Nicht-Logifizierbare psychischen Geschehens schlechthin einsteht, das psychophysische Dunkel des Körperinneren nämlich, ist die Traumzeichnung eine Übertragung aus einem Ausgangsmilieu, das sich überhaupt nicht spezifizieren lässt. Erst durch sein Zielmilieu, die Zeichnung selbst, wird es greifbar und solide, wobei jedoch notwendigerweise unklar bleibt, was und wie hier übertragen wurde. Entscheidend ist allein die Vorstellung, *dass* übertragen wurde. Einer Vielfalt formloser Prozesse allererst Form gebend, sie vertretend und verstellend, ist die Zeichnung im wortwörtlichen Sinne solide Metapher. Weit davon entfernt, einen Durchblick zu organisieren, hin auf etwas, das ihr visuell ähnlich sieht, ihr gleicht, das in ihren Schraffen und Linien immer schon mit-erblickt ist, *gibt* sie allererst zu sehen, verstellt, wofür sie einsteht, und verschafft uns einen ersten Anblick: »fig 1.«

So ist sichergestellt, dass es jetzt eine Übertragung aus einem soliden Ausgangsmilieu in ein solides Zielmilieu geben kann, von der Traumzeichnung zum Traumtext. Die Übertragung zwischen den beiden soliden Metaphern ist selbst grundsolide, der Text sagt etwas über die Zeichnung aus, und die Zeichnung lässt sich beschreiben.

Wenn Derrida von der Unmöglichkeit handelt, hinsichtlich der menschlichen Psyche von Übersetzungsvorgängen zu sprechen, meint er stets Übersetzungen aus einem bereits daseienden, verschlüsselten, unsichtbar immer schon präsenten Text.

»Freud sagt uns, daß man zu Unrecht von Übersetzung oder Umschrift spricht, um den Übergang der unbewußten Gedanken durch das Vorbe-

19 Vgl. Derrida: »Freud und der Schauplatz der Schrift« (Anm. 1), S. 332f und 336.

wußte zum Bewußtsein zu beschreiben. Der metaphorische Begriff der Übersetzung oder der Umschrift ist hier wiederum nicht deswegen gefährlich, weil er auf die Schrift Bezug nimmt, sondern weil er einen schon daseienden, unbeweglichen Text von der gelassenen Präsenz einer Statue, eines beschriebenen Steins oder Archivs voraussetzt, deren bedeutenden Inhalt man ohne Schaden in das Element einer Sprache, das des Vorbewußten oder des Bewußten überträgt.<sup>20</sup>

Auf der Grundlage der soliden Metaphern Text und Schrift heißt es Abschied nehmen von jeglicher Form der Präsenz als einer das psychische Geschehen und ganz allgemein unsere Welthabe organisierenden Kraft. »Es gibt keinen präsenten Text im allgemeinen und selbst keinen gegenwärtig-vergangenen Text; ein vergangener Text, der gegenwärtig gewesen wäre. Der Text läßt sich nicht in der ursprünglichen oder in einer modifizierten Form der Präsenz denken.«<sup>21</sup> Der Text nicht, die Zeichnung schon. Als Bild hat sie etwas von der gelassenen Präsenz einer Statue. Gerade deswegen ist es *unmöglich* zu sagen, was genau sie bedeutet. Und aus demselben Grund kann man *versuchen* zu sagen, was sie bedeutet. Mit anderen Worten: Man kann versuchen, sie zu übersetzen, weil man nicht genau weiß, *was* sie uns sagt. Die Gegenüberstellung auf der Buchseite verbürgt die prinzipielle Möglichkeit einer Deckung, einer Kongruenz des Geträumten und Gesagten, einer Deckung des Textes durch das Bild und eine Bezüglichkeit des Bildes auf den Text – nicht allein, was die Ausgangslage der psychoanalytischen Interpretation betrifft, ein Traumtext, der den bildhaften Traum in gedruckter, schriftlicher Form treffend wiedergibt, sondern auch und vor allem, was die psychoanalytische Deutung des Traumes als ganze anlangt: Obwohl sprachlich verfahren, wird sie sich immer und jederzeit auf den ursprünglichen Traum zurückbeziehen lassen.<sup>22</sup>

Auf der Doppelseite 604/605 erscheint der Traumtext als Explikation des Bildes und das Bild als Grund des Textes, ein doppeltes Versprechen für eine gelungene Deutung: Da hast du etwas, mit dem du beginnen kannst, und da hast du etwas, worauf du am Ende wieder zurückkommen kannst. Anders als den Text, muss man das Bild in emphatischer Weise als Präsenz denken, als Präsenz freilich, die symptomalen Charakter hat. Es ist eine Präsenz, die sich an die Stelle von etwas anderem, an die Stelle eines unbeobachtbaren Spiels von Kräften gesetzt hat, welches selbst nicht bemerkbar wird. Bemerkbar wird es alleine von seinen Wirkungen her, und in vorliegendem Fall von einem Bilde her. Bemerkbar ist, dass es ein Bild gibt. Dieses verweist kraft seiner Struktur als Bild, die ich als »symptomale«

<sup>20</sup> Ebd., S. 322.

<sup>21</sup> Ebd.

<sup>22</sup> Merken wir an, dass hier keinesfalls die Richtigkeit dieser oder jener Interpretation auf dem Spiel steht, sondern die Eröffnung eines Feldes möglicher Aussagen.

bezeichnen möchte, kraft seiner bildhaften Form auf etwas anderes. Denken wir uns diese Verweisung als zeitlich gespalten. Es verweist auf ein anderes, das vor, und auf ein anderes, das nach ihm liegt. Als Präsenz ist es ein Anfang und Beginn, ebenso wie es ein Ende, ein Resultat und Symptom ist. Die Rekonstruktion dessen, wovon es Symptom gewesen sein wird, kann ihren Ausgang aber immer nur von der aktuellen Form des Bildes nehmen.<sup>23</sup> In der Interpretation berühren sich Zukunft (die Bezugnahmen, die es zu bewirken imstande ist) und Vergangenheit des Bildes (die Kräfte, denen es zugehört haben wird, vor die es sich geschoben haben wird).

1.

Betrachten wir also die Doppelseite 604/605, den kräfteaufnehmenden Teil unserer Archivmaschine *Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre. Vierte Folge*. Sie ist erschienen im Rahmen von Freuds berühmter Fallstudie *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose*, die wir als Antriebsaggregat der Archivmaschine bezeichnet haben (Abb. 1a/1b). Darin beschäftigt sich Freud mit der Zwangsneurose des russischen Adligen Sergej Pankejeff alias »Wolfsmann«, die nach einem Angsttraum von fünf, sechs oder sieben auf einem Baum sitzenden weißen Wölfen genau im Alter von vier Jahren ausbrach. Anhand des aus Pankejeff gewonnenen Materials diskutiert Freud entscheidende Konzepte wie Urszene beziehungsweise Urphantasie, Nachträglichkeit und das Aufrufen jeglicher Erwachsenenneurose auf neurotischen Formationen aus der frühen Kinderzeit.

Pankejeff hatte seine Analyse im Februar 1910 begonnen und im Juli 1914 abgeschlossen, aufgrund des Ausbruchs des Ersten Weltkrieges wurde sie jedoch erst 1918 in der vierten Folge der *Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre* publiziert.<sup>24</sup> Anfang November 1914 hatte Freud die Niederschrift des Textes bereits beendet, anlässlich der verspäteten Publikation jedoch nachträglich einige Einschübe in eckigen Klammern vorgenommen, nachdem er das Material der Wolfsmann-Analyse bereits für die dreiundzwanzigste seiner *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* von 1916/17 verwendet hatte.<sup>25</sup> Diese Vorlesung ist überschrieben: *Die Wege der Symptombildung*. Außerdem hat Freud den Textlaut

<sup>23</sup> Es wäre ein grobes Missverständnis, daraus schließen zu wollen, Freud würde in seiner Deutung des Wolfstraums direkt oder unterschwellig die Zeichnung interpretieren. Das genaue Gegenteil ist der Fall: Sie spielt in Freuds Argumentation *überhaupt keine Rolle*. Das heißt aber nicht, dass sie deshalb unwichtig ist, im Gegenteil: Gerade weil sie in der positiven Argumentation keine Rolle spielt, kann sie in die Funktion eines Grundes, Ursprungs, Ausgangspunktes einrücken und ein Feld der Auseinandersetzung begründen.

<sup>24</sup> Vgl. Ernest Jones: *Sigmund Freud. Life and Work, Volume Two: Years of Maturity. 1901–1909*, London 1955, S. 312.

<sup>25</sup> Vgl. Freud: »Geschichte einer infantilen Neurose« (Anm. 14), S. 578.

des Wolfstraums und einige erste, vornehmlich symbolisch verfahrenende Deutungsversuche bereits 1913 in einer Abhandlung über *Märchenstoffe in Träumen*<sup>26</sup> veröffentlicht.

Der Aufsatz *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose* ist ganz unter dem Eindruck gewisser Häresien innerhalb der psychoanalytischen Bewegung verfasst, welche die Rolle der ersten Kindheitsjahre für die Symptombildung des erwachsenen Neurotikers (und zwar sowohl kausal als auch der Form nach) bestritten und in den entsprechenden klinischen Befunden eine Rückprojektion gegenwärtiger Probleme in die Vergangenheit sehen wollten. In einer Fußnote gleich auf der ersten Seite vermerkt Freud:

»Diese Krankengeschichte ist kurz nach Abschluss der Behandlung im Winter 1914/15 niedergeschrieben worden unter dem damals frischen Eindruck der Umdeutungen, welche C.G. Jung und Alf. Adler an den psychoanalytischen Ergebnissen vornehmen wollten. Sie knüpft also an den im Jahrbuch für Psychoanalyse VI, 1914 veröffentlichten Aufsatz: Zur Geschichte der Psychoanalytischen Bewegung an und ergänzt die dort enthaltene, im Wesentlichen persönliche, Polemik durch objektive Würdigung des analytischen Materials.«<sup>27</sup>

Es ist nicht unerheblich, dass die beiden Arbeiten, von denen Freud hier spricht, den Anfang und das Ende des Buches *Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre. Vierte Folge* bilden.

## II.

In seiner monumentalen Freud-Biographie kommt Ernest Jones auf den Wolfsmann als Test- und Entscheidungsfall für Freuds Auffassung über die infantilen Neurosen gegenüber derjenigen seiner Konkurrenten zu sprechen:

»Now his object was, more *objectively*, to test and contrast the two sets of conclusions in the face of *actual clinical material*. In thus submitting disputed conclusions to the arbitrament of *factual data* he was following the *only legitimate procedure in science*.«<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Sigmund Freud: »Märchenstoffe in Träumen«, in: ders.: *Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre. Vierte Folge*, Leipzig, Wien 1918, S. 168–176.

<sup>27</sup> Freud: »Geschichte einer infantilen Neurose« (Anm. 14), S. 578.

<sup>28</sup> Jones: *Sigmund Freud* (Anm. 24), S. 308 [Hervorhebung M.K.].

Gleichzeitig unterstreicht Jones die schier unbewältigbare Komplexität der Krankengeschichte. Freud alleine, so scheint es, war ihr gewachsen.

»Freud was then at the height of his powers, a confident master of his method, and the technique he displays in the interpretation and synthesis of the *incredibly complex material* must win every reader's admiration. [...] Here Freud's unusual *literary powers* and his capacity for *co-ordinating masses of facts* made him easily supreme.«<sup>29</sup>

Während das erste Zitat die *actualness* und *objectiveness* von Freuds Material betont, also die Echtheit und Wahrheit des Materials im Fall Pankejeff behauptet, so dass dieser zum Probestein der freudschen Neurosentheorie schlechthin avancieren kann, weist die zweite Bemerkung auf die Struktur eben dieses Materials hin: Es ist eine von Komplexität und Fülle, zu deren Beherrschung außergewöhnliche schriftstellerische Fähigkeiten vonnöten sind.

Daran lassen sich zwei Überlegungen knüpfen:

1. Was heißt hier Material? Inwiefern ist der Psychoanalyse ein Material gegeben? Ihr Material sind zunächst die Träume und Assoziationen der Analysanden, endopsychisches, schwer zu hebendes und schwer zu speicherndes Material. Die Träume aber sind Symptome, insofern sie Kompromissbildungen aus einer verdrängenden und einer wunscherfüllenden Strömung darstellen, mit all den ebenso notwendigen wie schwer verständlichen Verdichtungen, Verschiebungen, Symbolisierungen et cetera. Worauf referieren die Träume als Symptome? Sie referieren auf das, was verdrängt werden musste, um das Subjekt zu schützen, auf ein frühkindliches traumatisches Ereignis. Dieses wiederum, und das ist das Entscheidende, kann laut Freud ebenso gut real stattgefunden haben wie es phantasiert oder halluziniert sein kann. Die Wirkungen auf die »*psychische Realität*«<sup>30</sup> sind dieselben. Demnach wären Träume, nach einer vorläufigen strukturellen Bestimmung, Projektionen eines Objektes beziehungsweise Ereignisses, von dem nicht klar ist, ob es existiert hat oder nicht, Projektionen unter Dimensionsverlust, durch mehrere Schichten des psychophysischen Organismus Mensch hindurch.

2. Die Komplexität dieses »Materials«, von dem Jones behauptet, dass es objektiv, aktuell und faktisch gegeben ist, liegt offenbar nicht nur in seinem ausufernden Übermaß, es sind seine ontologischen Eigenschaften selbst, die dieses Material so garstig machen. Eigenschaften, die nur, so möchte man glauben, durch

<sup>29</sup> Ebd., S. 307 [Hervorhebung M.K.].

<sup>30</sup> »Diese Phantasien besitzen *psychische Realität* im Gegensatz zur *materiellen*, und wir lernen allmählich verstehen, dass *in der Welt der Neurosen die psychische Realität maßgebend ist*.« (Sigmund Freud: »Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse«, in: ders.: *Studienausgabe*, Bd. I: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und Neue Folge*, Frankfurt a.M. 2000, S. 33–445, hier S. 359.)

außergewöhnliche »literary powers« gezähmt und unter den Begriff gebracht werden können.

## III.

In der Frontstellung Freuds und der Psychoanalyse gegen alles und alle, gegen sein Material, gegen seine aufmüpfigen Schüler, gegen seinen widerspenstigen, polymorph perversen Patienten Pankejeff, gegen die eigene allzu schnell verfahren- und allzu schnell konstruierende Genialität, kommt die Zeichnung mit den fünf weißen Wölfen auf kahlem Baum ins Spiel, umrahmt von zwei Absätzen des freudschen Textes und ihrem Traumtext direkt gegenüber.

Um es vorwegzunehmen: Es scheint sich bei Seite 604/605 um das Kernstück eines ebenso eleganten wie ausgeklügelten Verfahrens zu handeln, der Psychoanalyse ihr Material zu sichern und gleichzeitig dessen Bearbeitbarkeit durch geeignete Komplexitätsreduktionen zu garantieren. Wenn Träume nicht *bloße* Symptome sein sollen, muss man ihnen einen heuristischen Wert zuweisen können. Es geht um nichts Geringeres als um die Sicherung der materiellen Basis der psychoanalytischen Wissenschaft, einer Basis, welche bereits *innerhalb* der Psychoanalyse zu liegen kommen muss, indem sie ihren Methoden immer schon angemessen ist, *fundamentum inconcussum veritatis*,<sup>31</sup> das sicherstellt, dass überhaupt etwas bearbeitet werden kann. In diesem Sinne verstehe ich vorliegenden Aufsatz als einen Beitrag zu einer Symptomatologie zweiter Ordnung. Nicht diese oder jene Interpretation eines Symptoms, sein Eingesponnen-Sein in einen narrativen und/oder sensomotorischen Zusammenhang soll untersucht werden, sondern der Status von Symbolbildung als solcher innerhalb der Psychoanalyse, welcher darin besteht, der psychoanalytischen Konstruktion ihren Grund zu geben. Dieser muss doppelt beschaffen sein: Er muss so dicht und dunkel wie möglich sein, ansonsten bringt eine selektiv verfahren- und interpretierende Interpretation keine neuen Erkenntnisse, denn die liegen in der Selektion und Gewichtung dessen, was unklar ist, und: Er muss dennoch interpretierbar sein, sich auf die zukünftige Interpretation hin öffnen, sich in ihrem Lichte erklären lassen, plausibel sein, die interpretierende Konstruktion des Therapeuten tragen, wo nicht motivieren.

Bilder oder Zeichnungen finden sich in Freuds Schriften ausgesprochen selten, wenn man von den Diagrammen absieht, welchen, von seiner Zeit als

31 In gewissem Sinn ähnelt Freuds Problem wirklich demjenigen Descartes in den *Regulae ad directionem ingenii*. Wie beginne ich eine Wissenschaft, wenn der Anfang nicht gesichert ist? Und auch die Antwort, die Descartes (wenn auch direkter und schärfer als Freud) gibt, ist vergleichbar: Indem ich mich auf die Kraft einer Methode verlasse, auf die Kraft einer Methode, ihre eigenen Fakten, ihr eigenes materielles Fundament *aus sich selbst heraus* zu konstruieren.

Neuroanatom an, eher heuristische denn illustrative Funktion zukommt.<sup>32</sup> Einige wenige Beispiele sind künstlerischer Natur und werden, etwa in dem Text über Leonardo da Vinci, ausdrücklich als solche gewürdigt.<sup>33</sup> Umso merkwürdiger nimmt sich die Zeichnung des Wolfsmanns aus. Zunächst ist man geneigt, ihr die Funktion einer Ikone, eines Plakats, eines plakativen Kürzels des Traums (und vielleicht des Träumens an sich) zuzusprechen. Hat sie doch, in der späteren Geschichte der Psychoanalyse und lange nach Freuds Tod, diese Rolle gespielt, als farbige Dekoration in Öl an den Wänden der Analytiker dieser Welt, die vor allem eines sagt: Auch ich war da!

Doch die Reproduktion der Zeichnung auf Seite 604/605 der *Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre* ist nicht aus diesem Grund an ihrer Stelle, dem Traumtext direkt gegenüber, und auch sicherlich nicht wegen ihrer zeichnerischen, künstlerischen oder handwerklichen Qualitäten oder wegen ihrer Eigenschaft, irgendetwas abzukürzen und zu illustrieren. In seinem Argument, welches darauf hinausläuft, für den kleinen Sergej die Realität beziehungsweise die phantasmatische Realität der Beobachtung eines Koitus der Eltern im Alter von anderthalb Jahren zu rekonstruieren, verwendet Freud die Zeichnung nur genau ein Mal, nämlich dort, wo verhandelt wird, zu welcher Stunde der Knabe die Beobachtung getätigt beziehungsweise phantasiert habe.

## IV.

Bevor wir uns dem Problem der Zeichnung widmen, genauer gesagt, der Zeichnung im Verhältnis zum Text, der ihr gegenüberliegt und der sie umgibt, möchte ich noch einmal auf die »unusual literary powers«, wie Jones es nennt, hinweisen, die jenen Text aus einem Chaos von Material geformt und ihm ein Bild wie ein einzelnes kyklopisches Auge eingesetzt haben, eine Figur, »fig 1.«<sup>34</sup> Freuds Argumentation ist durchsetzt von einer eigentümlichen persuasiven Rede, deren Qualität zum einen darin besteht, Zweifel, Unsicherheiten und Schwierigkeiten der eigenen Deutung und des eigenen Standpunktes *in extenso* zu referieren und zu übertreiben – nicht etwa, um sie nachher wirkungsvoll zu widerlegen, sondern um die *Vollständigkeit* und *Geschlossenheit* der eigenen Argumentation besser zur

32 Vgl. Sigmund Freud: *Zur Auffassung der Aphasien*, Leipzig, Wien 1891. Außerdem: Sigmund Freud: »Entwurf einer Psychologie«, in: ders.: *Aus den Anfängen der Psychoanalyse. 1887–1902, Briefe an Wilhelm Fließ*, Frankfurt a.M. 1950, S. 297–384.

33 Sigmund Freud: »Eine Kindheits Erinnerung des Leonardo da Vinci«, in: ders.: *Studienausgabe*, Bd. X: *Bildende Kunst und Literatur*, Frankfurt a.M. 2000, S. 87–168.

34 Zur Frage der Bildlegende »fig 1.«, die gleichzeitig auch als Signatur der Zeichnung und des Traums fungiert, siehe Markus Klammer: »fig 1.« Grund und Signatur der Psychoanalyse«, in: Thorsten Bothe und Robert Suter (Hg.): *Pekäre Bilder*, München 2009 (im Druck).

Geltung zu bringen – und welche zum anderen darin besteht, diese Vollständigkeit direkt und frei heraus zu behaupten.

Um welchen Typus von Vollständigkeit handelt es sich? In der späteren technischen Schrift *Zur Theorie und Praxis der Traumdeutung* von 1923 vergleicht Freud die Analyse mit dem Zusammensetzen eines Puzzlespiels. Hier wie dort geht es um die Rekonstruktion einer sinnvollen Struktur, die zuvor in bedeutungslose Fragmente zerbrochen beziehungsweise zersägt worden ist. Diese Struktur wird als »Zeichnung« bezeichnet. Für Puzzle wie für Analyse gilt dasselbe Kohärenzkriterium: Es kann nur *eine* richtige Lösung geben.

»Gelingt es, den unordentlichen Haufen von Holzplättchen, deren jedes ein unverständliches Stück Zeichnung trägt, so zu ordnen, dass die Zeichnung sinnvoll wird, dass nirgends eine Lücke zwischen den Fugen bleibt und dass das Ganze den Rahmen ausfüllt, sind alle diese Bedingungen erfüllt, so weiß man, dass man die Lösung des Puzzles gefunden hat und *dass es keine andere gibt.*«<sup>35</sup>

v.

Auf der Doppelseite 604/605 der Erstausgabe der *Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre*. *Vierte Folge* sieht man rechts einen kahlen Baum in einem weißen Raum aus Papier. Dieser Raum ist durch keinerlei Linien vom »Schriftraum«<sup>36</sup> getrennt, der ihn oben und unten begrenzt. Äste und Stamm des Baumes sind durch ein dichtes Netz von schwarzen Linien gegeben. Links enden die Äste mehr oder weniger genau an der imaginären linken Begrenzungslinie des Satzspiegels. Rechts ist noch Raum für eine kurze, in Schreibschrift gegebene Bildlegende. Diese besagt »fig 1.«. Eigentümlicherweise heißt es »fig 1.« und nicht »fig. 1«, denn die 1 braucht ja, im Gegensatz zur »figura«, nicht abgekürzt zu werden. Der Kopf der 1 und der Punkt wiederum liegen fast genau auf der rechten imaginären Seitenlinie des Satzspiegels. So handelt es sich um eine graphische Repräsentation, die mit satztechnischen Mitteln perfekt in den umgebenden Text eingepasst wurde. Einige scharfsinnige Kommentatoren haben auch bemerkt, dass der Text den Baum auf der Ober- und Unterseite gleichsam zu beschneiden scheint. In dem Baum sitzen fünf Tiere, vielleicht Wölfe oder Füchse oder Hunde, zwei rechts und drei links, ihre Köpfe haben sie dem Betrachter zugewandt, die Augen sind kleine schwarze auslaufende Punkte, ihre Ohren und Schwänze sind aufgestellt.

<sup>35</sup> Sigmund Freud: »Zur Theorie und Praxis der Traumdeutung«, in: ders.: *Studienausgabe*, Ergänzungsband: *Schriften zur Behandlungstechnik*, Frankfurt a.M. 2000, S. 265 [Hervorhebung M.K.].

<sup>36</sup> Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*, Frankfurt a.M. 1991, S. 285.

Der Zeichnung direkt gegenüber findet sich ein gesperrter Text, der in der Ich-Form der 1. Person Singular einen Traum berichtet, jenen Traum, auf den sich die Wolfszeichnung auf der anderen Seite bezieht. Unmittelbar auf die Sperrung folgen, immer noch unter Anführungszeichen und in der 1. Person Singular, zwei Passagen normal gesetzten Textes, welche bis nach Seite 605 herüberreichen und dort an die Wolfszeichnung grenzen. Bei den gesperrten Textpassagen unter Anführungszeichen handelt es sich um den so genannten »Traumtext«, eine schriftliche Fixierung des zunächst mündlich in der Analyse erzählten Traumes. In der Schrift *Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung* (1912), im selben Band wieder abgedruckt, notiert Freud: »Traumtexte, an denen mir gelegen ist, lasse ich von den Patienten nach der Erzählung des Traumes fixieren.«<sup>37</sup> Das »Ich« ist demnach das »Ich« des Patienten Pankejeff und es war zunächst ein mündliches »Ich«, in dem das Subjekt der Aussage und das Subjekt des Aussagens, anders als im Lesevorgang, noch konvergierten. Von wem stammt aber die Zeichnung? Auch sie scheint von Pankejeff zu kommen. Freud konstatiert im Textabschnitt unterhalb des Baumes, vermittelt einer merkwürdigen Formulierung ohne Zeitangabe oder motivierende Erläuterungen: »Er gibt dann noch eine Zeichnung des Baumes mit den Wölfen, die seine Beschreibung bestätigt (Fig. 1).« Das »Fig. 1« ist hier großgeschrieben und in Druckbuchstaben gesetzt, der Punkt vom Ende des Ausdrucks nach vorne zu den Buchstaben gewandert, die so als Abkürzung kenntlich werden. Unschwer erkennt man das zweite »Fig. 1« als zivilisierten, gedruckten Zwilling des wilden, »handschriftlichen« »fig 1.« aus der Zeichnung.

Beginnt man, sich eingehender mit Seite 605 zu beschäftigen, stellt man bald mit Verwunderung fest, dass man zuvor immer »Es gibt« statt »Er gibt« gelesen hatte. Der Unterschied ist beträchtlich. Während das »Es gibt« das Nicht-Gerichtete, Interpretierbare des Phänomens betont, seine schiere Faktizität, das Phänomen der Gabe und die Gabe des Phänomens,<sup>38</sup> schreibt das »Er gibt« einen Gründungsakt fest, der zugleich ein Kontrakt ist zwischen Freud und Pankejeff und dem Phänomen einen Namen gibt, einen Urheber und einen Adressaten. Man glaube also nicht, dass die Verwechslung von »Er« und »Es« zufällig ist, sie markiert vielmehr den ganzen Spielraum der Psychoanalyse.

<sup>37</sup> Sigmund Freud: »Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung«, in: ders.: *Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre. Vierte Folge*, Leipzig, Wien 1918, S. 399–411, hier S. 402.

<sup>38</sup> Vgl. Jacques Derrida: *Falschgeld. Zeit geben 1* (1991), übers. v. Andreas Knop und Michael Wetzell, München 1993.

## VI.

Versuchen wir nun, das Verhältnis von Traumtext und Traumzeichnung schärfer in den Blick zu nehmen. Zu diesem Zweck möchte ich drei Autoren heranziehen, die jeweils eine sehr prononcierte Diagnose des Verhältnisses von Bild und Text in der Moderne seit ungefähr 1800 gegeben haben: Friedrich Kittler, Jacques Rancière und Michel Foucault.

Im zweiten Teil der *Aufschreibesysteme* kommt Kittler auf die Psychoanalyse als sprachliche Resteverwertungsmaschine zu sprechen.<sup>39</sup> Durch Umordnen und Uminterpretieren der Ergebnisse statistischer exhaustiv angelegter psychophysischer Sprachexperimente, etwa von Hermann Ebbinghaus, und gleichzeitiger Relationierung dieses Materials auf den Einzelfall würde die Psychoanalyse um 1900 eines der letzten Rückzugsgebiete der Konstellation Sprache-Individualität darstellen, freilich um den Preis, dass Sprache nur noch als Schrift, und damit als exhaurierbares Medium mit einer endlichen Anzahl von Elementen und ebenso endlichen Kombinationsmöglichkeiten derselben, zu haben ist. In dieser Endspielsituation sieht sich die Psychoanalyse einer scharfen Medienkonkurrenz ausgesetzt, auch und vor allem mit bildlichen oder visuellen Medien. Gleichsam als Beweis legt Kittler ein Zitat aus den *Studien über Hysterie* vor, 1895 von Freud gemeinsam mit Josef Breuer verfasst, das ich hier ausschnitthaft verkürzt wiedergebe: »Ist einmal ein Bild aus der Erinnerung aufgetaucht, so kann man den Kranken sagen hören, daß es in dem Maße zerbröckle und undeutlich werde, wie er in seiner Schilderung desselben fortschreite. Der Kranke trägt es gleichsam ab, indem er es in Worte umsetzt.«<sup>40</sup> 1918 jedoch, im Medium des Buches, das, wenn gleich selbst kein neurotischer Körper, doch für einen solchen eintreten kann, ist keine derartige Medientransposition zu beobachten, die ihr (bildliches) Original zerstört – nach Kittler eine grundlegende Eigenschaft jeglicher Medientransposition.<sup>41</sup> Vielmehr stehen Traumtext und Traumzeichnung einträglich, so scheint es, nebeneinander, mehr noch: gleichberechtigt. Was der Text an Schriftraum voraus hat, kompensiert das Bild durch seine visuelle Präsenz. Zugleich wird die Differenz zwischen dem freudschen und dem kittlerschen Projekt deutlich. Der Kittler der *Aufschreibesysteme* verschreibt sich einer positivistisch-agonalen Geschichtsvorstellung, in welcher Medien einander bekämpfen, kannibalisieren und ausrotten. Für Freud dagegen war die Erfahrung des Zugleich und Nebeneinander von (Traum-)Bild und Wort von entscheidender Bedeutung. Wenn auch in therapeutischer Hinsicht die Umsetzung neurotischer Traumbilder in Sprache das vordringliche Ziel blieb, bildeten für die Psychoanalyse in theoretischer Hin-

39 Friedrich Kittler: *Aufschreibesysteme. 1800/1900*, München 1995, S. 335–385.

40 Sigmund Freud und Josef Breuer: *Studien über Hysterie*, zit. nach: Kittler: *Aufschreibesysteme* (Anm. 39), S. 347.

41 Kittler: *Aufschreibesysteme* (Anm. 39), S. 347.

sicht das Traumgeschehen und der so genannte »Primärprozess« die Basis allen seelischen Erlebens. Nicht die schiere Existenz unbewusster Vorstellungen und Triebe macht krank, wie Kittler Freud zu unterstellen scheint, sondern deren falsche oder ungenügende Vermittlung im Sozialen. Dem medienwissenschaftlichen Entweder-Oder steht ein psychoanalytisches Und Auch gegenüber. Die dezisionistische, die Offenheit der Ausgangssituation einschränkende Komponente liegt in der Psychoanalyse auf Seiten der Interpretation. Damit deren Disjunktionen aber nicht zu reinen Tautologien verkommen, muss sie sich auf eine möglichst offene, unentschiedene Anfangssituation beziehen, die ein Bündel von Möglichkeiten festlegt, ohne diese zugleich einzulösen und zu explizieren.

Ein freies Spiel von Medien und Möglichkeiten schwebt auch dem Pariser Neo-Romantiker Jacques Rancière vor. Er bestimmt das Verhältnis von Bild und Text, von Sichtbarem und Sagbarem innerhalb dessen, was er das ästhetische Regime der Moderne nennt, ganz im Gegensatz zu Kittler, als Gleich-Gültig-Werden der Medien und Zeichensysteme. Nicht das Entweder-Oder der kittlerschen Substitution durch Vernichtung, sondern das Und/Oder eines generalisierten Tauschsystems ästhetischer Zeichen und Dinge steht im Mittelpunkt. Jedes stumme Bild, jedes Ding scheint immer schon die Anwesenheit eines möglichen Sprechens und Hörens zu bezeugen, jeder Satz sich immer schon in die Laut- oder Materiepartikel aufzulösen, aus denen er *materialiter* besteht.

Zuweilen veranschaulicht Rancière diesen Zusammenhang durch das Doppel von Detektiv und Hieroglyphe,<sup>42</sup> indem Letztere einen Schlüssel zum Verständnis der Phänomene der Welt verspricht, dem Ersterer nachjagt, um am Ende enttäuscht zu erkennen, dass es keine geheime Zutat gab.<sup>43</sup> Doch werden die Arabesken, die er auf seiner Suche gezogen hat, eine neue Hieroglyphe gebildet haben.

Man kann aber genauso gut an einen Rebus denken, jene »Bilderschrift«,<sup>44</sup> die nach Freud für die Erscheinungsweise des manifesten Traumes charakteristisch ist. Walter Benjamins Text *Worüber sich unsere Großeltern den Kopf zerbrachen*<sup>45</sup> aus der Zeitschrift *Das illustrierte Blatt* von 1929 enthält eine kleine Sammlung dieser Bilderrätsel. Buchstaben, Silben, Dinge, Bilder und Zeichen rücken einander nahe, vermischen sich und gehen Allianzen ein, wie sie »in freier Natur nicht vorkommen«,<sup>46</sup> sondern eben nur auf der Einschreibfläche der Magazinseite.

42 Jacques Rancière: *Das ästhetische Unbewußte* (2001), übers. v. Ronald Voullié, Zürich, Berlin 2006, S. 25–31.

43 Vgl. Edgar Allan Poe: »Der stibitzte Brief« (1844), in: ders.: *Der schwarze Kater, Werke*, Bd. 3: *Erzählungen*, übers. v. Arno Schmidt, Hans Wollschläger und Kuno Schuhmann, Zürich 1999, S. 262–287.

44 Freud: *Traumdeutung* (Anm. 36), S. 284.

45 Walter Benjamin: »Worüber sich unsere Großeltern den Kopf zerbrachen«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. IV, 2, hgg. v. Tillmann Rexroth, Frankfurt a.M. 1972, S. 622f.

46 Freud: *Traumdeutung* (Anm. 36), S. 285.

Doch scheint gerade das Rebus-Konzept für die Struktur der freudschen Buchseite 604/605 so gar nicht zu passen. Der gesperrt gedruckte Traumtext und die Traumzeichnung, die »Er [...] dann noch« gegeben hat, liegen einander direkt gegenüber, klar getrennt durch den Falz und das Weiße des Blattes. Im Baum hängen keine Buchstaben, sondern Wölfe, Hunde oder was sie sonst sein mögen; und der Text links ist auch nicht in Baumform dargestellt, seine Verzweigungen sind zum Beispiel nicht als *arbor porphyriana* verbildlicht. Trotzdem geht es, links wie rechts, beide Male um die Darstellung des manifesten Traumes, welcher laut Freud das Gepräge eines Rebus aufweist. Es scheint, als hätte sich dieses Rätsel in einen bildlichen und einen textlichen Anteil dissoziiert, entlang der Demarkationslinie des Falzes, in einen rätselhaften, doch syntaktisch und graphisch kohärenten Text und in ein seltsames, doch keineswegs surrealistisches Bild, es sei denn man betrachtet »fig 1.« als winterliche Frucht an den kahlen Ästen eines Baumes.

Text und Bild stehen einander gegenüber wie ein zerbrochenes Kalligramm, um ein Konzept Michel Foucaults zu gebrauchen,<sup>47</sup> das es erlaubt, die von Rancière inspirierte Deutung der Seite 604/605 weiter auszuführen. Man muss das Buch nämlich als dynamisches Objekt betrachten. Nicht die Aufgeschlagenheit der Buchseite, nicht die statische Gegenüber-Setzung von Zeichnung und Text im aufgeschlagenen Zustand, sondern ihr Aneinander-Liegen beim Blättern, Schließen und Öffnen des Buches sind das Entscheidende. Text und Bild ruhen Wange an Wange, aneinandergehalten von Schichten aus Papier, das eine Ausdruck des anderen.

Es scheint, dass Foucault in einem ganz anderen Zusammenhang, nämlich in seinem Nachwort zu Gustave Flauberts *Die Versuchung des Heiligen Antonius*,<sup>48</sup> eine analoge Struktur verhandelt. Der Heilige Antonius sitzt in der Thebais, auf seinem Felsen hoch über dem Nil. Um böse Geister und garstige Phantasmen zu verscheuchen, liest er, wie es seine Gewohnheit ist, in der Bibel. Doch der heilige Text entzündet seine Einbildungskraft, und immer neue Wahnbilder drängen sich heran; je stärker er seine Aufmerksamkeit auf das Wort Gottes richtet, desto perverser werden seine Halluzinationen. Flaubert habe, so Foucault, die Entdeckung einer »merkwürdig modernen Phantasmatik«<sup>49</sup> gemacht, die aus einem Wechselspiel zwischen Buchseite und Leseakt besteht.

Dann wäre die Wolfszeichnung eine Emanation des Traumtextes, ein Phantasma, das immer schon zwischen den Zeilen und Buchstaben angesiedelt war und das sich schließlich auf der gegenüberliegenden Buchseite abgedrückt und manifestiert hätte so, als hätte sich die Druckerschwärze der Buchstaben auf dem Weißen des folgenden Blattes zu einem ausdrucksvollen Bilde neu gestaltet. Als

47 Michel Foucault: *Dies ist keine Pfeife* (1973), übers. v. Walter Seitter, München 1997.

48 Michel Foucault: »Un »fantastique« de bibliothèque« (1967), in: ders.: *Schriften zur Literatur*, übers. v. Karin von Hofer, Frankfurt a.M., Berlin, Wien 1979, S. 157–177.

49 Ebd., S. 160.

hätte nicht nur der Mensch Pankejeff geträumt, sondern auch das Buch, das seinen Fall behandelt. Als wären »Körper-Phantasmen« – damit meine ich Phantasmen, die in Körpern entstehen – und Phantasmen der Bibliothek von prinzipiell gleicher Art. Beide lösen sich von ihrem Träger oder Produzenten, hier dem Körper, dort dem gedruckten Text, und treten ihm in ihrer eigenen halluzinatorischen Präsenz entgegen.

## VII.

Wie ist es um die Anwesenheit des Buches *Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre. Vierte Folge* auf der Seite 604/605 eben dieses Buches bestellt? Tatsächlich ist es anwesend: in den einleitenden Zeilen dieses vierten Kapitels und in einer Fußnote, die sich auf diese Zeilen bezieht. Freud schreibt da: »Ich habe diesen Traum wegen seines Gehalts an Märchenstoffen bereits an anderer Stelle publiziert\*) und werde zunächst [sic!] das dort Mitgeteilte wiederholen: [...]«.<sup>50</sup> Die Fußnote verweist dann auf die Erstausgabe des Aufsatzes *Märchenstoffe in Träumen* von 1913, und in runden Klammern: »(Diese Sammlung VIII.)«.<sup>51</sup> Die entsprechende Passage findet sich auf den Seiten 168–176. Nachdem im ersten Teil der Traum einer jungen Frau referiert und gedeutet worden ist (es geht um das Rumpelstilzchen als Penis-Ersatz), wird im zweiten Abschnitt von einem jungen Mann und »seine[m] frühesten Traum« erzählt (Abb. 2 und 3). Der junge Mann ist Pankejeff, und nach dem Beginn der gesperrten Traumerzählung ist der Text vom Anfang bis zum Ende (also von Seite 171 unten bis Seite 176) auf Punkt und Beistrich identisch mit den Anfangspassagen des vierten Kapitels von *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose*, sieht man von dem Druckfehler mit den einfachen Anführungszeichen am Anfang des ersten Absatzes der Traumerzählung ab. Freilich sind die Absätze und Seitenumbrüche verschoben.

Was auf Seite 172/173 nach dem Zurückblättern ins Auge fällt, ist ein Fehlen, das Fehlen der Traumzeichnung. Zwischen den die Traumerzählung schließenden Anführungszeichen und dem »Er gibt dann noch eine Zeichnung des Baumes mit den Wölfen, die seine Beschreibung bestätigt«<sup>52</sup> ist diese Zeichnung einfach nicht da. Entsprechend fehlt der ominöse Verweis »(Fig. 1)« im Text. Unsicher bleibt denn auch, auf welche Weise die Zeichnung seine Beschreibung, sein Material bestätigt. Offensichtlich genügt es zu sagen, dass sie es bestätigt.

Was sich innerhalb des Buches von Seite 172/173 auf Seite 604/605 durchschlägt, ist der pure, reine Text. Dieses Durchschlagen garantiert die Kontinuität der Analyse und der Deutungen über die Zeiten hinweg, in diesem Fall von 1913

50 Freud: »Geschichte einer infantilen Neurose« (Anm. 14), S. 604.

51 Ebd.

52 Freud: »Märchenstoffe in Träumen« (Anm. 26), S. 172.

Ehebett. Der Besucher sollte ihr junger Mann sein, der nach mehrmonatlicher Abwesenheit zu ihr gekommen war, um seine Rolle im Ehebett zu spielen. Es ist aber zunächst der Vater des Mannes, der Schwiegervater.

Hinter dieser ersten Deutung blickt man auf eine tiefer liegende, rein sexuellen fahrlässige. Das Zimmer ist jetzt die Vagina. (Das Zimmer ist in ihr, im Traume umgekehrt.) Der kleine Mann, der seine Grimassen macht und sich so komisch benimmt, ist der Penis; die enge Tür und die steile Treppe bestätigen die Auffassung der Situation als einer Koitusdarstellung. Wir sind sonst gewöhnt, daß das Kind den Penis symbolisiert, werden aber verstehen, daß es einen guten Sinn hat, wenn hier der Vater zur Vertretung des Penis herangezogen wird.

Die Auflösung des noch zurückgehaltenen Restes von Traume wird uns in der Deutung ganz sicher machen. Das durchscheinende graue Gewand erklärt sie selbst als Kondom. Wir dürfen erfahren, daß Interessen der Kinderverhütung, Besorgnisse, ob nicht dieser Besuch des Mannes den Keim zu einem zweiten Kind gälte, zu den Äußerungen dieses Traumes gehören.

Der schwarze Rock: Ein solcher steht ihrem Manne auszeichnet. Sie will ihn beeinflussen, daß er ihn immer trage anstatt seiner gewöhnlicher Kleidung. Im schwarzen Rock ist ihr Mann also so, wie sie ihn gern sieht. Schwarzer Rock und graue Hose: das heißt aus zwei verschiedenen, einander überdeckenden Schichten: So gekleidet will ich dich haben. So gefällst du mir.

Rumpelstilzchen verknüpft sich mit den aktuellen Gedanken des Traumes — den Tagesresten — durch eine schöne Gegensatzbeziehung. Er kommt im Märchen, um der Königin

ABB. 2: SIGMUND FREUD: »SAMMLUNG KLEINER SCHRIFTEN ZUR NEUROSENLEHRE. VIERTE FOLGE«, LEIPZIG, WIEN 1918, DOPPELSEITE 170/171.

auf dem großen Nußbaum vor dem Fenster ein paar weiße Wölfe sitzen. Es waren sechs oder sieben Stück. Die Wölfe waren ganz weiß und sahen eher aus wie Füchse oder Schäferhunde, denn sie hatten große Schwänze wie Füchse und ihre Ohren waren aufgestellt wie bei den Hunden, wenn sie auf etwas passen. Unter großer Angst, offenbar von den Wölfen aufgefressen zu werden, schrie ich auf und erwachte. Meine Kinderfrau eilte zu meinem Bett, um nachzusehen, was mit mir geschehen war. Es dauerte eine ganze Weile, bis ich überzeugt war, es sei nur ein Traum gewesen, so natürlich und deutlich war mir das Bild vorgekommen, wie das Fenster aufging und die Wölfe auf dem Baume saßen. Endlich beruhigte ich mich, fühlte mich wie von einer Gefahr befreit und schlief wieder ein.

„Die einzige Aktion im Traume war das Aufgehen des Fensters, denn die Wölfe saßen ganz ruhig ohne jede Bewegung auf den Ästen des Baumes, rechts und links von Stamm und schauten mich an. Es sah so aus, als ob sie ihre ganze Aufmerksamkeit auf mich gerichtet hätten. — Ich glaube, dies war mein erster Angsttraum. Ich war damals drei, vier, höchstens fünf Jahre alt. Bis in mein elftes oder zwölftes Jahr hatte ich von da an immer Angst, etwas Schreckliches im Traume zu sehen.“

Er gibt dann noch eine Zeichnung des Mannes mit den Wölfen, die seine Beschreibung bestätigt. Die Analyse des Traumes fördert nachstehendes Material zu Tage.

Er hat diesen Traum immer in Beziehung zu der Erinnerung gebracht, daß er in diesen Jahren der Kindheit eine ganz ungemessene Angst vor dem Bilde eines Wolfes in

ABB. 3: SIGMUND FREUD: »SAMMLUNG KLEINER SCHRIFTEN ZUR NEUROSENLEHRE. VIERTE FOLGE«, LEIPZIG, WIEN 1918, DOPPELSEITE 172/173.

das erste Kind zu nehmen; der kleine Mann im Traum kommt als Vater, weil er wahrscheinlich ein zweites Kind gebracht hat. Aber Rumpelstilzchen vermittelt auch den Zugang zur tieferen, infantilen Schicht der Traungedanken. Der possierliche kleine Kerl, dessen Namen man nicht einmal weiß, dessen Geheimnis man kennen möchte, der so außerordentliche Kunststücke kann (im Märchen Strich in Gold verwandelt) — die Wut, die man gegen ihn hat, eigentlich gegen seinen Besitzer, den man um diesen Besitz beneidet, der Penisneid der Mädchen —, das sind Elemente, deren Beziehung zu den Grundlagen der Neurose, wie gesagt, hier nur gestreift werden soll. Zum Kastrationsthema gehören wohl auch die geschuittenen Haare des Männchens im Traume.

Wenn man in durchsichtigen Beispielen darauf achten wird, was der Träumer mit dem Märchen macht, und an welche Stelle er es setzt, so wird man dadurch vielleicht auch Winks für die noch ausstehende Deutung dieser Märchen selbst gewinnen.

## II.

Ein junger Mann, der einen Anhalt für seine Kindheits-erinnerungen in dem Umstande findet, daß seine Eltern ihr bisheriges Landgut gegen ein anderes vertauschten, als er noch nicht fünf Jahre war, erzählt als seinem frühesten Traum, der noch auf dem ersten Gut vorgefallen, folgendes:

„Ich habe geträumt, daß es Nacht ist und ich in meinem Bett liege (mein Bett stand mit dem Fußende gegen das Fenster, vor dem Fenster befand sich eine Reihe alter Nußbäume. Ich weiß, es war Winter, als ich träumte und Nachtzeit). Plötzlich geht das Fenster von selbst auf, und ich sehe mit großem Schrecken, daß

einem Märchenbuche zeigte. Die ältere, ihm recht überlegene Schwester pflegte ihn zu necken, indem sie ihm unter irgend einem Vorwand gerade dieses Bild vorhielt, worauf er entsetzt zu schreiben begann. Auf diesem Bilde stand der Wolf aufrecht, mit einem Fuß ausschreitend, die Tatzen ausgestreckt und die Ohren aufgestellt. Er meinte, dieses Bild habe als Illustration zum Märchen von Rotkäppchen gehört.

Warum sind die Wölfe weiß? Das läßt ihn an die Schafe denken, von denen große Herden in der Nähe des Gutes gehalten wurden. Der Vater nahm ihn gelegentlich mit, diese Herden zu besuchen, und er war dann jedesmal sehr stolz und selig. Später — nach eingezogenen Erkundigungen kann es leicht kurz vor der Zeit dieses Traumes gewesen sein —, brach unter diesen Schafen eine Seuche aus. Der Vater ließ einen Pastorenschüler kommen, der die Tiere impfte, aber sie starben nach der Impfung auch zahlreicher als vorher.

Wie kommen die Wölfe auf den Baum? Dazu fällt ihm eine Geschichte ein, die er den Großvater erzählen gehört. Er kann sich nicht erinnern, ob vor oder nach dem Traume, aber ihr Inhalt spricht entschieden für das erstere. Die Geschichte lautet: Ein Schneider sitzt in seinem Zimmer bei der Arbeit, da öffnet sich das Fenster und ein Wolf springt herein. Der Schneider schlägt mit der Elle nach ihm — nein, verbessert er sich, packt ihn beim Schwanz und reißt ihn diesen aus, so daß der Wolf erschreckt davonrennt. Eine Weile später geht der Schneider in den Wald und sieht plötzlich ein Rudel Wölfe herankommen, vor denen er sich auf einen Baum flüchtet. Die Wölfe sind zunächst ratlos, aber der verstümmelte, der unter ihnen ist und sich am Schneider rächen will, macht den Vorschlag, daß einer auf

nach 1918. Und es garantiert, dass die Analyse immer schon auf etwas zurückkommt, das sie bearbeiten kann, und dieses etwas ist Sprache, was spätestens seit der ersten Auflage der *Traumdeutung* bedeutet: Text.

1918 wird ein Traumtext bearbeitet, der bereits 1913 so und nicht anders in gedruckter Form existierte, der zuvor geträumt, in der Analyse berichtet und anschließend handschriftlich fixiert worden war. Daraus ergibt sich ein beschränktes, wohl etabliertes, wohl gegliedertes Ausgangsmaterial, auf das die Analyse noch 1918 zurückgreifen kann.

Das Ausgangsmaterial, die Basis muss immer schon sprachlich, das heißt textlich verfasst sein, damit die Analyse als Wissenschaft und Kur beginnen kann. Das sechste Kapitel der *Traumdeutung* über die Traumarbeit ist voll von Sprach- und Textmetaphern. Am interessantesten für unseren Zusammenhang scheint mir das Konzept der so genannten »Traumgedanken« zu sein. Die Traumgedanken liegen unter dem manifesten Traum, der den Charakter eines Rebus oder Bilderrätsels aufweist, und sie geben seine unentstellte, unzensierte Form wieder, und zwar eine *sprachliche*, genauer gesagt *textliche* Form: »[W]ährend sich der eine Traum über das logische Gefüge seines *Materials* völlig hinaussetzt, sucht ein anderer dasselbe möglichst vollständig auszudeuten. Der Traum entfernt sich hierin mehr oder weniger weit von dem ihm zur Bearbeitung vorliegenden *Text*.«<sup>53</sup>

Über den ontologischen Status der Traumgedanken besteht in der *Traumdeutung* eine strategisch motivierte, funktionale Unsicherheit. Einerseits scheinen sie das Ergebnis der Analyse und damit identisch mit der Deutung des Traumes zu sein: »[...] der durch unser Verfahren gewonnene *latente* Trauminhalt oder die Traumgedanken.«<sup>54</sup> Andererseits erscheinen sie als materieller, endopsychischer, innerkörperlicher Ausgangspunkt für Verdichtung, Verschiebung, Symbolisierung, kurz: für die verrätselnde Verbildlichung des manifesten Traumes. So etwa, wenn Freud davon berichtet, versuchsweise Träume aus vorgegebenen Traumgedanken selbst synthetisiert zu haben.<sup>55</sup> Oder, wenn er kurz darauf von den »wesentlichen Traumgedanken«<sup>56</sup> sagt, dass sie »den Traum ganz ersetzen und allein zu dessen Ersatz hinreichen würden, *wenn es für den Traum keine Zensur gäbe*.«<sup>57</sup> Hier sind die Traumgedanken der Zensur als einer fundamentalen psychophysischen Traumoperation ontologisch eindeutig vorgeordnet.

Für das Verfahren der Traumdeutung lässt sich folgender Medienverbund festhalten: Sprachlich-textliche Traumgedanken werden von der Zensur zu Bilderrätseln verarbeitet, diese werden in der analytischen Situation münd-

53 Freud: *Traumdeutung* (Anm. 36), S. 317f [Hervorhebung M.K.].

54 Ebd., S. 284.

55 Ebd., S. 315.

56 Ebd.

57 Ebd.

lich abgeschildert,<sup>58</sup> dann schriftlich fixiert und schließlich, im Falle des Falles, gedruckt, was den endgültigen »Traumtext« ergibt, welcher der Deutung und Interpretation zugänglich gewesen sein wird, die wiederum die enthaltenen Traumgedanken, rückwärts schreitend, freilegt und übersetzt. Dieses kettenartige Übersetzungsverfahren kann funktionieren, weil es sich *immer*, zumindest in den entscheidenden Aspekten, um sprachliches Material und um semantische oder syntaktische Operationen handelt.

## VIII.

Die Seite 604 würde dann das vorletzte Glied der Übersetzungskette repräsentieren, nämlich den Traumtext, der als Material gegeben sein muss, damit die analytische Arbeit und Wissenschaft ihren Anfang nehmen kann. Aber anders als in den *Märchenstoffen in Träumen* ist der Traumtext überrepräsentiert, er ist in einer Zeichnung verdoppelt. Diese Zeichnung ist auf keinen Fall ein Rebus. Sie ist da als unbeholfene, mit satztechnischen Mitteln an Text und Buchseite angepasste Zeichnung eines »amiable, sensitive, Sunday painter«,<sup>59</sup> wie Richard Wollheim sich ausdrückt, die »Er [...] dann noch« gegeben hat. Und sie ist da trotz des Verdiktes Freuds aus der *Traumdeutung*, in dem er vor der Betrachtung des Traumes qua Zeichnung (und nicht qua Bilderrätsel) ausdrücklich warnt und diesen Fehler geradezu als Ursache des Scheiterns aller vorhergegangenen Traumdeutungen ausmacht. Hören wir Freud: »Ein solches Bilderrätsel ist nun der Traum, und unsere Vorgänger auf dem Gebiet der Traumdeutung haben den Fehler begangen, den Rebus als *zeichnerische* Komposition zu beurteilen. Als solche erschien er ihnen unsinnig und wertlos.«<sup>60</sup>

Die Zeichnung des Baumes mit den Wölfen auf Seite 605 bleibt eine Zeichnung, sie lässt sich nicht gewinnbringend in Semanteme auflösen. Es ist eine Graphik, die durch und durch an den Textraum gebunden ist. Man hat sie reproduktionstechnisch verkleinert,<sup>61</sup> so dass sich ihre Höhe genau an die Höhe des gegenüberliegenden gesperrt gesetzten Traumtextes anpasst. Die Äste des Baumes sind links an der imaginären Begrenzungslinie des Schriftspiegels festgewachsen, und »fig 1.« vollzieht auf der rechten Seite die Verankerung in den Text.

58 Gleichsam eine »innere« Ekphrasis. Doch existieren die Bilder, die diese Ekphrasis abschildert, überhaupt nicht vor ihrer Beschreibung. Erst in lautlicher Umsetzung treten sie in einen mit anderen geteilten Wahrnehmungsraum ein. Dabei erschafft die Ekphrasis allererst das beschriebene Bild, sowohl der Form »Bild« als auch dem Inhalt nach.

59 Richard Wollheim: *Painting as an Art*, London 1987, S. 289.

60 Freud: *Traumdeutung* (Anm. 36), S. 285 [Hervorhebung M.K.].

61 Dank an Barbara Wittmann für diese Beobachtung.

Warum ist diese Zeichnung vorhanden? Im Kontext der Auseinandersetzungen mit Jung und Adler beziehungsweise des Streits um den materiellen Grund der Psychoanalyse als Wissenschaft (vorgestellt als Urszene, die sich in Träumen symbolisiert) kann die Zeichnung von den Wölfen auf einem Baum als Supplementierung der Urszene verstanden werden. Zeichnung und Urszene haben entscheidende Merkmale gemeinsam. Beide Male handelt es sich um ein visuelles Geschehen. Beide Male ist dieses Geschehen eingefroren und zu einem Bild erstarrt. Für die Urszene nimmt Freud eine direkte Verbindung zwischen der traumatisierenden Intensität des visuellen Eindrucks, der Starrheit der dargebotenen Szene in der Erinnerung und der Bewegungsunfähigkeit des beobachtenden oder träumenden Subjekts an.<sup>62</sup> Der Heftigkeit des koitalen Aufruhrs der Eltern, sei er nun beobachtet, phantasiert oder geträumt, entspricht der Aufruhr der Gefühle im kleinen Sergej. Jener ist so groß, dass es zu einer Art *overload* des seelischen Apparates kommt, der (bei gleichzeitiger Unmöglichkeit motorischer Abfuhr) mit den plötzlich auftretenden übergroßen Quantitäten an psychischer Energie nicht mehr fertig wird und die geordnete Symbolisierungstätigkeit unterbricht. Stattdessen bringt er ein erstarrtes, begrenztes Etwas hervor, ein Bild, das in doppelter Weise als Schirm fungiert.<sup>63</sup> Es schirmt das Subjekt vom Schrecken des Erlebten ab und zugleich macht es betrachtbar. Es gibt dem Subjekt etwas zu sehen, was nicht dasjenige ist, das es zittern machte, doch welches die Leerstelle, die das traumatisierende Ereignis im psychischen Geschehen bewirkte, ausfüllt und supplementiert. Dieser Erstarrung im Bild entspricht ein Einfrieren des Handlungs- und Interpretationsspielraums des Subjekts, die zum Bild geronnene Urszene verkörpert die absolute Passivität des Subjekts. Es ist hier Subjekt im wörtlichen Sinne, etwas, das sich als Unterworfenes erfährt, entfremdet, absolut ausgeliefert. Dasselbe Bild aber wird Ansatz- und Keimpunkt einer neuen Bezugnahme. Es wäre falsch zu sagen, es repräsentiere das traumatische Ereignis, zunächst ist es nichts als eine Setzung, eine Positivität, von der unklar ist, was sie bedeutet, doch kann sie vorgewiesen, gezeigt, mit anderen geteilt, mit-geteilt werden. In diesem Zusammenhang ist das Bild möglichkeitsvernichtend und möglichkeitsstiftend zugleich. Niemals aber werden die neu gestifteten den vernichteten Möglichkeiten entsprechen, es gibt lediglich eine Entsprechung hinsichtlich der an den Vorgängen beteiligten psychischen Energie. Man sollte es als eine Batterie verstehen, welche die überschießenden psychischen Energien aufgesogen und der Zirkulation entzogen hat. Die interpretative, stetig wiederholte Bezugnahme in der Therapie setzt diese Energien nach und nach in zuträglicher Menge frei und stellt sie dem psychischen Apparat

62 Vgl. Freud: »Geschichte einer infantilen Neurose« (Anm. 14), S. 609, 612 und 622.

63 Dem Konzept des Schirms kommt bekanntlich in Jacques Lacans Überlegungen zur Kunst große Prominenz zu. 1964 verwendet er es, um die Schutzwirkungen von Kunstwerken gegen das Reale zu beschreiben. Vgl. Jacques Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* (1973), übers. v. Norbert Haas, Berlin 1987.

wieder zur Verfügung. So kann man das materielle beziehungsweise hypostasierte Vorhandensein eines Traumbildes geradezu als Voraussetzung der therapeutischen Arbeit ansehen. Versprachlichung und Interpretation wird es nur gegeben haben, wo zuvor ein Bild gewesen ist. Im Wolfsmanntext gebraucht Freud diese Bildfunktion als Modell von Symptombildung überhaupt.

Inwiefern aber ist es von Belang, dass es sich um eine Zeichnung handelt? Der Hobbymaler Pankejeff selbst wird nach Abschluss der eigentlichen Analyse bei Freud und einer kurzen Nachanalyse von November 1919 bis Februar 1920 bis zu seinem Tod im Jahre 1979 die Zeichnung immer wieder in Öl oder Aquarell kopieren und die Kopien an diverse Mitglieder der psychoanalytischen Gemeinde verkaufen, als wäre es die natürlichste Sache der Welt, dass aus einem strengen graphischen Ursprung eine Vielzahl bunter Bilder entsteht in einer eigentümlichen Bewegung der Filiation. Die anfänglichen Kämpfe und Urszenen der Bewegung werden zur Dekoration.

Jede Zeichnung lässt mit einigen wenigen Strichen eine kleine, in sich geschlossene, nur optisch perzipierbare Welt entstehen und ist doch aus Einheiten gebaut (eben diesen Strichen), die abstrakt genug sind, um ihre Verwandtschaftsbeziehungen zum geschriebenen und gedruckten Wort zu behaupten.<sup>64</sup> Eine Zeichnung gibt, sofern sie nicht abstrakt ist, einen in sich geschlossenen Gesamteindruck wieder, die Ganzheit eines Bildes, und liefert doch, anders als die klassische Malerei, von der Clement Greenberg sagt, ihr Ziel sei es, ihr Gemachtsein zu verbergen,<sup>65</sup> zugleich das Versprechen einer Syntax, das Versprechen, dass sie aus kleinsten semiotischen Einheiten gebaut sei, die nach bestimmten Regeln miteinander verknüpft werden können, kurz, dass sie gebaut sei wie eine Sprache. Das prädestiniert die Zeichnung einerseits, sowohl für die Einheit und Einheitlichkeit des Anfangs der Analyse einzustehen, den einen Traum, von dem alle Deutungen sich nähren, wie für ihr Ende, die eine gelungene Deutung, in der sich alle Teile fügen wie bei einem Puzzle, so dass man am Ende weiß, es kann nur eine geben. Monokausalität des Anfangs und Monokausalität des Endes, die einander wechselseitig bedingen. Auf der anderen Seite repräsentieren die wohldefinierten Binnenmarkierungen, aus denen die Zeichnung besteht, eine Vielfalt, die zur Ordnung hin drängt, sich zu einem Bild fügt. Aus einer verwirrenden, nicht beherrschbaren

<sup>64</sup> Dies ist Thema in *Mémoires d'aveugle* von Jacques Derrida, der dort neben der *différance* der Schrift eine eigene *différance* der Zeichnung zu konstatieren scheint. Die gezogene Linie spaltet das Zeichenblatt, den Zeichner und den Betrachter und lässt sie fortwährend zwischen Repräsentation und Nicht-Repräsentation, zwischen Tätigkeit (des Zeichnens und des Sehens) und Produkt, Aktivität und Passivität hin und her pendeln. Vgl. Jacques Derrida: *Mémoires d'aveugle*, Paris 1990.

<sup>65</sup> Clement Greenberg: »Zu einem neueren Laokoon« (1940), in: ders.: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, übers. v. Karlheinz Lüdeking, Dresden 1997, S. 56–81, hier S. 75.

Vielfalt von Kräften, die in den Traum einfließen, macht die Zeichnung eine geordnete, eine organische Vielfalt kleiner graphischer Marken.

Eine weitere Lage der Zeichnung erschließt sich, wenn man an Freuds frühe voranalytische Tätigkeit als zeichnender und skizzierender Neuroanatom denkt. Man könnte drei Gebrauchsweisen von Zeichnung im Werk Freuds unterscheiden: Erstens die abbildende neuroanatomische, wo die zeichnerische Deskription von Nervenbahnen zur Klärung funktionaler Zusammenhänge eingesetzt wird.<sup>66</sup> Zweitens die funktional-spekulative, wo Freud Eigenschaften und Verhältnisse abstrakter Entitäten wie Es, Ich und Über-Ich graphisch darstellen und verhandeln möchte. Hier befinden wir uns im Bereich solider Metaphorik im weiteren Sinn: Es wird unterstellt, dass man die Eigenschaften von Ausgangsmilieu (die graphische Skizze) und Zielmilieu (der so genannte »psychische Apparat«) miteinander vergleichen könnte, anders ausgedrückt, dass das Zielmilieu überhaupt vergleichbare Eigenschaften hat, nämlich *vor* der Vergleichung, die dann lediglich expliziert, was implizit immer schon gegeben ist. Schließlich die thetisch-ideologische oder solid-metaphorische im engeren Sinn, wenn es sich darum handelt, einen Anfang zu setzen und unzweifelhaft vor Augen zu stellen, welcher als sicherer Bezugspunkt aller Überlegungen, die nach ihm kommen, fungieren kann.<sup>67</sup> Die Übertragung ist in diesem Falle ohne Maß, die Eigenschaften des Zielkontexts werden nicht nur als unbekannt, sondern als prinzipiell unerkennbar angenommen, indem die solide Metapher allererst Eigenschaften für den Zielkontext erschafft, sie ihm zuschreibt. »Ideologisch« ist diese Setzung deswegen, weil sich die positive Argumentation überhaupt nicht mehr auf sie beziehen muss, sie ist nicht Teil der Argumentation, sondern deren Grund, ihre Deckung im Sinnlichen.<sup>68</sup> Die Zeichnung mit den fünf weißen Wölfen in einem Baum gehört klar zur letzten Gruppe, doch ruft sie die anderen beiden mit auf.

Im Seminar XI von 1964 enttarnt Jacques Lacan Freud als Cartesianer. Beide Male ist »der Hauptbegriff [...] nicht Wahrheit, sondern Gewißheit«, <sup>69</sup> genau-

<sup>66</sup> Vgl. Susanne Deicher: »Mikroskopische Bilder der Nervensysteme in Sigmund Freuds Publikationen der 70er und 80er Jahre«, in: Angela Fischel (Hg.): *Instrumente des Sehens*, Berlin 2004, S. 29–36.

<sup>67</sup> Der Übergang von der ersten zur zweiten und dritten Funktion ist eng an die Vorstellung einer von der anatomischen Realität unabhängigen Topik der »psychischen Lokalität« gebunden. Vgl. Sigmund Freud: *Traumdeutung* (Anm. 36), S. 527: »Die Idee, die uns so zur Verfügung gestellt wird, ist die einer psychischen Lokalität. Wir wollen ganz beiseite lassen, dass der seelische Apparat, um den es sich hier handelt, uns auch als anatomisches Präparat bekannt ist, und wollen der Versuchung sorgfältig aus dem Weg gehen, die psychische Lokalität etwa anatomisch zu bestimmen.« In der Folge wird Freud in einer Trias solider Metaphern den Seelenapparat mit einem photographischen Apparat, einem Mikroskop und einem Fernrohr vergleichen.

<sup>68</sup> Vgl. Anm. 23.

<sup>69</sup> Jacques Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* (1973), übers. v. Norbert Haas, Berlin 1987, S. 41.

er, »eine im Subjekt begründete Gewissheit«.<sup>70</sup> Beide Male findet sich, über die Jahrhunderte hinweg, eine ähnliche Konstellation von Zweifel, Gewissheit und Wahrheit: Wenn die Gewissheit, wohlgemerkt ist es eine Gewissheit des Subjektes selbst (eine Gewissheit, die das Subjekt von sich selbst hat), in eben diesem Subjekt ruht (*ego cogito, ego sum*), und das Subjekt seinerseits auf dieser Selbst-Gewissheit als dem Fundament seines Wissens aufbaut, ist damit noch gar nichts über den Wahrheitsbezug eben dieses Subjektes gesagt. Denn wie die Gewissheit im Subjekt und das Subjekt in der Gewissheit wurzelt, wurzeln beide in der Wahrheit, das heißt in demjenigen, was ein Außen begründet, das nicht aus der Tautologie von Selbst und Gewissheit ableitbar ist. Dieses Außen ist die Wahrheit und wird bei Descartes als allgütiger Gott beschrieben, allmächtig, doch außerhalb der Welt und außerstande, uns zu täuschen. Freud aber verlagert die Wahrheit in das Subjekt zurück, freilich auf eine andere Ebene als die (selbst-)bewusster Gewissheit, auf die Ebene des Unbewussten. Gegenüber der Wahrheit des Unbewussten ist die Gewissheit des (bewussten) Subjekts immer nachträglich. Für Freud entsteht Gewissheit durch Auslegung, Explikation dessen, was sich in den Träumen zeigt. Was sich aber in den Träumen zeigt, ist es das Unbewusste selbst, die latenten Traumgedanken, oder ihre bildhafte Verkleidung? Ist die Wahrheit des Subjekts auch ohne Auslegung zu haben? Hier kommt der methodische Zweifel psychoanalytischen Forschens ins Spiel: Entschlossen streicht er die trügerische Gewissheit des ersten Eindrucks des Bewusstseins durch, doch nur, um sie aus einem tiefer liegenden (unbewussten) Wahrheitsgeschehen zu begründen, sie aus diesem ableitbar zu machen.

Mit Nachdruck weist Lacan auf die Ambivalenz von Zeigen und Verbergen, Offenbaren und Täuschen hin, die den Traumbildern eigen ist: »Dieses Etwas, das geschützt werden soll, kann genauso gut das sein, was sich zeigen soll – in jedem Fall zeigt sich das, was sich zeigt, nur als Verkleidung, wie unter falschem Haar, das freilich oft nur schlecht hält.«<sup>71</sup> Damit beschreibt er aber gerade die wesentliche Funktion der Traumzeichnung auf Seite 605: Sie verbirgt/vertritt, indem sie zeigt, und sie zeigt, indem sie verbirgt/vertritt. Was aber vertritt sie? Etwas, auf das sich nicht zeigen lässt, ein Irrepräsentandum. Sie ist da, um einen Anfang zu setzen, der eigentlich keiner ist, der dem unbewussten Wahrheitsgeschehen, für das er einsteht, radikal unähnlich ist.

Das vierte Kapitel aus Descartes Abhandlung über die Optik<sup>72</sup> ist diesbezüglich überaus hilfreich. Descartes verwendet dort den Kupferstich als solide Metapher für die Wahrnehmung des Menschen, man kann ihm ruhig die Zeichnung beigesellen. Der Philosoph möchte die gängige Meinung der Philosophen wider-

<sup>70</sup> Ebd., S. 42.

<sup>71</sup> Ebd., S. 41.

<sup>72</sup> René Descartes: »La Dioptrique« (1637), in: ders.: *Œuvres de Descartes. Tome VI: Discours de la méthode & essais*, hg. v. Charles Adam und Paul Tannery, Paris 1996, S. 81–228.

legen, der menschliche Verstand würde von den Gegenständen ausgesandte, von den Sinnesorganen aufgenommene und über die Nervenbahnen transportierte Bilder wahrnehmen. »Il faut, outre cela, prendre garde à ne pas supposer que, pour sentir, l'âme ait besoin de contempler quelques images qui soient envoyées par les objets jusques au cerveau, ainsi que font communément nos philosophes.«<sup>73</sup> Dennoch verharret auch Descartes in der Folge bei einer Metaphorik der Bilder, »pour ne nous éloigner que le moins qu'il est possible des opinions déjà reçues.«<sup>74</sup> Nicht aber, wie allgemein üblich, die Gemälde zieht er als Paradigma der Wahrnehmung heran, sondern den Kupferstich. Descartes lobt ihn einer herausragenden Eigenschaft wegen: Er ist den Gegenständen, die er repräsentiert, be-zeichnet, im Gegensatz zu einem Gemälde, äußerst unähnlich, er gibt nichts wieder als nur den Umriss (»que la figure seule«<sup>75</sup>) und etabliert sich so als eine Repräsentationsweise halbwegs zwischen Sprache und Schrift, »les signes et les paroles, qui ne ressemblent en aucune façon aux choses qu'elles signifient«,<sup>76</sup> und Malerei. Zugrunde liegt eine Auffassung des Bildes, die nicht so sehr von der Ähnlichkeit als von der Unähnlichkeit mit dem Abgebildeten ausgeht, eine zugleich zeichenhafte und zeichnerische Bildauffassung. Bilder gibt es nur als Objekte, die von sich selbst her eine Differenz zu ihren Gegenständen ziehen: »[R]emarquions qu'il n'y a aucunes images qui doivent en tout ressembler aux objets qu'elles représentent: car autrement il n'y aurait point de distinction entre l'objet et son image.«<sup>77</sup> Man bedenke, fährt Cartesius fort, dass gemäß den Regeln der Perspektive Kreise besser als Ellipsen und Quadrate besser als Rauten wiedergegeben werden, und der Schluss drängt sich auf: Die Perfektion der Abbildung liegt in ihrer Unähnlichkeit, »en sorte que souvent, pour être plus parfaites en qualité d'images, et représenter mieux un objet, elles doivent ne lui pas ressembler.«<sup>78</sup>

Die Zeichnung des Wolfsmannes treibt diese jeglicher graphischen Repräsentation innewohnende Unähnlichkeit auf die Spitze. Sie ähnelt weder dem manifesten Traum, von dem es in der Traumdeutung heißt, er lasse sich behandeln wie ein Rebus, noch dem Traumtext, noch den Traumgedanken. Und schon gar nicht ähnelt sie der Interpretation des Traumes, in der sie keine Rolle spielt.

Auf der Doppelseite 604/605 stellt Freud zwei Aggregatzustände des Traums einander gegenüber. Der manifeste Traum ist scheinbar doppelt, und doppelt gleichwertig, gegeben: als Traum-Bild und als Traumtext. Folgt man seinen theoretischen Annahmen aus der *Traumdeutung*, beziehen sich beide Darstellungsformen auf ein und denselben manifesten Traum, der die Form eines Bilderrätsels

<sup>73</sup> Ebd., S. 112.

<sup>74</sup> Ebd.

<sup>75</sup> Ebd., S. 113.

<sup>76</sup> Ebd., S. 112.

<sup>77</sup> Ebd., S. 113.

<sup>78</sup> Ebd. [Hervorhebung M.K.].

oder Rebus aufweist. Der manifeste Traum freilich ist als ein Prozess, der diesseits der Körpergrenzen vor sich geht, als solcher nicht zu haben und nur in nachträglicher Darstellung verfügbar. Anders als bei Freuds sonstigen Traumtexten, die einfach nur Texte sind (gesperrt oder nicht, mit oder ohne Anführungszeichen, in der ersten oder dritten Person Singular), beweist die scheinbare Möglichkeit, den Traum *sowohl* bildlich *als auch* sprachlich darzustellen, ex post gleichzeitig den Strukturcharakter und die wirkliche Existenz des manifesten Traumes als Rebus.

Gleichzeitig stellt die Publikation der Zeichnung sicher, dass die Psychoanalyse ihre (sprachlichen) Resultate nicht immer schon aus ihren (sprachlichen) Voraussetzungen zieht.

Die Zeichnung ist eine Illustration, in dem Sinn, dass sie blendet wie die funkelnden Augen von Wölfen, sie erweckt den Eindruck eines unheimlichen, freien, kontingenten, beinahe beliebig gesetzten Anfangs der Kur und Wissenschaft der Psychoanalyse, eines Anfangs, der zunächst einmal zu *vielerlei* Interpretationen fähig ist,<sup>79</sup> dabei aber verweist sie legitimatorisch immer schon implizit auf den Text und den Rebus.

Wenn die Zeichnung für die Urszene einsteht, dann steht der Traumtext für die Interpretation ein, also diejenige Umschrift, die sich aus ihm[!] gewinnen lassen wird. Zusammen spannen sie die Zeitaxen von Vergangenheit und Zukunft auf, die sich nie ganz vernähen lassen, und jederzeit durch einen Falz getrennt sind. Ihre Gegenwart auf der Buchseite ist ein Differenzphänomen. Um beide dennoch miteinander verrechnen und aneinander messen zu können, hat Freud das totalisierende Konzept des Rebus erfunden, wo Zeichnung und Text in eine Eins-zu-eins-Entsprechung geraten. Der Rebus nämlich hat wie das Puzzle nur eine einzige, sprachliche Lösung, auch wenn in ihm, wie Walter Benjamin vermerkt,<sup>80</sup> Rechtschreibfehler enthalten sein mögen, vielleicht sogar müssen.

#### AUTO-GRAPHIE

Auf Seite 604 und 605 der Archivmaschine *Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre. Vierte Folge* begegnen einander zwei Anfänge der analytischen Interpretation, ein Traumtext und ein Traumbild. Beide sind sie einander entgegengesetzt und doch aufeinander bezogen. Man könnte den Traumtext als autochthonen Anfang der sprachlich (und textlich) verfahrenen analytischen Deutung auffassen, während man die Traumzeichnung als heterochthonen Anfang ansprechen

<sup>79</sup> Vgl. Niklas Luhmann und seine Verwendung von Zeichnung als Versinnlichung von Systemgenese schlechthin, für den Übergang von *unmarked* in *marked space*, Komplexitätsreduktion, Verwandlung von Kontingenz (der Umwelt) in (systeminterne) Notwendigkeit et cetera. Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1997.

<sup>80</sup> Vgl. Benjamin: »Worüber sich unsere Großeltern den Kopf zerbrachen« (Anm. 45), S. 623.

könnte, da sie auf anderem Boden als dem der Sprache gedeiht. Doch wie ist dieses »anders« zu verstehen? Ich schlage vor, zwischen Hetero- und Allochthonie zu unterscheiden. Die Zeichnung als Darstellungsmittel ist heterochthon hinsichtlich des Textes, den sie in gewisser Weise spiegelt, auf den sie sich bezieht und den sie illustriert, ebenso wie dieser sie beschreibt. Sie ist ein anderes von zweien, ein *hétéron*. *Hétéron* und *autón* sind Zwillinge, sie sind von gleicher Art, haben dieselbe Abstammung. In unserem Fall stammen sie aus der Schrift mit ihrer Syntax und Semantik. Zugleich jedoch vertritt die Zeichnung als heterochthone Verbildlichung einen allochthonen Grund. Das *állon* meint *irgendein* anderes, ein beliebiges anderes, von dem man wohl weiß, dass es existiert, genauer, existieren muss, aber weder Charakter noch Beschaffenheit kennt. Der allochthone Grund ist radikal verschieden von der soliden Metapher der Schrift und ebenso von derjenigen des Bildes, doch vermag ihn ein Bild besser als jede Schrift zu ersetzen, weil es seine absolute Absenz mit der gelassenen Präsenz einer Statue versieht. Dementsprechend lassen sich zwei Arten von Ursprung postulieren: Ein heterochthoner Ursprung, in dem das Verschiedene immer nur ein Moment des Gleichen, eine Funktion des Selben ist. Ihm liegt ein genealogisches Prinzip zugrunde, ein universelles Paradigma, das in allen seinen Wirkungen sichtbar ist nach dem Muster: Die Kinder ähneln dem Vater, oder: Der Apfel fällt nicht weit vom Stamm.<sup>81</sup> Zweitens ein allochthoner Ursprung. Hier steht nicht das genealogische Ur-, sondern der Sprung, die Differenz im Vordergrund. Die Wirkungen sind, *ihrer Form nach*, nicht auf den Ursprung zurückzuführen. Dieser ist nicht direkt gegeben, eigentlich ist er überhaupt nicht gegeben, er kann nur erschlossen, postuliert, als Anfang gesetzt werden.

Es ist bezeichnend, dass Freud beide Arten von Ursprung *zugleich* für seine Argumentation in Stellung bringt, was logisch von vornherein ausgeschlossen scheint, performativ und *in actu* aber durchaus möglich ist. Betont man die Seite 604 und den gedruckten Traumtext, läuft alles auf einen heterochthonen Ursprung der Analyse hinaus, mit dem Nachteil gewiss, dass man sich von Anfang an im Felde der Tautologie und des Puzzle-Spielens bewegt. Betont man hingegen die Seite 605, kommt man auf einen allochthonen Ursprung, wobei Apfel und Stamm, bildlich gesprochen, nicht einmal mehr Teil desselben Bildes sind, auch wenn es ein Stamm-Baum sein mag, den wir auf der Zeichnung sehen.<sup>82</sup> Der Nachteil dieses Vorgehens ist offensichtlich: Es ist zwar evident, aber we-

<sup>81</sup> Man denke an die (lautliche) Ähnlichkeit von »Ahn« und »ähnlich«, »ähneln« im Deutschen, wenngleich keine etymologische Verwandtschaft belegt ist.

<sup>82</sup> Immer wieder denkt Freud auch über eine vom Vater ererbte Nervenschwäche des Wolfsmanns nach, um dessen Neurose zu erklären. Was so viel heißt wie sie überhaupt nicht zu erklären, wird das Problem doch einfach entlang eines Stammbaums in eine ferne, ungreifbare Vergangenheit verschoben. Vgl. Freud: »Geschichte einer infantilen Neurose« (Anm. 14), S. 579, 585, 594 und 639. Überhaupt ist dieser Text voller phylogenetischer Spekulationen. Vgl. ebd., S. 676 und 688f.

nig beweiskräftig. Ist doch die bloße Feststellung, dass Träume Bilder sind, kaum mehr als eine Redewendung, eine Behauptung, eine Metapher im schlechten Sinn. Man braucht also beide Ursprünge, um eine hieb- und stichfeste Theorie zu bauen, um die jeweiligen Vorteile zu nutzen und die Nachteile wechselseitig auszugleichen.

Es gibt immer einen Anfang vor dem Anfang. Die von uns untersuchte Archivmaschine baut ihrerseits auf einer anderen Archivmaschine auf. Als solche erachte ich den Autograph des Wolfsmanntextes, der in der Handschriftenabteilung der Kongressbibliothek in Washington in Box OV7 der *Sigmund Freud Papers* ruht. Es ist anzunehmen, dass es sich bereits um eine Reinschrift handelt, wie der Vergleich mit zwei ebenfalls in Washington aufbewahrten handschriftlichen Fassungen von *Das Ich und das Es* zeigt.

Am Ende von *Freud und der Schauplatz der Schrift* zählt Derrida eine Reihe von Feldern auf, die einer zukünftigen Befruchtung durch die Psychoanalyse offen wären. Neben einer »Alltagspsychologie, in der die Untersuchung der Schrift sich nicht auf die Deutung des *lapsus calami* beschränken würde«,<sup>83</sup> einer Wissenschaft von der Geschichte der Schrift und einer Analyse des Literarisch-Werdens des Literalen beschreibt er viertens »etwas, was man eine neue *psychoanalytische Graphologie* nennen könnte.«<sup>84</sup> Die folgenden Ausführungen wollen einen Beitrag dazu leisten.<sup>85</sup>

Den Seiten 604/605 im Buch entsprechen im Autographen ziemlich genau die Seiten 24 und 25 (Abb. 4a/4b), ein bemerkenswertes Ensemble aus handschriftlichen Zeilen, mehreren ausgeschnittenen Papierrechtecken von gedrucktem Text und dem Fehlen einer Zeichnung. Freud hat hier den Text des Wolfs-traumes, anstatt ihn handschriftlich wiederzugeben, aus der Erstveröffentlichung dieses Textes, *Märchenstoffe in Träumen*, ausgeschnitten!

Die eingeklebten Textstellen laufen von Ende des ersten Drittels von Seite 24 über die ganze restliche Länge der Seite und dann weiter von Ende des ersten Drittels der Seite 25 bis zu deren unterem Rand. Auf Seite 24 hat er die ganze Seite 149 aus der *Internationalen Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse*, Bd. I, 1913 eingeklebt, Bestandteil der Abhandlung *Märchenstoffe in Träumen*. Die ersten vier Zeilen sind händisch durchgestrichen, ebenso die Kopfzeile mit der Seitenangabe ganz rechts und dem zentrierten Vermerk »Sign. Freud: Märchenstoffe in Träumen«. Danach setzt direkt der Traumtext, gesperrt und unter Anführungszeichen, ein:

<sup>83</sup> Derrida: »Freud und der Schauplatz der Schrift« (Anm. 1), S. 349.

<sup>84</sup> Ebd., S. 350.

<sup>85</sup> Einer anderen Art der psychoanalytischen Graphologie forscht Barbara Wittmann nach, indem sie die *während* einer psychoanalytischen Sitzung hervorgebrachten Inskriptionen untersucht und den derridaschen Begriff der Schrift hin auf zeichnerische und vorschriftliche Aufzeichnungen erweitert. Vgl. Barbara Wittmann: »*Drawing cure*. Die Kinderzeichnung als Instrument der Psychoanalyse«, in diesem Band.

»Ich habe geträumt [...]«. Doch nicht alleine den Traumtext verwendete Freud, er klebt auch gleich die gesamte Deutung, die er diesem Text in *Märchenstoffe in Träumen* gewidmet hat, mit ein. Diese nimmt, zu ihrem größten Teil, die Seite 25 des Autographen ein. Das Ende des ausgeschnittenen Textes ist zugleich das ursprüngliche Ende der Abhandlung *Märchenstoffe in Träumen*. Freud »zitiert« sie so ununterbrochen von Beginn des Traumtextes bis zum Schluss.

Auf Seite 25 appliziert Freud nicht mehr die ganzen Seiten, es wären dies die Seiten 150 und 151. Er hat knapp um den Schriftspiegel herumgeschnitten, so dass die beiden eingefügten Seitenteile nur etwas mehr als die Hälfte der gesamten Breite von Seite 25 ausmachen. Die frei bleibende Spalte rechts nützt er, um den handschriftlichen Text fortzuführen, und zwar von Seite 25 ganz oben bis Seite 25 ganz unten.

In der Druckfassung hingegen ist Freuds Selbstzitat nicht als solches zu erkennen, auf Seite 604 verweist zwar eine Fußnote auf *Märchenstoffe in Träumen*, es bleibt jedoch völlig im Dunkeln, dass die nächsten fünfzehn Seiten wortwörtlich daraus entnommen sein werden. Lediglich ein Bindestrich am Ende des ersten Absatzes von Seite 609 kennzeichnet das Ende des Kryptozitats. Strich, zweidimensionaler graphischer Schnitt und nicht Anführungszeichen, ist er Äquivalent und verkümmerte Erinnerung der Scheren- oder Messerschnitte, welche kühn die ausgeschnittenen Stellen auf den Seiten 24 und 25 des Autographen rahmen.

Freud geht weit in der Kunst der Selbstzitation, er nimmt das materialistische Verfahren des blockweisen Ausschneidens aus eigenen bereits gedruckten Schriften so ernst, dass er nicht einmal die Teile daraus entfernt, die er bei bloß wörtlicher Zitation elidieren könnte, ja müsste. So kommt es auf Seite 608 von *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose* (Seite 25 im Autographen und Seite 150 des Erstdrucks von *Märchenstoffe in Träumen*) zu einem auffälligen Selbstverweis, einem bezeichnenden Zirkelschluss. Es heißt dort ahnungsvoll: »Ich werde mich mit diesem Traum wegen eines besonderen Umstandes noch an anderer Stelle beschäftigen müssen und ihn dann eingehender deuten und würdigen.«<sup>86</sup>

Seite 608 (Seite 25 im Autographen) ist nun aber gerade diese »andere« Stelle. Der ausgeschnittene, »zitierte« Text unterliegt einer inneren temporalen Spaltung seiner selbst. Er ist mit sich selbst identisch und er ist es nicht. Einerseits verweist er immer schon auf einen Text, der vor ihm da war und der dennoch auf Punkt und Beistrich, bis ins letzte Druckerschwärzermolekül, bis ins letzte Tintenatom mit ihm identisch ist. Andererseits verweist er nur auf sich selbst, denn *er* war dieser Text, ist es immer gewesen, keine Anführungszeichen machen seine Herkunft kenntlich, es sind Schnitte, die ihn von seiner ursprünglichen Umgebung, von seinem ursprünglichen Kontext freisetzen und ihn zu jeder möglichen Verwendung

<sup>86</sup> Freud: »Geschichte einer infantilen Neurose« (Anm. 14), S. 608.



befreien. Schnitte kreieren Solitäre, und Freud hat sich für den ungewöhnlichsten Gebrauch des Solitärs entschieden, den identitären.

Auch das ist eine Methode, die Urszene als prozessierbaren Anfang einer sprachlich-assoziativ verfahrenen Kur, einer textlich-argumentativ fortschreitenden Wissenschaft zu stabilisieren: Man vervielfältigt den Anfang, man setzt einen Anfang vor dem Anfang, der mit diesem identisch ist, und einen Anfang vor dem Anfang vor dem Anfang, und so fort. Wenn Freud den Traumtext und seine erste Deutung aus der Publikation von *Märchenstoffe in Träumen* ausschneidet, schneidet er einen stabilen Anfang aus, einen, mit dem man arbeiten kann, er schafft eine Basis der psychoanalytischen Theoriebildung nicht nur in wörtlichem, sondern geradezu in materiellem Sinne. Der ausgeschnittene Text ist eine solide Metapher *par excellence*, Übertrag im extremsten Sinne des Wortes, denn er ist Übertrag ohne Rest, er wird in seiner ganzen Materialität übertragen, und er ist nichts als Übertrag, reiner Anfang, erstes Mal in der Wiederholung.

Dem ausgeschnittenen Text eignen starke bildliche Qualitäten: Die Schnitte rahmen ihn ein, die regelmäßigen Abstände seiner Buchstaben stechen hart vom kursiven Drängen der Kurrentschrift ab, gleich auf den ersten Blick, ganz ohne zu lesen. Man könnte geradezu von der Oralität der Kurrentschrift sprechen, die sich suchend und deutend in der Textualität des ausgeschnittenen, gedruckten Texts zu spiegeln und wiederzufinden sucht, in dessen »völlige[r] Ruhe und Unbeweglichkeit«<sup>87</sup> von der gelassenen Präsenz einer Statue. Wenn Freud sich daran macht, das Konzept der Urszene zu entwickeln und *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose* niederzuschreiben, wird der entscheidende Traumtext inklusive Deutung bereits publiziert gewesen sein, er wird immer schon Teil des gesellschaftlichen Systems der Wissenschaft gewesen sein, dessen Kommunikationsmedium nach Niklas Luhmann allererst in gedruckten, publizierten Texten besteht.<sup>88</sup> In der Archivmaschine *Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre. Vierte Folge* wird diesem Zusammenhang durch den Wiederabdruck von *Märchenstoffe in Träumen* von Seite 168 bis Seite 176 Rechnung getragen.

Mit dem Text auf Seite 149 der Erstveröffentlichung von *Märchenstoffe in Träumen* wurde in gewisser Weise auch ein Bild mitausgeschnitten. Man denke jetzt aber nicht an die bildhaften Eigenschaften der dekontextualisierten Seite 149 selbst, von denen eben die Rede war, sondern an den direkten textlichen Verweis

<sup>87</sup> Mit eben diesen Worten beschreibt der Wolfsmann Pankejeff den prinzipalen Eindruck, den die Wölfe aus dem Traum auf ihn machten. »Er hatte immer hervorgehoben, dass zwei Momente des Traumes den größten Eindruck auf ihn gemacht hätten, erstens die völlige Ruhe und Unbeweglichkeit der Wölfe und zweitens die gespannte Aufmerksamkeit, mit der sie alle auf ihn schauten. Auch das nachhaltige Wirklichkeitsgefühl, in das der Traum auslief, erschien ihm beachtenswert.« (Ebd., S. 609.)

<sup>88</sup> Die gleiche Strategie verwendet Freud bei den parallel zur Abfassung des Wolfsmanntextes entstandenen *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Er schneidet Traumtexte unter anderem aus der *Traumdeutung* aus und klebt sie in das Manuskript.

auf ein Bild, nämlich die Traumzeichnung des Baumes mit den Wölfen. Ebenso wie auf Seite 605 der Druckfassung des Wolfsmanntextes steht dort zu lesen: »Er gibt dann noch eine Zeichnung des Baumes mit den Wölfen, die seine Beschreibung bestätigt.«<sup>89</sup> Auf der Seite 605 der Druckfassung ist diese Zeichnung zu sehen, direkt über dem »Er gibt dann noch [...]«, doch auf Seite 25 des Autographen fehlt sie.

Doch die Zeichnung war da, ganz oben auf der Seite, die handschriftliche Kolumne am rechten Rand, die bis zur dreizehnten Zeile noch etwas weiter nach rechts gerückt ist als darunter, um ihr Platz zu machen, und die Oberkante des aus Seite 150 von *Märchenstoffe in Träumen* ausgeschnittene Schriftspiegels haben sie gerahmt. Jetzt ist nur noch eine weiße, rechteckige, etwas fleckige papierne Leere zu sehen, und Klebstoffspuren, ein kreisrunder, nach links unten in einen spitzen Stachel zulaufender an den Rändern glänzender Fleck, am oberen Rand des Blattes. Es ist anzunehmen, dass hier einmal die Originalzeichnung prangte, bevor sie, von wem auch immer, zu welchem Zwecke auch immer, möglicherweise dem der druckgraphischen Reproduktion, entfernt wurde. Sollte die druckgraphische Vermutung stimmen, könnte man allerdings die umgekehrte Pointe machen wie für den Traumtext: Hier (Text) Stabilisierung des Ursprungs als Anfang mittels Vervielfältigung, dort (Zeichnung) Vernichtung des Ursprungs durch Reproduktion eines Anfangs. Alles, was im zweiten Falle bleibt, ist die Setzung, der Anfang, die Zeichnung im gedruckten Text. Diese beiden Momente sind als heterochthone (Text) und allochthone (Zeichnung) Variante der Ursprungsphantasie anzusprechen.

Die Größe der Originalzeichnung lässt sich aus der zurückgebliebenen Leerstelle bestimmen. Sie muss in etwa 17x13 Zentimeter betragen haben, was annähernd einen Verkleinerungsfaktor von 2:3 für die auf Seite 605 reproduzierte Zeichnung ergibt. Die Traumzeichnung wurde dem Text und den Erfordernissen des Satzspiegels untergeordnet und angepasst.

Es ist von großer Wichtigkeit festzustellen, dass im Text auf der Seite 149 von *Märchenstoffe in Träumen* zwei Dinge fehlen, vergleicht man ihn mit dem auf Seite 605 von *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose*. Weder die Traumzeichnung noch das deiktische »(Fig. 1)« sind dort vorhanden. Und auch das Fehlen auf den Seiten 24 und 25 erscheint nun als ein doppeltes: Nicht nur ist die Traumzeichnung auf Seite 25 nicht (mehr) da, es fehlt auch der gedruckte Verweis auf dem ausgeschnittenen und auf Seite 24 wieder eingeklebten Text: »(Fig. 1)«. Allerdings hat Freud diesem zweiten Fehler handschriftlich abgeholfen. Nach dem gedruckten »Er gibt dann noch eine Zeichnung des Baumes mit den Wölfen, die seine Beschreibung bestätigt« hat er in schwarzer Tinte ein Fehl-Zeichen eingefügt, um rechts von der Zeile, noch auf dem ausgeschnittenen Blatt selbst,

<sup>89</sup> Freud: »Geschichte einer infantilen Neurose« (Anm. 14), S. 605.

unter einem ebensolchen Fehl-Zeichen, zu notieren: »fig 1.« Es ist exakt derselbe Schriftzug, der sich an der rechten oberen Ecke der reproduzierten Zeichnung von Seite 605 findet.

Freud hat die Zeichnung des Wolfsmannes, seines Patienten Pankejeff handschriftlich signiert und sich dadurch nicht nur die Hoheit über die Deutung, sondern auch über das Material der Deutung gesichert. Die Rede von einer Signatur ist vierfach zu verstehen: Performativ in dem Sinne, dass jemand, der eine Buchstabenfolge auf ein Bild kritzelt, dieses mit eben dieser Handlung automatisch signiert, egal ob er es nun hervorgebracht hat oder nicht. Attributiv in dem Sinne, dass jede Signatur eine Zuschreibung des Signierten an den Signierenden impliziert, unabhängig von den tatsächlichen Produktionsbedingungen, eine Quasi-Autorschaft, die Marcel Duchamp zeitgleich mit der Abfassung des Autographen in seinen Ready-mades untersucht hat. Genealogisch in dem Sinne, dass jeglicher Akt des Signierens eine bestimmte Vorstellung von Ursprung transportiert, die nach dem Muster der Autorschaft und der unteilbaren Integrität einer Person gedacht ist. Und schließlich deskriptiv in dem Sinne, dass das »fig 1.« eine Anspielung auf die tatsächliche Signatur Freuds »Sign. freud« enthält, wie sie auf der ersten Seite des Autographen vorkommt, eine verdichtete Version derselben inkarnierend.<sup>90</sup>

Anfang und Ende der Analyse sind jetzt von gleicher Art, und beide tragen sie dieselbe Paraphe, diejenige Sigmund Freuds. Ebenso wie Freud die eine, einzige, richtige Psychoanalyse in einer historisch entscheidenden Situation gegen seine aufbegehrenden Schüler Jung und Adler verteidigt,<sup>91</sup> verteidigt er sie gegen seinen unsicheren Patienten Pankejeff, gegen dessen Verwirrtheit, Unbeständigkeit, seine Zwangsrituale und Neurosen. Sie wird ihm immer schon gehört haben. Verdoppelt als handschriftliches »fig 1.« in der Zeichnung und »(Fig. 1)« im Drucktext, steht die Eins auf Seite 605 sowohl für die Einheitlichkeit des Ursprungs wie für die tautologische Identität von Anfang, Ursprung und Ende der Analyse. Mit dem Triumph der auto-graphischen Phantasie interpretatorischer Allmacht siegt auch der Text (das heißt ein bestimmtes, identitäres Verständnis von Text) über die Zeichnung, die Heterochthonie über die Allochthonie.

Auf Seite 82 des Autographen klebt Freud ein weiteres Stück einer früheren Publikation ein: Es gibt in direkter Rede einen Tagtraum Pankejeffs im Alter von fünf Jahren wieder und entstammt der ebenfalls in der *Internationalen Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse*, Bd. I, 1913 veröffentlichten Schrift *Über fausse reconnaissance* (»déjà raconté«) während der psychoanalytischen Arbeit, wiederabgedruckt in der *Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre. Vierte Folge*.<sup>92</sup> Unter *fausse reconnaissance*

<sup>90</sup> Zur Frage der Signatur siehe Klammer: »fig 1.« Grund und Signatur der Psychoanalyse« (Anm. 34).

<sup>91</sup> Vgl. Anm. 27.

<sup>92</sup> Sigmund Freud: »Über fausse reconnaissance (déjà raconté) während der psychoanalyti-

schon einmal erzählt zu haben. Im letzten Absatz des Textes kommt er jedoch auf eine ganz andere Auslegung dieses Phänomens, eine Auslegung, die vom Ende der Therapie handelt, von der angestrebten Übereinstimmung zwischen Konstruktion des Therapeuten und Erinnerung des Patienten, und daher nahtlos in unseren Zusammenhang passt:

»Eine andere Art der fausse reconnaissance kommt [sic!] zur Befriedigung des Therapeuten nicht selten beim Abschluss einer Behandlung vor. Nachdem es gelungen ist, das verdrängte Ereignis realer oder psychischer Natur gegen alle Widerstände zur Annahme durchzusetzen, es gewissermaßen zu rehabilitieren, sagt der Patient: Jetzt habe ich die Empfindung, ich habe es immer gewusst. Damit ist die analytische Aufgabe gelöst.«<sup>93</sup>

—  
schen Arbeit«, in: ders.: *Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre. Vierte Folge*, Leipzig, Wien 1918, S. 149–156.

<sup>93</sup> Ebd., S. 156.

GEDRUCKT MIT UNTERSTÜTZUNG DER MAX-PLANCK-GESELLSCHAFT  
UND DER FRITZ THYSSEN STIFTUNG

UMSCHLAGGESTALTUNG UNTER VERWENDUNG DER KRITZELEI EINES ZEHNJÄHRIGEN ANALYSANDEN ›EGON‹  
VON MELANIE KLEIN, MIT ANMERKUNGEN DER PSYCHOANALYTIKERIN, 1925.  
MIT FREUNDLICHER GENEHMIGUNG DES WELLCOME TRUST, LONDON.

INHALT

BARBARA WITTMANN SYMPTOMATOLOGIE DES ZEICHNENS UND SCHREIBENS VERFAHREN DER SELBSTAUFZEICHNUNG	7
ARMIN SCHÄFER SPUR UND SYMPTOM ZUR ERFORSCHUNG DER HANDSCHRIFT IN DER PSYCHIATRIE UM 1900	21
STEPHAN KAMMER SYMPTOME DER INDIVIDUALITÄT DAS WISSEN VOM SCHREIBEN {1880-1910}	39
MARKUS KLAMMER DER TRAUM UND DIE URSZENE ZUR GRAPHISCHEN REPRÄSENTATION DER PSYCHOANALYSE	69
BARBARA WITTMANN ›DRAWING CURE‹ DIE KINDERZEICHNUNG ALS INSTRUMENT DER PSYCHOANALYSE	109
RICHARD SHIFF ›MIT GESCHLOSSENEN AUGEN‹ DE KOONINGS ›TWIST‹	145
JUTTA VOORHOEVE BRIEFPAPIER ALS HANDLUNGSRAUM PRAKTIKEN DER SELBSTAUFZEICHNUNG BEI MARTIN KIPPENBERGER	169
DIE AUTORINNEN UND AUTOREN	195
NAMENINDEX	197

1. AUFLAGE

ISBN 978-3-03734-070-7

© DIAPHANES, ZÜRICH-BERLIN 2009

WWW.DIAPHANES.NET

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

LAYOUT UND DRUCKVORSTUFE: ZEDIT, ZÜRICH

DRUCK: LUDWIG AUER, DONAUWÖRTH