

University of Groningen

Anmerkungen zu Goethe

Kaus, Rainer J.

IMPORTANT NOTE: You are advised to consult the publisher's version (publisher's PDF) if you wish to cite from it. Please check the document version below.

Document Version

Publisher's PDF, also known as Version of record

Publication date:

1994

[Link to publication in University of Groningen/UMCG research database](#)

Citation for published version (APA):

Kaus, R. J. (1994). *Anmerkungen zu Goethe: eine psychoanalytische Untersuchung über Goethe als Repräsentant deutscher Kultur*. s.n.

Copyright

Other than for strictly personal use, it is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Take-down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Downloaded from the University of Groningen/UMCG research database (Pure): <http://www.rug.nl/research/portal>. For technical reasons the number of authors shown on this cover page is limited to 10 maximum.

XI. WAS HEISST: NICHT-NEUROTISCHE KREATIVITÄT ?

Kreativitätsbegriff: nicht-gespaltene Aktivität

Die Überwindung der genannten Spaltungen durch Vermittlung der polaren Gegensätze geschieht im Prinzip mit einem Schlage: sobald eine dieser fundamentalen Spaltungen überwunden wird, sind es auch die anderen. Solange die Grundspaltung besteht, kann sie allerdings verschiedene Gesichter zeigen. Aus diesem Grunde macht es Sinn, abschließend auf den vereinheitlichenden, bündelnden Begriff der Kreativität einzugehen: Kreativität ist der Begriff für nicht-gespaltene Aktivität des Menschen.

Es ist wichtig, sich zu vergegenwärtigen, daß es bei Kreativität nicht um eine Spezial-eigenschaft oder Spezialfähigkeit geht: der eine kann mit den Ohren wackeln, der andere ist kreativ. Vielmehr ist "mit den Ohren wackeln" auch als eine Form von Kreativität zu sehen, wenn auch eine sehr begrenzte und sozial weniger anerkannte - obwohl G. Benn fragt:

Ist Denken ernsthaft oder ist es mit den Ohren wackeln? Einer kann es und wird hoch geehrt.

Um uns nicht zuguterletzt im Dickicht der Kreativitätsforschung zu verirren, nachdem wir uns dem Verschlungenwerden von Goethes Riesenwerk erfolgreich entzogen haben, sei einerseits für Interessenten auf Forschungsberichte wie Matussek und die neueren psychoanalytischen Veröffentlichungen von Chasseguet-Smirgel und Zagermann verwiesen, andererseits folgende THESE aufgestellt:

KREATIVITÄT IST NICHTS ANDERES ALS DIE SELBSTVERWIRKLICHENDE, BEFREITE UND NICHT GESPALTENE SPONTANEITÄT EINES MENSCHEN. Wo diese befreit ist, kann der Mensch gar nicht anders als kreativ, nämlich schöpferisch-konstruktiv (das Gegenteil von unsinnig und destruktiv) aktiv sein, wobei hier unzählige charakterologische Unterschiede in der Art und dem Grad der Begabung bleiben. Versteht man Kreativitätsforschung so, daß durch sie das Rätsel der individuellen (charakterologischen) BEGABUNGSUNTERSCHIEDE oder der jeweils zur Verfügung stehenden INDIVIDUELLEN ENERGIE gelöst werden soll, so handelt es sich um Mißverständnisse und fehlgeleitete Aufgaben.

Voraussetzung: positiv verstandenes Unbewußtes (Goethe zum Genie des Kindes)

Allerdings setzt dies ein POSITIVES VERSTÄNDNIS DES UNBEWUßTEN ALS DES EIGENTLICHEN KREATIVITÄTSRESERVOIRS DES MENSCHEN voraus. Das Unbewußte darf nicht bloß als das Gedächtnis, als Summe VERDRÄNGTER Inhalte aufgefaßt werden. Bei Freud gibt es beide Begriffe (vgl. Kaus/Heinrichs 1989). Leider, wenn auch verständlicherweise, ist das Unbewußte im negativen Sinn Inbegriff des Verdrängten geworden, weil er die klinische Operationalisierbarkeit des Unbewußten gewährleistete, während der positive, umfassende Begriff des Unbewußten zunächst unfaßbar weit und vage bleibt.

Doch selbst ohne das positive Unbewußte noch näher zu strukturieren, können wir aus seinem Verständnis als eines genetischen, individuellen wie archaisch-kollektiven Informationsreservoirs, als einer Unendlichkeit von Wissen, nicht zuletzt von Weisheit des Körpers, weitgehende Perspektiven entwickeln: WENN EIN MENSCH ES VERMAG, DIESES UNBEWUßTE "FREI" SPRUDELN ZU LASSEN, DANN IST ER EIN KREATIVER MENSCH, auf seine je individuelle Weise. Wo haben wir eine empirische Anschauung von dieser Behauptung? Bei den Kindern, und zwar bei allen nicht geistig behinderten Kindern! Hier ist zusätzliche Gelegenheit, noch den Kinderfreund Goethe mit einer Kindheitserinnerung eigener Art aus *Dichtung und Wahrheit* zu Wort kommen zu lassen:

(...) denn wer wäre imstande, von der Fülle der Kindheit würdig zu sprechen! Wir können die kleinen Geschöpfe, die vor uns herumwandeln, nicht anders als mit Vergnügen, ja mit Bewunderung ansehen: denn meist versprechen sie mehr als sie halten, und es scheint, als wenn die Natur unter andern schelmischen Streichen, die sie uns spielt, auch hier sich ganz besonders vorgesetzt, uns zum besten zu haben (...) Das Kind, an und für sich betrachtet, mit seinesgleichen und in Beziehungen, die seinen Kräften angemessen sind, scheint so verständig, so vernünftig, daß nichts drüber geht, und zugleich so bequem, heiter und gewandt, daß man keine weitre Bildung für dasselbe wünschen möchte. WÜCHSEN KINDER IN DER ART FORT, WIE SIE SICH ANDEUTEN, SO HÄTTEN WIR LAUTER GENIES. Aber das Wachstum ist nicht bloß Entwicklung; die verschiedenen organischen Systeme, die den *einen* Menschen ausmachen, entspringen auseinander, folgen einander, verwandeln sich ineinander, verdrängen einander, ja zehren einander auf, so daß von manchen Fähigkeiten, von manchen Kraftäußerungen nach einer gewissen Zeit kaum eine Spur mehr zu finden ist (HA IX, 71 f).

Wovon in den letzten Zeilen die Rede ist, kann man in unserer Sprache kurz das

Unbewußte im negativen Sinn, im Sinne des *Verdrängten* (Goethe gebraucht sogar diesen Ausdruck) nennen. Könnte das positive Unbewußte weiter frei fließen, dann würden aus vielen Kindern Genies!

Das väterliche Realitätsprinzip: Disziplin oder Kultur (Kant)?

Das hört sich einfach an, doch ist bekanntlich das Einfachste oft das Schwierigste, und das Problem liegt in dem Wörtchen "frei": Heißt das, das Unbewußte rein nach dem Lustprinzip sich ausagieren zu lassen? Wohl kaum: Das Realitätsprinzip hat nicht nur eine beschneidende, negativ disziplinierende, sondern auch eine positiv kultivierende Funktion für die Freiheit der Kräfte:

(...) wie mans den Linden thut man schneidet ihnen den Gipfel weg und alle schönen Aeste dass sie neuen Trieb kriegen sonst sterben sie von oben herein. Freilich stehen sie die ersten Jahre wie Stangen da (Goethe am 8.11.1777 an Charlotte von Stein, *Goethes Briefe* Bd. I, 239).

Hier ist jene auch in dem oben herangezogenen großen Brief an die Mutter zum Ausdruck kommende Einsicht in die POSITIVE FREIHEITSFUNKTION DES REALITÄTS-PRINZIPS ausgesprochen: Ohne die "beschneidende" (heißt das kastrieren wollende?) Wirkung des Väterlichen und somit des Realitätsprinzips kommt keine KULTIVIERTE Freiheit, somit keine Kreativität, zustande. Ohne ausdrücklich-nachträgliche Reflexion kann die spontan-gelebte Reflexion (ich beziehe mich auf die Unterscheidungen von Heinrichs) nicht gelenkt werden.

Das Problem liegt, mit Kantischen Ausdrücken gesprochen, darin, daß Disziplin allein noch keine Kultur ist:

Man nennet den *Zwang*, wodurch der beständige Hang, von gewissen Regeln abzuweichen, eingeschränkt, und endlich vertilget wird, die DISZIPLIN. Sie ist von der KULTUR unterschieden, welche bloß eine FERTIGKEIT verschaffen soll, ohne eine andere, schon vorhandene, dagegen aufzuheben. Zu der Bildung eines Talents, welches schon vor sich selbst einen Antrieb zur Äußerung hat, wird also die Disziplin einen negativen, die Kultur aber und Doktrin einen positiven Beitrag leisten (*Kritik der reinen Vernunft*, B 737 f, 610 f).

Würden wir das begreifen und auf die Einwirkung des Vaters als Agent des Realitätsprinzips auf das Unbewußte von Kindern anwenden können, so würden wir sie zu *lauter Genies* erziehen, wie Goethe sagt: Denn, so möchte ich psychoanalytisch ausdeutend fortfahren, das Unbewußte bliebe auf diese Weise positives Reservoir an Kräften und an Wissen, das einfach strömen könnte. Doch wird es durch eine falsche, vielleicht unvermeidlich und schicksalhaft falsche Art von Disziplin blockiert, durch eine Disziplin, die nicht Schritt oder Ingredienz von Kultur, sondern von Dekultivierung, von Barbarisierung ist. Was Goethe über die Kinder schrieb, scheint bei einiger folgerichtiger Ausdeutung bedeutend fruchtbarer für eine Kreativitätstheorie zu sein als das meiste, was sich derzeit in hochkomplizierter psychoanalytischer Geheimsprache verschlüsselt.

Hinter dem Kreativitätsproblem steckt das Problem von Disziplin und Kultur und somit, wie an sich auch in jenen psychoanalytischen Traktaten (Chasseguet-Smirgel, Zagermann), das richtig erkannte Problem des Väterlichen: dieses ist notwendig, um *vom Narzißmus zum Objekt* (Grunberger 1982) voranzuschreiten. Es ist für die Distanzierung des Anderen als solchen wesentlich, weil der Vater vom Ursprung her selbst als der Andere erfahren wird, im Unterschied zum Mütterlich-Bergenden. Es genügt jedoch nicht, daß Väterliche als solches namhaft zu machen, es muß sich positiv in Bezug setzen lassen zur werdenden Ich-Instanz, sowie zum ursprünglichen Narzißmus. Die von ihm ausgehende DISZIPLINIERUNG MUß MOMENT DER KULTIVIERUNG WERDEN. Die Beschneidung muß als Befruchtung der Freiheit erfahrbar werden. Hier liegt das Problem, und hier lassen uns, soviel ich erkennen kann, jene Kreativitäts-Traktate im Stich. Es wird nicht einmal der oben gekennzeichnete GRUNDANSATZ VON KREATIVITÄT ALS FREIES FLIEßENKÖNNEN DES POSITIVEN UNBEWUßTEN, ALS SEINE BEFREIUNG erkennbar, viel weniger der Unterschied zwischen bloß negativer Disziplinierung und positiver Kultivierung thematisiert, am allerwenigsten operational erfaßbar. Hier hätte ein Sigmund Freud seine empirische Forschung angesetzt, ohne die Fragen durch einen Überaufwand an komplizierter Sprache (ich beziehe mich namentlich auf Zagermanns Schriften) zu begraben, also in ihrer empirischen und existentiellen Tragweite unkenntlich zu machen und dem eigenen Denken des Lesers zu entziehen.

Nach der Seite des Vaters hin läßt sich das Freiheitspostulat des Unbewußten auf die operationale Formel bringen: Wir brauchen kultivierende, nicht bloß disziplinierende Väter. Im Grunde hat Goethe einen solchen lehrend-fördernden, sogar seine dichterische Seite fördernd begleitenden Vater gehabt, trotz zeitweiliger, fast unvermeidlicher Spannungen mit ihm, und daher konnte er sich auch die Fähigkeit bewahren, sein

Unbewußtes kreativ fließen zu lassen. Das Problem lag bei ihm, wie deutlich geworden sein sollte, bei der Übermacht des Positiv-Mütterlichen, wodurch es ihm schwer wurde, ohne kluge Gewaltmaßnahmen seinen Narzißmus zu überwinden. Das jahrzehntelange Fernbleiben von ihr ist eine solche kluge Gewaltmaßnahme, ähnlich wie er sie, in noch krasserer Weise, der Schwester gegenüber ergreifen zu müssen meinte.

Zur Kreativität des Künstlers: Botschafter des Unbewußten

Ich bemerkte anfangs (Kap. II) schon, in Anschluß an Ernst Kris und K.R. Eissler: Der Künstler ist fähig, das sonst sprachlose Unbewußte zum Sprechen, zur Gestalt zu bringen. Der zum gesteigerten Ausdruck kommende Unbewußtheits-Gehalt macht den Rang des Künstlers aus. Dort wurde schon bemerkt, daß die hier implizierte Konzeption des Unbewußten nicht über die primäre Freudsche Sicht des Unbewußten als Gedächtnis des Verdrängten hinausführt in eine Konzeption, die das Unbewußte als positives Reservoir ansetzt. Verdrängung produziert nicht erst dieses Unbewußte, sondern schneidet es im Gegenteil von seinen spontanen, von Hause aus schöpferischen Äußerungsformen ab. VERDRÄNGUNG wäre Produktion nur solcher Unbewußtheit, die das "natürliche Unbewußte" an seinen spontanen und kreativen Äußerungsformen hindert. VERDRÄNGUNG ERZEUGT ABGEKLEMMTES, NICHT MEHR FLIEßENDES UNBEWUßTES.

Über jene spontanen Formen und Fähigkeiten der Äußerung verfügen die Kinder, die Träumer und die Künstler auf je verschiedene Weise: die Kinder natürlich-spontan in ihrer Gegenwart lebend; die Träumer teils defensiv, in Reaktion auf geschehene Erlebnisse, insbesondere traumatischer Art, teils auf Wunscherfüllung vorgreifend. Welches Zeitverhältnis haben die Künstler zu ihren "Träumen"? Darüber hat Emil Staiger in seiner Studie über *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters* gehandelt, indem er die literarischen Gattungen aus den verschiedenen Zeitverhältnissen abzuleiten versuchte: Epik aus dem Vergangenheitsblick des Dichters, Dramatik aus dem Zukunftswillen, Lyrik aus dem Gegenwartsgefühl. Nach Heinrichs (1981) ist diese Gattungstheorie nicht konsequent aus der Sprache entwickelt und demgemäß unvollständig. Doch geht es im Moment hauptsächlich um die Analogie des in der Gegenwart "schwimmenden" Lyrikers mit der paradiesischen Gegenwart des Kindes. Wenn wir Goethe vor allem als den großen Lyriker sehen (selbst im *Faust*), dann wird wieder seine Beziehung zum kindlichen Narzißmus plausibel.

Bevor wir jedoch ein letztes Mal auf Goethe und seine spezifische Kreativitätsform eingehen, sei die Analogie zwischen Dichtern und Träumern hervorgehoben, die Freud

völlig geläufig war (*Der Wahn und die Träume in W. Jensens "Gradiva"*, 1907a; *Der Dichter und das Phantasieren*, 1908e), die jedoch im Hinblick auf die verschiedenen Formen des Dichtens weiterzuspezifizieren wäre. In jedem Fall ist es von Bedeutung, den Dichter als BOTSCHAFTER DES UNBEWUßTEN begreifen zu lernen (wie den Künstler überhaupt, denn alle Kunst ist, wie in Kap. I gesagt, als Metasprache zu verstehen). Solches Verständnis gibt keinen Freibrief für orakelhaftes Stammeln oder unsinniges Assoziieren, sondern stellt eigene Präzisionsanforderungen - zumal DIE BEWUßTE Befreiung der Sprache des Unbewußten, analog zur Kultivierung der kindlichen Kreativität, eine unabdingbare Rolle spielt. Ohne das Moment der Disziplinierung durch das Realitätsprinzip (dem Material, der Grammatik, dem Wissen, der sozialen Verantwortung) ist auch im Künstlerischen und Dichterischen keine Kultur zu erreichen. Keine Frage, daß Goethe das gewußt und bejaht hat - obwohl gerade er der Exponent des genialischen Schaffens aus dem Unbewußten wurde und blieb.

Erinnern wir uns auch der einleitend herausgestellten impliziten Dichtungstheorie Freuds,

daß der wirkliche Unterschied einer ubw von einer vbw Vorstellung (einem Gedanken) darin besteht, daß die erstere sich an irgendwelchem Material, das unerkant bleibt, vollzieht, während bei der letzteren (der vbw) die Verbindung mit WORTVORSTELLUNGEN hinzukommt. Hier ist zuerst der Versuch gemacht, für die beiden Systeme Vbw und Ubw Kennzeichen anzugeben, die anders sind als die Beziehung zum Bewußtsein. Die Frage: Wie wird etwas bewußt? lautet also zweckmäßiger: wie wird etwas vorbewußt? Und die Antwort wäre: durch Verbindung mit den entsprechenden Wortvorstellungen. Diese Wortvorstellungen sind Erinnerungsreste, sie waren einmal Wahrnehmungen und können wie alle Erinnerungsreste wieder bewußt werden. Ehe wir noch weiter von ihrer Natur handeln, dämmert uns wie eine neue Einsicht auf: bewußt werden kann nur das, was schon einmal bw Wahrnehmung war, und was außer Gefühlen von innen her bewußt werden will, muß versuchen, sich in äußere Wahrnehmungen umzusetzen. Dies wird mittels der Erinnerungsspuren möglich (Freud 1923 b, G.W. Bd. 13, 247).

Wir nahmen dies, bei aller scheinbaren Einfachheit, als die PSYCHOANALYTISCHE DEFINITION VON DICHTUNG: UNBEWUßTE GEHALTE IN ALLGEMEIN AKZEPTABLER WEISE SO MIT DEM WORT VERBINDEN, DAß SIE ZUMINDEST VORBEWUßT WERDEN. Der reiche Gehalt an Vorbewußtheit unterscheidet - psychoanalytisch gesprochen - die dichterische Sprache von der wissenschaftlichen bzw. von der alltäglichen. In solcher Metasprache bleibt vieles vom Standpunkt der objektivierenden Sprachlichkeit her unausdrücklich - obwohl mehr implizit gesagt wird.

Goethes spezifische Kreativitätsform (Der Dichter des Unbewußten)

Der eigentlich kreative Goethe offenbart sich dort, wo er seine gelebte Spontaneität mit mehr oder weniger gleicher Spontaneität, "Naivität", wie Schiller es nannte, zur Sprache zu bringen vermag: die eine Spontaneität als Abzweigung der andern. Das Innwerden des Erlebens und die Fähigkeit seiner sprachlichen Umsetzung, dadurch Befreiung von seinem Druck, ist die spezifische und damals neuartige Grundlage seiner dichterischen Leistung (vgl. W. Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*).

Ja, das ist das rechte Gleis,
Daß man nicht weiß,
Was man denkt,
Wenn man denkt;
Alles ist als wie geschenkt.

(HA I, 307)

SO SPRICHT SICH DER DICHTER DES UNBEWUßTEN AUS, der auf seine Weise den Unterschied zwischen gelebtem ("unbewußtem") und ausdrücklichem ("bewußtem") Denken trifft. Ein anderes dieser kleinen Unbewußtheits-Gedichte:

All unser redlichstes Bemühn
Glückt nur im UNBEWUßTEN Momente.
Wie möchte denn die Rose blühn,
Wenn sie der Sonne Herrlichkeit erkannte!

(HA I, 325)

Wohl im Hinblick auf Spinoza (oder Schelling?) äußert sich der Spruchdichter Goethe schließlich:

Der Philosoph, dem ich so gern vertraue,
Lehrt, wo nicht gegen alle, doch die meisten,
Daß UNBEWUßT wir stets das Beste leisten:
Das glaubt man gern und lebt nun frisch ins Blaue.

(HA I, 329)

Man versteht die Neigung Freuds zu Goethe nun noch besser, wenngleich das Frisch-ins-Blaue-leben wiederum nicht ganz im Sinne des Begründers der Psychoanalyse ist,

sobald es über Scherz hinausgeht. Doch Goethe scherzt hier nicht nur, wieweil er sich in der selbstkritisch und genialisch zugleich wirkenden Wendung gefallen muß. In der *Campagne in Frankreich* findet sich folgende Selbstcharakteristik:

Wie ich überhaupt ziemlich unbewußt lebte und mich vom Tag zum Tage führen ließ, wobei ich mich, besonders die letzten Jahre, nicht übel befand, so hatte ich die Eigenheit, niemals weder eine nächst zu erwartende Person, noch eine irgend zu betretende Stelle vor auszudenken, sondern diesen Zustand unvorbereitet auf mich einwirken zu lassen. Der Vorteil, der daraus entsteht, ist groß; man braucht von einer vorgefaßten Idee nicht wieder zurückzukommen (...); der Nachteil dagegen mag wohl hervortreten, daß wir mit Unbewußtsein in wichtigen Augenblicken nur herumtasten und uns nicht gerade in jeden ganz unvorhergesehenen Zustand aus dem Stegreife zu finden wissen (HA X, 307).

Wir sehen, es ist durchaus in Goethes Sinn, nicht allein im Sinn sachlicher Notwendigkeit, das Kreativitätsthema reflexionstheoretisch anzufassen - und das heißt als Spiel zwischen regulierender "Bewußtheit" und regulierter "Unbewußtheit" der gelebten Reflexion. Es kann in diesen abrundenden Bemerkungen nicht die Aufgabe sein, dieses Spezifische gegenüber der psychischen Verfahrensweise anderer Dichter genau abzugrenzen und womöglich die Dichtertypen zu klassifizieren. Was Friedrich Schiller angeht, so hat er dies im wesentlichen schon selbst vorgenommen, zumindest vorbereitet, indem er der "Naivität" oder Spontaneität Goethes seine "Sentimentalität" oder Reflektiertheit entgegensetzte (*Über naive und sentimentalische Dichtung*). Das bedeutet, daß die Reflexion bei Schiller nicht wie bei Goethe die Funktion hat, des Erlebnisses erstens bewußt-vorbewußt innezuwerden, es zweitens adäquat IN FORM ZU BRINGEN, sondern etwa dies: daß die Form selbst die auch in der Reflexionssprache enthaltenen Unbewußtheitsgehalte allgemeingültig allererst zu PRODUZIEREN und sodann im Leser bzw. Hörer zu evozieren vermag. Das Unbewußte ist bei Schiller von vornherein mehr auf der Ideenseite als auf der Erlebnisseite angesiedelt, im Vergleich zu Freuds *Traumdeutung*: Mehr in der Traumarbeit als solcher denn in den dahinter liegenden Erlebnissen und Tagesresten, während bei Goethe diese Arbeit nur Versprachlichung des Erlebten ist.

Dem entspricht Goethes objektiv-anschauende und Schillers subjektiv-reflektierende Haltung - so sehr das primäre Objekt Goethe seine eigene Subjektivität, das primäre Subjekt Schillers aber die Gottheit ist.

Es wäre jedenfalls ein Irrtum anzunehmen, Schiller habe mit dem Unbewußten nicht

viel zu tun und sei eigentlich "nur" Philosoph. Aber es ist NICHT DAS "OBJEKTIVE" UNBEWUßTE DES ERLEBTEN PRIMÄRPROZESSES, das er schreibend zu Bewußtsein bzw. Vorbewußtsein bringt (wie Goethe), sondern ein Unbewußtes, das im Sekundärprozeß der bewußten Bearbeitung von Ideen erst "subjektiv" KONSTRUIERT WIRD und dann erst an die Pforte des Bewußtseins klopft. Das Idealisieren oder Produzieren scheint für Schiller - das mag überraschend klingen für jemand, der seine Reflexion für bloß nachträglich und kopfig hält - selbst ein begleitender Unbewußtheitsprozeß bei vollem Bewußtsein und insofern selbst ein neuer Primärprozeß, während die Produktion für Goethe schon ein Sekundärprozeß gegenüber dem primären Erlebnis ist: Befreiung von der dumpfen, quälenden Unbewußtheit des schon Erlebten, die oft genug, vielleicht in seinen besten Gedichten wie unter Diktat, aber *ganz als Natur* geschieht:

Ich war dazu gelangt, das mir inwohnende dichterische Talent ganz als Natur zu betrachten, um so mehr, als ich darauf gewiesen war, die äußere Natur als den Gegenstand desselben anzusehen. Die Ausübung dieser Dichtergabe konnte zwar durch Veranlassung erregt und bestimmt werden; aber am freudigsten und reichlichsten trat sie unwillkürlich, ja wider Willen hervor.

Durch Feld und Wald zu schweifen,
Mein Liedchen weg zu pfeifen,
So ging's den ganzen Tag.

Auch beim nächtlichen Erwachen trat derselbe Fall ein, und ich hatte oft Lust, wie einer meiner Vorgänger, mir ein ledernes Wams machen zu lassen, und mich zu gewöhnen, im Finstern, durchs Gefühl, das, was unvermutet hervorbrach, zu fixieren. Ich war so gewohnt, mir ein Liedchen vorzusagen, ohne es wieder zusammen finden zu können, daß ich einigemal an den Pult rannte und mir nicht die Zeit nahm, einen quer liegenden Bogen zurecht zu rücken, sondern das Gedicht von Anfang bis zu Ende, ohne mich von der Stelle zu rühren, in der Diagonale unterschrieb. In eben diesem Sinne griff ich weit lieber zu dem Bleistift, welcher williger die Züge hergab: denn es war mir einigemal begegnet, daß das Schnarren und Spritzen der Feder mich aus meinem NACHTWANDLERISCHEN DICHTEN aufweckte, mich zerstreute und ein kleines Produkt in der Geburt erstickte. Für solche Poesien hatte ich eine besondere Ehrfurcht, weil ich mich doch ohngefähr gegen dieselben verhielt, wie die Henne gegen die Küchlein, die sie ausgebrütet um sich her piepsen sieht (HA X, 80 f).

Hier mag manches stilisiert sein, ein Stück Imagepflege, wie ja auch der Vergleich mit

dem Vorgänger (wohl Hans Sachs), der sich die Gedichte gleich aufs Lederwams schrieb, etwas Urig-Gefälliges an sich hat. Doch ist auch anderwärts hinreichend belegt, wie Goethes kreativer Prozeß im wesentlichen ganz Spontaneität war: ABZWEIGUNG DES PRIMÄREN ERLEBENS, von dessen Spontaneität es Maß und Muster nimmt, Hochfördern dessen ins Vorbewußte und Bewußte des Wortes. Das schließt lange Perioden der fleißigen Bearbeitung längerer Stoffe, besonders aber des naturwissenschaftlichen Forschens nicht aus, sondern erfordert sie als Gegengewicht des Realitätsprinzips gegen die im Prinzip lustvolle Kreativität (*Vom Mütterchen die Frohnatur und Lust zu fabulieren*, HA I, 320). Das Bild der *Küchlein* bestätigt darüberhinaus, wie schon von Eissler bemerkt, das eigene weiblich-mütterliche Empfinden des Autors seinen Kreationen gegenüber. Er ist nicht etwa ihr Vater, sondern ihre Mutter. Es liegt eine starke Mutter-Identifizierung vor, gerade in der Kreation.

Wie anders Schillers kreativer Prozeß, der ideenbestimmt-väterlich und höchst mühsam ist. Thomas Mann hat ihn in der Erzählung *Schwere Stunde* meisterlich zu Wort gebracht: ringend mit sich selbst und allen Geistesmächten, sich Vollendetes in voller Bewußtheit anstrebend und daran verzweifelnd - bis dann doch jenes Mehr an schöpferischer Kreativität wie ein Wunder sich ereignet, das über alle Anstrengung der Vernunft hinausgeht:

Und es wurde fertig, das Leidenswerk. Es wurde vielleicht nicht gut, aber es wurde fertig. Und als es fertig war, siehe, da war es auch gut. Und aus seiner Seele, AUS MUSIK UND IDEE, rangen sich NEUE WERKE hervor, klingende und schimmernde Gebilde, die in heiliger Form die unendliche Heimat wunderbar ahnen ließen, wie in der Muschel das Meer saust, dem sie entfischt ist (*Erzählungen* 1, 288).

Und als es fertig war, siehe da war es auch gut: Auch hier kann erst der Abstand vom schöpferischen Prozeß zeigen, was er erbracht hat, auch der angestrengte Schöpfungsprozeß hat seine unbewußte Seite, aber sie liegt im Jenseits des Gelingens (nicht im Diesseits des Erlebens) - der reflektierende Dichter nämlich muß das Unbewußtheitsmaterial selbst konstruieren, das der naive Dichter voraussetzt, aus dem er, noch halb darin versunken, schöpft.

Es wäre eine reizvolle Aufgabe, daraufhin den Briefwechsel der beiden so gegensätzlichen Dichturfürsten zu analysieren. Der Leser wird Verständnis dafür haben, daß ich mich hier mit etwas mühsamen (und sicher nicht auf Anhieb leicht verständlichen) Annäherungen begnügen muß.

Aufgabe einer reflexionstheoretischen Psychoanalyse der Kreativitätsformen

Was sich hinter diesem Beispiel an Aufgaben auftut, könnte den Eindruck erwecken, daß wir in der Psychoanalyse in mancherlei Hinsicht erst am Anfang stehen. Diesen Eindruck will ich keineswegs abschwächen! Bei aller Ehrfurcht vor Freud: der Urvater hat längst nicht alles schon im Prinzip gesagt. Dergleichen können nur unproduktive Schüler behaupten. Was oben (Kap. X) im Zusammenhang eines triebtheoretischen Entwurfes schon deutlich wurde, bestätigt sich hier von einer anderen Seite: Will man Freuds Traumtheorie auf Dichtung und Künste im allgemeinen analog übertragen, bedarf es kunsttheoretischer und damit bewußtseins- und reflexionstheoretischer Unterscheidungen, welche die gelebte Reflexion (Primärprozeß) wie die nachträgliche Reflexion (Sekundärprozeß) jeweils strukturieren und miteinander auf verschiedenste Weise in Beziehung zu setzen vermögen. Es bedarf auch des paradoxen Begriffes von Kunst als gelebter Metasprache (Heinrichs), die erlaubt zu thematisieren, wie Dichtung und Kunst einerseits sekundär gegenüber dem Erleben und dessen Ausdruck sind (Goethes Kreativität), andererseits als selbst noch einmal gelebte Reflexion Primärprozesse, konstruiertes Unbewußtes oder Vorbewußtes (Schillers Kreativität), die wiederum in einem anderen Verhältnis zum Leben stehen.

Die Idee von Kreativität als nicht-gespaltener Aktivität muß ferner die Aktivität in ihren oben aufgezeigten vier Triebdimensionen erfassen, sowie die sprachliche und metasprachlich-künstlerisch je verschiedene Verarbeitung. DAS EBENSO EINFACHE WIE EVIDENTE UND JEDEN ANGEHENDE GRUNDPROBLEM DER VERMITTLUNG VON SPONTANITÄT (GELEBTER REFLEXION) UND DENKEN ALS AUSDRÜCKLICH-NACHTRÄGLICHER REFLEXION, HAT BISHER KEINERLEI ANNÄHERND ANGEMESSENE PSYCHOLOGISCHE BEACHTUNG GEFUNDEN. Wahrscheinlich liegt das zum großen Teil an der fehlenden philosophischen Grundlagen-Terminologie und Grundlagen-Konsensfähigkeit der Philosophen über Bewußtsein, Selbstbewußtsein und deren Funktionen, geschweige denn über deren dialektische Vorstufen Vorbewußtes und Unbewußtes ALS REFLEXIONSPHÄNOMENE. Es muß zu einer neuen Kooperation zwischen psychoanalytischer Grundlagenreflexion (Metapsychologie) und klinischer Empirie (Praxis) kommen! Das klingt nun leider sehr abstrakt - und ist doch nicht komplexer als irgendein Kunstwerk selbst, das diesen Namen verdient.

Der Musensohn - kreativitätstheoretisch

Zum versöhnlichen Abschluß sei noch einmal ein Gedicht Goethes in groben Zügen

analysiert, ein Künstlergedicht, meines Erachtens das zentrale seiner Art, sich auf die frühe Sturm- und-Drang-Zeit beziehend, wenngleich erst kurz vor 1800, vom reifen Goethe also, geschrieben. Der *Musensohn* ist jenes Gedicht, das der Autobiograph in der obigen Darstellung seines kreativen Prozesses selbst, was selten vorkommt, mit einer Strophe zitiert, allerdings mit einer Textabweichung, auf die ich gleich zu sprechen komme. Franz Schubert hat es in einer kongenialen Weise vertont. *Ziemlich lebhaft* (Opus 92, . 1: Lieder I: 253 sowie IV: 78). Ich ziehe es der Übersicht halber vor, das mit und ohne Melodie bezaubernde und in sich hochmusikalische Gedicht (HA I, 243 f) stropfenweise zu kommentieren, unter barbarisch kreativitätstheoretischem Gesichtspunkt. Die musikalischen Elemente können dabei nicht adäquat zur Sprache kommen, sofern das überhaupt mit Umschreibungen möglich wäre.

Der Musensohn

Durch Feld und Wald zu schweifen,
Mein Liedchen wegzupfeifen,
So geht's von Ort zu Ort!
Und nach dem Takte reget,
Und nach dem Maß beweget
Sich alles an mir fort.

Liedchen wegpfeifen, das ist durchaus etwas anderes als daherpfeifen oder dergleichen. *Weg* deutet Befreiung an: etwas loswerden, geschehe es im *Liedchen* auch noch so unscheinbar. Ja, der Dichter verkleidet sich hier fast in einen Musikanten, wie der Kommentator der *Hamburger Ausgabe* meint. Er sitzt hiermit der Verkleidungs- und Verwandlungslust des Dichters auf, wie auch mit der Bemerkung:

Kunstschaffen erscheint hier - im Gegensatz zu den Jugendwerken - ohne dämonische Tiefe und ohne innere Gefahr; dazu passen die idyllisch-bildhaften Motive des Inhalts (HA I, 608).

Wahr daran ist, daß der ältere Goethe seine eigene Jugenderscheinung im Rückblick glättet, harmonisiert. Deshalb handelt es sich nicht um ein eruptives Erlebnisgedicht wie etwa *Willkommen und Abschied*. Doch auch der Rückblick läßt mehr als Idylle durchschimmern. Sehen wir etwas näher zu und verfallen wir nicht in den deutschen Fehler, nur das Ernste ernst zu nehmen.

Alles an mir bewegt sich fort nach Takt und Maß: Es ergreift den ganzen Menschen,

Körper, Seele, Geist meinetwegen, aber doch zuerst und vor allem den Körper, wenn denn unterschieden werden müßte. Der plastische Ausdruck *ALLES AN MIR* hat etwas Hintergründiges, Nicht-Psychoanalytiker würden es frivol nennen können - wenn sie es überhaupt wahrnehmen. *Alles an mir* ist eine Aufforderung, den ganzen Menschen, das heißt nackt zu sehen, und nicht zuletzt, sondern zuerst den Blick auf das, was sich - sonst so unbeachtet - mitbewegt. Hinter der Ästhetik von Takt und Maß, steckt also eine geheime, vorbewußt wahrnehmbare und durchaus vom Bewußtsein einholbare PHALLISCHE EROTIK. *Von Ort zu Ort*: das ist eine bildliche Pan-Erotik, überall wird dieses Fluidum verbreitet. (Die Variante in *Dichtung und Wahrheit: So ging's den ganzen Tag*, statt *So geht's von Ort zu Ort* scheint mir eine kontextbedingte, stark abgeschwächende, Goethe wohl aus Versehen unterlaufene Abweichung.)

Ich kann sie kaum erwarten,
Die erste Blum' im Garten,
Die erste Blüt' am Baum.
Sie grüßen meine Lieder,
Und kommt der Winter wieder,
Sing' ich noch jenen Traum.

Das Thema ist nun: Einheit mit der Natur, mit der mütterlichen. Es ist ein weibliches Naturerleben. Denn welcher Mann wartet so ungeduldig auf die ersten Blumen und Blüten? Was korrespondiert in seinen kreativen Produkten (*Liedern*) mit diesen kleinen Erscheinungen. Und doch, vergessen wir nicht, daß Blumen und Blüten die Geschlechtsorgane der Pflanzen sind. Auch in dieser Korrespondenz liegt mehr als Niedlichkeit, auch darin waltet der Eros. Dem Mann im Dichter ist es zuzuschreiben, daß er großflächig weitergeht, diese herrlichen Erscheinungen des Frühlings gleich mit dem nächsten Winter verknüpft. Der Sommer entfällt zunächst, der *Traum* vom Frühling währt bis in den *Winter* hinein. Der Dichter erlebt und denkt in Polaritäten. Der Traum wird gesungen: eine vorbewußte Identifizierung der Lieder mit Träumen, somit der Kreativität mit dem Träumen.

Ich sing' ihn in der Weite,
Auf Eises Läng' und Breite,
Da blüht der Winter schön!
Auch diese Blüte schwindet,
Und neue Freude findet
Sich auf bebauten Höhn.

Es geht immer noch um den Traum. Er ist Inhalt des *Singens*, auch auf dem Eis. Da fehlt nur noch der karmesinrote Pelz der Mutter zu den Schlittschuhen. *Der Winter blüht schön*: coincidentia oppositorum, Einheit der polaren Gegensätze. Wodurch sind die verbunden? Durch das erotische Fluidum, das nicht nur von *Ort zu Ort* (1. Str.), sondern auch *auf Eises Läng und Breite* verbreitet wird: raumgreifend, und die Eisfläche wird zum Bild der *Weite* des Universums schlechthin. Erst vom Winter geht es in dessen anderes Gegenteil, nicht der aufblühende Frühling, sondern die Reife des Sommers: *neue Freude auf bebauten Höhn*. Der *Musensohn* kennt nur eitle Freude? An sich ja, solange er in der Natur ist. Doch nun geht's unter die Menschen. Auf sie, nicht auf die Natur bezieht sich, was er einmal in einem Brief an Freund Merck aus der schon abklingenden Sturm-und-Drang-Zeit *das durchaus Scheisige dieser zeitlichen Herrlichkeit* nannte (22. 1. 1776; *Goethes Briefe* Bd. 1, 205).

Denn wie ich bei der Linde
 Das junge Völkchen finde,
 Sogleich erreg' ich sie.
 Der stumpfe Bursche bläht sich,
 Das steife Mädchen dreht sich
 Nach meiner Melodie.

Mit ganz wenigen Worten wird eine soziale Situation skizziert: Feierabend oder Fest der Dorfjugend unter der Dorflinde. Das *junge Völkchen* (Volk ist eine in sich abgeschlossene soziale Einheit mit emotionaler Verbundenheit) wird vom Dichtermusikanten *erregt*: wieder ein untergründig sexueller Ausdruck - den man natürlich anders verstehen kann und bewußtermaßen auch soll: Der wandernde Musikant erregt Aufsehen. Genauer aber erregt er Rivalität, allerdings von Leuten, die ihm nicht gewachsen sind: *Der stumpfe Bursche bläht sich*. Bei den Mädchen hingegen findet er Anklang, wenngleich die Distanz auf seiner Seite bleibt: *Das steife Mädchen dreht sich nach meiner Melodie*. Doppelte und dreifache Distanz also, trotz und wegen der Heldenrolle, ist das bloße Idylle? Der Kreative geht nun großzügig damit um, mit der Tatsache des Zurückgeworfenseins auf sich, er überspielt kraftstrotzend sein Alleinsein:

Ihr gebt den Sohlen Flügel
 Und treibt, durch Tal und Hügel,
 Den Liebling weit von Haus.
 Ihr lieben holden Musen,
 Wann ruh' ich ihr am Busen
 Auch endlich wieder aus?

Er stößt sich also selbst ab und aus, nimmt Kontakt auf mit den *lieben holden Musen*, die sogleich am Beginn der Strophe angeredet werden. Das ist ein etwas allegorischer und kühler Kontakt. Der *Liebling* der Musen wird *weit von Haus* in die Weite des Allein-seins mit aller Doppeldeutigkeit *getrieben*. Nur *stumpfe Burschen* können darin, in diesem Getriebensein, allein Idylle sehen! Sicher, daß die *Sohlen Flügel* bekommen, ist ein wahrhaft erhebendes Gefühl, aber das Getriebensein bleibt dabei, und zwar in die Einsamkeit. Hier sind wieder Polaritäten am Werk.

Und nun die Schlußidylle: Der Musensohn sehnt sich nach langer Ausfahrt in die Arme, an den *Busen* seiner Liebsten zurück. Wie schön, das Happy-End der Ausfahrt, ein leicht verständlicher und gegönnter *Après-Ski*, über das man heute sowenig Aufhebens macht wie von den Getränken. Weniger oberflächlich aber: Die *lieben holden Musen* wärmen und trösten offensichtlich nicht genug, nicht allen Ernstes, sie bleiben allegorisch, sie nehmen nicht das Alleinsein, sie lassen rastlos, ja in Angst! Würde es sonst heißen *ENDLICH wieder ausruhen?* In dem einen Wort ist doch Entbehrung und Angst genug ausgedrückt, wenn man es liest in Kontext des Kontrastes zwischen den allegorischen Musen und einem realen, warmen und bergenden Busen. Das reimt sich schon, aber durch welche Spannung hindurch, wenn man genauer hineinhört in das Liedchen. Die scheinbare Idylle wird, unbeschadet der mütterlichen Natur und trotz ihrer, zum Ort des inneren Ausgestoßenfühlers, der Einsamkeit, des Getriebenseins der Schuld - wie sollten, wie könnten die herabsetzenden Ausdrücke über die Dorfjungend in der vorigen Strophe eigentlich NICHT durch Schuldgefühle geahndet werden? Wer die Schubert-Vertonung daraufhin hört, wird den bravourösen Schluß mit eigentlich vorgeschriebenem *pianissimo* sowie *ritardando* bei Busen und *a tempo* bei *endlich* meist BLOß leichthin, OHNE DEN SPIELRAUM VON HINTERGRÜNDIGKEIT, gesungen finden - nur weil es leicht gesagt ist. Schubert selbst sollte man die hintergründigere Interpretation zutrauen, auch ohne psychoanalytische Beratung. Denn er war selbst ein problematischer Kreativer, verwandter, als es den Anschein hat, dem Musensohn Goethe. Die Literaturwissenschaft dagegen würde - zumal für autobiographische Gedichte - die psychoanalytische Kooperation brauchen.