

Tomasz Malyszek

Wrocław

Sigmund Freuds und Carl Gustav Jungs Deutung der Märchenstoffe

Unter vielen Definitionen des Märchens scheint eine den Vorrang zu gewinnen. Es geht um die morphologische Klassifizierung von V. J. Propp, in der das Märchen eine Erzählung ist, die von einem Fehlelement ausgeht und unter Einschaltung vermittelnder Funktionen bei konfliktlösenden Funktionen endet¹. Der Mangel ist bei S. Freud ein grundlegendes Element des Traumes, der eine Wunscherfüllung, d. h. Ergänzung des Fehlelements ist, bzw. er wird eine Fehlleistung als ein Objekt des Vergessens. In dem ersten Fall wird das Mangelnde begehrt, in dem anderen Fall übersehen, aber beiderseits existiert es im Unbewußten als ein Schmerz, der nach Freud ein vermittelndes Element zwischen der äußeren und inneren Wahrnehmung ist und so wie ein innerer Wahrnehmungsreiz existiert, auch wenn es aus der äußeren Welt stammt². In Jungs Symbolik wird der Mangel durch das Mandala vorgeführt. Das Mandala ist „ein inneres Bild, welches durch Imagination allmählich konstruiert wird, wenn eine Störung des seelischen Gleichgewichts vorhanden ist oder ein Gedanke nicht aufgefunden werden kann“³. Das kreisförmige Symbol verdrängt das Mangelhafte zugunsten der Vollständigkeit, die je nach der Tradition unterschiedlich interpretiert wird. In den Märchen bedeutet sie nie eine Vollkommenheit, sondern viel mehr einen Zyklus von sieben Tagen, vier Elementen und deren Einfluß auf die Entwicklung der Helden, die den Mangel durch eine nur relativ vollständige Einpassung in diese magische Konstellation ergänzen.

Bei S. Freud finden wir keine komplexen Analysen der Märchen, sondern eher Interpretationen einzelner Motive und Kontexte. Der einzige literarische Text, in dem die Fiktion einer ausführlichen psychoanalytischen Untersuchung „ausgesetzt wird“, ist *Der Wahn und die Träume in W. Jensens „Gradiva“*. Es gibt zwar in der *Traumdeutung* kurze Abschnitte zu *König Ödipus*, *Hamlet* und später auch zu E.T.A. Hoffmanns *Sandmann* oder zu Shakespeare in dem *Motiv der Kästchenwahl* so wie zu Dostojewski, aber sie sind so wie Jensens „pompejanisches Phantasiestück“ keine Märchen. In *Gradiva* gibt es übrigens Anknüpfungen an die Person des Verfassers, insbesondere im Nachtrag zur zweiten Auflage (1912), wo das biographische Element eingeschlossen wird. Freuds Briefwechsel mit Jensen und

¹ Vgl. dazu: Max LÜTHI, *Märchen*, Stuttgart 1976, S. 4.

² Vgl. dazu: Sigmund FREUD, *Die Traumdeutung*, in: *Studienausgabe*, Bd. 2, Frankfurt am Main 1989, S. 569.

³ C. G. JUNG, *Traumsymbole des Individuationsprozesses*, in: *Grundwerk*, Olten 1985, S. 103.

Jungs Analysen seiner weiteren Novellen führten zur Entstehung einer Hypothese, daß Jensen in seiner Kindheit eine Bindung an ein Mädchen haben mußte, das „mit einem körperlichen Leid behaftet war“⁴. Diese These wurde von Jensen bestätigt. Das Wesentlichste dabei ist aber nicht der Biographismus im Nachtrag, sondern Freuds primärer Versuch, den Wahn und die Träume eines fiktiven Helden, Dr. Norbert Harnolds zu analysieren.

Auf diese Art Analyse muß man sich bei allen Grimms Märchen beschränken, denn sie sind von Natur anonym. Nur ihre subjektive Auswahl könnte uns etwas über ihre Sammler sagen, aber ihre Tiefenstrukturen bestehen aus universellen reproduktiven Konstrukten des kollektiven Unbewußten. Aus diesem Grund ist der Biographismus bei ihrer Analyse ausgeschlossen. An Bedeutung gewinnt dann die Autonomie der Symbole. Die Fiktionalisierung der Märchenfiguren wird ein Hauptgegenstand der objektalen Betrachtung. Die Helden selbst sind nicht vieldimensional und versinnbildlichen einzelne Strukturen des Unbewußten. Sie sind Symbolbildungen der Wahrnehmungsreize. Die Überwindung der oralen Fixierung und Befreiung der Helden von der Macht der Infantilität werden z. B. in Rotkäppchens Gestalt internalisiert, das keinesfalls ein Mädchen in der komplexen Wirklichkeit der Moral, Religion, Sexualität ist, sondern ein Homunculus des Unbewußten und Sinnlichen, ein Konglomerat der Wahrnehmungsreize.

In den modernen Interpretationen der Märchen wie etwa B. Bettelheims *Kinder brauchen Märchen* oder Eugen Drewermanns *Lieb Schwesterlein, laß mich herein* werden zwei Methoden der Behandlung von Märchenfiguren genutzt. Die erste stützt sich auf die klassische Traumdeutung von S. Freud, die mit Lust- und Unlustprinzipien der frühesten Phase in der Anpassung des Kindes zu der unmittelbaren biologischen und emotionalen Wirklichkeit umgeht. Die andere betrifft viel mehr die Deutung der Schule C. G. Jungs mit ihrer ständigen Amplifikation, die eine Ergänzung des individuellen Traumes mit anderen Bildern aus einer kollektiven Produktion des Unbewußten der Menschheit bedeutet⁵. In Frage kommen dann nicht mehr individuelle Anpassungs- und Abwehrmechanismen gegen den Schmerz in Form der naturwissenschaftlichen Konzeption Freuds, sondern eine religiös-mythologische und auch philosophische Deutung der Symbole in Träumen und Kunstwerken. Die Vermischung der beiden Methoden resultiert aus der unterschiedlichen Rezeption des Schmerzes in der sog. oralen und ödipalen Phase des Lebens der Märchenfiguren. Während die erste Phase den sinnlichen Schmerz als eine Empfindung der Unvollkommenheit im Körper hervorhebt, verleiht die andere Phase dem Schmerz auch einen Wert als einem Unbehagen in der kulturellen Umgebung der Märchenfigur, wo er sich unumkehrbar in ein Leid verwandelt.

⁴ Marthe ROBERT, *Die Revolution der Psychoanalyse*, Frankfurt am Main 1986, S. 249. Aus dem Französischen von Elisabeth Wiemers und Elisabeth Mahler.

⁵ Vgl. dazu Eugen DREWERMANN, *Lieb Schwesterlein, laß mich herein. Grimms Märchen tiefenpsychologisch gedeutet*, München 1998, S. 11.

Psychoanalytische Literaturinterpretation und der Schmerz in Märchen

In dem Aufsatz *Märchenstoffe in Träumen* analysiert S. Freud Geschichten seiner Patienten, die an die Stelle der Kindheitserinnerungen die Erinnerung an ihre Lieblingsmärchen gesetzt haben, was „die Märchen zu Deckerinnerungen erhebt“⁶. Das ist in Wirklichkeit ein Ersatz für den Schmerz, der in den Qualmärchen oft als Tierphobien gezeigt wird, z. B. in der Gestalt des Wolfes und seiner „schmerzhaften Drohung“: „Ich fress’ dich auf“, was nach S. Freud ein Element des sog. „zärtlichen Schimpfens“ im Umgang des Vaters mit seinem Kind sein kann⁷. Eine besondere Rolle spielt dabei ein verstümmelter schwanzloser Wolf, der im Traum des Patienten eine Versinnbildlichung des schmerzerfüllenden Kastrationskomplexes ist.

In einer anderen Abhandlung u. d. T. *Der Dichter und das Phantasieren* führt S. Freud das Märchenhafte so ein, daß er in dem Dichter eine kindliche Einstellung zu der Spielwelt entdeckt. Das Phantasieren ist eine Surrogatbildung für das Spielen, was zu der These führt, daß die Kunstwerke eine Wunscherfüllung am hellichten Tag sind⁸. Sie haben dann viel von der Struktur der Märchen, die nach Freud inneren Mechanismus der Triebkräfte entdecken, um unbefriedigte instinktive Wünsche zu erfüllen. B. Bettelheim nennt das „stellvertretende Befriedigung“, die dazu beiträgt, daß „manche unbewußten Spannungen im Spiel abgetragen werden“⁹. Die Grundlage des Phantasierens bildet also das schmerzhaft Bewußtsein eines Mangels, das „eine Korrektur der unbefriedigten Wirklichkeit“¹⁰ verlangt. Nicht ohne Zufall sind die Phantasien Vorstufen der Leidenssymptome.

Freud unterscheidet so wie C. G. Jung „Dichter, die fertige Stoffe übernehmen von jenen, die ihre Stoffe frei zu schaffen scheinen“¹¹. Die letzte Gruppe analysiert Freud im Lichte der ganzen schöngeistigen Literatur. Von Bedeutung ist aber für uns vor allem die Trennung der Mythen, Sagen und Märchen von individuellen Produkten der Vorstellungskraft. Freud zählt diesen Volksschatz, dessen Interpretation nach ihm noch keinesfalls abgeschlossen ist, zu den „entstellten Überresten von Wunschphantasien ganzer Nationen, den Säkularträumen der jungen Menschheit“¹². Hier unterscheidet sich seine Theorie der Märchen kaum von der Jungschen Lehre über das kollektive Unbewußte und seine Archetypen. Freud betont aber „ein Stück Selbständigkeit“ des Dichters bei der Auswahl und eine wesentliche

⁶ S. FREUD, *Märchenstoffe in Träumen*, in: S. FREUD, *Gesammelte Werke*, Bd. 10, Frankfurt am Main 1991, S. 2.

⁷ Vgl. Ebenda, S. 9.

⁸ Vgl.: S. FREUD, *Der Dichter und das Phantasieren*, in: *Studienausgabe*, Frankfurt am M. 1989, S. 172.

⁹ Bruno BETTELHEIM, *Kinder brauchen Märchen*, Stuttgart 1991, S. 67. Aus dem Amerikanischen von L. Mickel und B. Weitbrecht.

¹⁰ S. FREUD, op. cit., S. 174.

¹¹ Ebenda, S. 176.

¹² Ebenda, S. 178.

Abänderung des Stoffes, was in Wirklichkeit eine Verstärkung der kollektiven Wunschphantasie durch eine individuelle bedeuten muß. Das garantiert einen „ästhetischen Lustgewinn“, der den Schmerz oder unbefriedigte Wünsche durch Entladung größerer Lust als die nur sinnliche verdrängt. Der Schmerz ist dabei eine unentbehrliche Vorstufe der Kunst.

In dem Aufsatz *Über das Unheimliche* definiert Freud das wichtigste Element des Angst- und Grauererregenden in der Literatur, das auch die märchenhafte Struktur der Erzählung koordiniert. Sowohl die Verstellung der Bedeutung gewöhnlicher Dinge als auch ihrer Bezeichnungen trägt zu der Entstehung einer neuen Ambivalenz bei. Die Verwandlung des Heimlichen in das Unheimliche kommt zum Ausdruck, wenn man den Leser im Ungewissen darüber läßt, ob er in einer bestimmten Figur eine Person oder vielleicht einen Automaten vor sich hat¹³. Die Entdeckung der unbelebten Materie in einem nur scheinbar belebten Wesen kann auch auf das Ich orientiert sein, wenn man in seinem Inneren eine fremde Identität entdeckt. In einem extremen Fall führt das sogar zu der Zerstückelung des Körpers wie in E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann*.

Die Angst vor dem Eingriff des Fremden findet ihren Ausdruck auch in der märchenhaften Ich-Verdoppelung, in einem Doppelgänger, der eine ständige Wiederkehr der gleichen Pein bedeutet. Die neue Ambivalenz dieses Begriffs in Märchen analysiert Freud anhand des Textes von Otto Rank *Der Doppelgänger*, wo der Übergang von der Symbolik des Lebens zu der Symbolik des Todes dargestellt wird. Der Doppelgänger, der ursprünglich „eine Dementierung der Macht des Todes“ als unsterbliche Seele und Begleiter des Leibes bedeutet hat, verwandelt sich in eine Zwangsvorstellung, in die Wiederkehr des Todes. Er wird ein Element des Animismus, der fremden Personen und Dingen („Mana“) böse Zauberkräfte zuteilt.

Freud bleibt konsequent in seiner These von der engen Verbindung des Schönen und Toten. In dem Aufsatz *Das Motiv der Kästchenwahl* versucht er zu erklären, warum in märchenhaften Szenen der Wahl unter drei Frauen immer die dritte zur schönsten erklärt wird. Außer Shakespeare beruft sich Freud auf solche Märchenfiguren wie Aschenputtel und Apulejus. An diesen Beispielen zeigt er, daß hinter der Wahl der dritten immer ein lauernder Schmerz vorhanden ist. Die dritte ist meistens stumm und die Stummheit ist im Traum „eine gebräuchliche Darstellung des Todes“¹⁴. Obwohl sie die schönste und die jüngste ist, müssen sich die anderen Märchenhelden meistens mit ihrem „Unauffindbarsein“ wie in *Aschenputtel* abfinden, was nach Freud im Traum „ein unverkennbares Todessymbol“¹⁵ ist. Die These wird durch andere Beispiele bestätigt, wo die Mädchengestalten als Todessgöttinnen oder Schicksalsschwester wie Moiren oder Nornen dargestellt werden

¹³ Vgl.: S. FREUD, *Das Unheimliche*, in: *Studienausgabe*, Bd. 4, a. a. O., S. 250.

¹⁴ S. FREUD, *Das Motiv der Kästchenwahl*, in: *Studienausgabe*, Bd. 10, a. a. O., S. 186.

¹⁵ Ebenda, S. 187.

(Volksmärchen wie *Die zwölf Brüder* oder *Die Sechs Schwäne*). Durch einen Vergleich der mythologischen Dreizahl der Frauengestalten mit der Deutung der Märchen gelangt Freud zur Überzeugung, daß das typische Motiv der Dreigliedrigkeit der Frauengestalt Rollen der Gebälerin, Genossin und Verderberin in sich verbirgt. Somit entspricht das der verkehrten Ästhetik des Schmerzes im Märchen, denn diejenige, die das Leben verschenkt, entscheidet zugleich über den Tod ihrer Kinder, über das Leid der Sterblichen.

In einem seiner frühesten Werke, d. h. in der *Traumdeutung*, beruft sich S. Freud auf die philosophisch-psychologische Tradition im Sinne von Eduard v. Hartmann, besonders auf seine *Philosophie des Unbewußten*, wo der Übergang des Schmerzes vom Wachzustand in den Schlaf dargestellt wird. Freud gibt zu, daß im Traum Schmerz und Lust häufiger als die Lust sind und etwa 60 % aller Träume peinliche Vorgänge des Alltags fortsetzen¹⁶. Zu den größten Unlustempfindungen gehören dabei sog. Angstträume, die aber oft nicht einen manifesten sondern einen latenten Inhalt haben. Die Enthüllung derselben bestätigt nach Freud die These, daß peinliche Angstträume auch eine Wunscherfüllung sind. Das negiert Jung, der die Wunscherfüllung in einer von dem Träumenden unverständlichen Form nicht logisch findet.

Freud stellt folgende Frage: „Warum sagt der Traum nicht direkt, was er bedeutet?“¹⁷ In Wirklichkeit ist das eine Frage nach dem Sinn der verhüllten Märchensymbolik. Die Antwort zieht sich in dem Begriff der Traumentstellung zusammen, die eine Art innere Zensur ist. Sie ist auch eine der zwei Instanzen, die für das Träumen verantwortlich sind. Die erste trägt zur Bildung der Wünsche bei. Nach Freud „enthalten die peinlichen Träume etwas, was der zweiten Instanz peinlich ist, was aber gleichzeitig einen Wunsch der ersten Instanz erfüllt“¹⁸. Wenn es dann zu der Entstehung des Inhalts im Traum kommt, muß das eine Abwehr gegen diesen Wunsch bedeuten. Durchaus interessant sind in diesem Kontext sog. „Gegenwuschträume“, die einen Wunsch ausdrücken, die Lust in der seelischen Peinigung zu empfinden, was nach Freud einen sexuell-masochistischen Charakter hat. Dieses Element findet man in grausamen Volksmärchen der Brüder Grimm, wo die kollektive Wunschphantasie durch die Arbeit der zweiten Instanz des Geistes, der Abwehr gegen das Erwünschte, heftigen und langen Peinigungen ausgesetzt wird.

Die Ähnlichkeit der Motive und Abwehrmechanismen in Märchen und Träumen ermöglichen nach S. Freud die Zurückführung der Dichtung auf den Traum und umgekehrt, was er zur Regel seiner Methode der Traumdeutung gemacht hat. Dieser Methode zugrunde liegt die empirisch geprüfte Überzeugung aus der ärztlichen Praxis, daß „die Beziehungen unserer typischen Träume zu den Märchen und anderen Dichtungsstoffen gewiß weder vereinzelte noch zufällige sind“.¹⁹

¹⁶ Vgl. S. FREUD, *Die Traumdeutung*, in: *Studienausgabe*, Bd. 2, a. a. O., S. 151.

¹⁷ Ebenda, S. 153.

¹⁸ Ebenda, S. 161.

¹⁹ Ebenda, S. 251.

Tiefenpsychologische Literaturinterpretation und der Schmerz in Märchen

Jung sucht im Unterschied zu der empirischen Methode Freuds eine deduktive Prozedur der Traumdeutung. Nach ihm muß der Traum nicht unbedingt eine unbewußte Wunscherfüllung sein, in der ein peinlicher Gedanke von der verletzten Moralität den Wunsch in ein Symbol verwandelt, denn man könnte sich dann eine Frage nach der Nützlichkeit des von dem Träumer mißverstandenen Symbols stellen. Jung postuliert für den Traum als „einer spontanen Selbstdarstellung der aktuellen Lage des Unbewußten in symbolischer Ausdrucksform“²⁰ den Wert einer Parabel, deren Gleichnissprache nicht eine verhüllende sondern eine belehrende und unbewußt ergänzende Rolle spielt. In diesem Sinne enthält der Traum eine positiv leitende Idee auch dann, wenn er mit peinlichster Deutlichkeit etwas darstellt, was nach Freud eher eine Unterdrückung des Affekts bedeutet.

Das Märchen ist für Jung neben dem Mythos ein Ausdruck der Archetypen²¹. In Jungscher Definition des Archetypus ist seine präformulierte Struktur wichtig, die jederzeit ohne irgendwelche Vermittlung von außen überall wiederentstehen kann²². Märchen sind in diesem Kontext konkrete Varianten des Archetypus, der nur eine apriorische Möglichkeit der Vorstellungsform mit sich bringt. Nach Jung „werden nicht nur die Vorstellungen vererbt, sondern auch die Formen, welche formal bestimmten Instinkten entsprechen“²³. Das Ursprüngliche im Menschen findet dann seine Verwirklichung in der kulturellen Umgebung, die den Archetypus stilisiert, aber nie neu herstellt, denn das präformulierte Element des Märchens ist ein Bestandteil des Traumes, der alle Bahnen bricht.

Eben die Beziehung zwischen Traum und Märchen wurde 1901 von Friedrich von der Leyen, einem Märchenforscher und Bahnbrecher der Tiefenpsychologie, zum ersten Mal als ein Spiel der archetypischen Parallelen dargestellt, obwohl er noch den Jungschen Begriff nicht benutzt. In seinem Aufsatz *Traum und Märchen* geht Leyen von der Ähnlichkeit zwischen Traum des Naturmenschen, des Wilden, und seiner Existenz im Wachzustand aus. Das magische Denken, insbesondere im Kontext der Seele, die am Tag im Körper wacht und in der Nacht die Welt bewandert, bildet für Leyen die Grundlage des sog. Halbschlafs. In diesem Zustand verwischt sich die Grenze zwischen Traum und Wachen, indem das Unverständliche in der Welt mit Hilfe der Schlafsymbole erklärt wird. Das ist nach ihm die Geburtszeit der Märchen. Der mythologische Stoff wird ein Erzählstoff, den die nächsten Generationen der Erzähler mit Supplementen ergänzen. So entsteht die Vielschichtigkeit eines in der Tat einförmigen Archetypus. Diesem Begriff nähert sich Leyen, wenn er Paul Heyses Werk *Das Rätsel der Sphinx* nennt und noch teilweise kritisch seine „haltlosen Phantasien“ außerhalb der Grenzen der Wissenschaft zitiert. In

²⁰ C. G. JUNG, *Grundfragen zur Praxis*, in: *Grundwerk*, a. a. O., S. 149.

²¹ C. G. JUNG, *Archetyp und Unbewußtes*, a. a. O., S. 78.

²² Vgl. Ebenda, S. 147.

²³ Ebenda, S. 148.

Wirklichkeit geht es bei Heyse um den Archetypus, der sich in seiner zeitlichen und kulturellen Ausdehnung nie vollständig überprüfen läßt. Das Phantasievolle bildet seinen Kern, in dem sich haltlos einzelne Varianten einnisten.

Leyen übernimmt von Freud die Überzeugung von einem physiologischen Hintergrund vieler Träume und seine These von dem Traum als einer Wunscherfüllung. Dieselben Prinzipien sollten dann auch die Märchen umfassen, was aber der Jungschen Theorie der Märchen widerspricht. Jung versteht nämlich anders den Traum selbst, der eine Hauptquelle der Mythen und Märchen sein sollte. Für ihn ist es zwar so wie bei S. Freud in dem „Aufnehmen des Kontextes“ wichtig, bei jedem Detail „Einfälle des Träumers“ festzustellen²⁴, aber er versteht anders die Kompensation, d. h. eine „Gegeneinanderstellung und Vergleichung verschiedener Daten und Standpunkte, wodurch ein Ausgleich oder eine Berechtigung entsteht“²⁵. Diese Polarisation, die Freud nicht zu erklären weiß, versetzt er auf die Ebene der Archetypen, wo Geist und Gefühl, obwohl gegenseitig, im Fall einer Störung kompensatorisch funktionieren.

Jungscher Individuationsprozeß, „ein sich spontan ausdrückender unbewußter Vorgang“²⁶ in einer Traumserie führt zur Unterscheidung der mythologischen Motive, was darauf hinweisen soll, daß die von Natur subjektive menschliche Seele auch zum Teil kollektiv und objektiv ist. Nach Jung ist eben das kollektive Unbewußte tiefer als „das bewußtseinsnähere persönliche Unbewußte“²⁷, aus dem sog. „große“ mythologische Träume nicht stammen können.

Die Traumdeutung von Freud konzentriert sich auf den Konflikt zwischen der in Kindheit erkannten moralischen Instanz und der Peinlichkeit eines verdrängten Gedanken, der dieser Instanz widerspricht. Bei Jung erfüllt die Traumsymbolik eher eine belehrende als befriedigende Rolle, bei der die sexuelle Bedeutung aller phallischen und hohlen Gegenstände verworfen wird. Nach Jung ist die Gleichnis-sprache der Träume ein „archaisches Relikt“, das vermittelt der mythologischen Motive erklärt werden kann. Von Bedeutung ist dabei die Auffassung des Leides oder des Alptraums eines sog. „autonomen Komplexes“. Leyen unterscheidet den Alptraum von angenehmen Träumen, die nach ihm kürzer und einmalig sind. In der Vorstellung der Qual und ihrer Steigerung findet er Vorzüge der Alpträume, denn sie „schenken uns nach dem Erwachen das Leben neu“²⁸. Der Schmerz macht dann die Mehrheit der Träume und Märchen aus, wobei die Wunscherfüllung in Form einer Belohnung nach dem Kampf gegen die Qual als einen Supplement schnell vergeht. Das Schmerzhafte besteht in der endlosen Wiederholung derselben Aufgabe, was bei Freud eine Variante der sog. Zwangsvorstellung ist. Leyen nennt

²⁴ C. G. JUNG, *Grundfragen zur Praxis*, in: *Grundwerk*, a. a. O., S. 173.

²⁵ Ebenda, S. 175.

²⁶ Ebenda, S. 177.

²⁷ Vgl. ebenda, S. 178.

²⁸ Friedrich von der LEYEN, *Traum und Märchen*, in: *Märchenforschung und Tiefenpsychologie*, hg. von Wilhelm LAIBLIN, Darmstadt 1975, S. 6.

das eine Marter und beruft sich auf solche archetypischen Vorstellungen der Qual wie Sisyphos, Danaiden, Ödypus u.a. Als einen besonders leidigen Zwang der Märchenhelden bezeichnet er die Verweigerung eines Wunders vor demjenigen, dem schon alle übrigen Wunder gegönnt sind²⁹. So wiederholt sich das Motiv des Mangels als einer Hauptquelle des Schmerzes.

Das Motiv des Mangels steckt schon übrigens in Jungs These von der Beziehung zwischen dem sog. „autonomen Komplex“ und dem Auftreten des Leides in der Kunst. Die sich zuerst unbewußt entwickelnden Bildungen in der Psyche verlieren plötzlich die Autonomie gegenüber dem Bewußtsein, indem sie in das Bewußte durchbrechen. Der schöpferische Komplex ist nach Jung eine Variante des autonomen Komplexes, aber Leiden und Krankheit müssen nicht unbedingt seine Folgen sein; so negiert Jung Freuds These, daß die Kunst in Wirklichkeit ein Ausdruck der schöpferischen Neurose, meistens sexueller Art, sei.

Nach Jung können die Fragen ästhetischer Natur nicht psychologisch erörtert werden, weil sie dann eine literarisch-psychologische Analyse ausschließen müßten und zugleich dürfte man sie nicht als eine Wissenschaft behandeln, weil sie in Wirklichkeit keine Untersuchung der Phänomene wäre, sondern nur eine nicht wertvolle Entdeckung der ursprünglichen Vater- und Mutterkomplexe, die nichts von der ästhetischen Ebene des Werkes erklären³⁰. Außerdem sieht Jung den Sinn des Kunstwerkes in ihm selbst und nicht in äußeren Vorbedingungen³¹. Er schließt den Biographismus als ein Element der tiefenpsychologischen Interpretation der Kunstwerke aus, denn es gibt zwar bewußte und unbewußte Dichter, von denen nur die anderen in den Bannkreis eines fremden Willens geraten³², aber die ersten können auch nicht sicher sein, ob ihre künstlerischen Absichten nicht nur eine Illusion der Freiheit sind, weil die Kunstwerke mehr Konnotationen mit sich bringen, als die Dichter merken können.

Statt des Biographismus führt Jung seine Theorie des kollektiven Unbewußten ein. Im Lichte dieser Theorie besteht das Hauptproblem nicht in der Identifikation der Neurosen oder sexuellen Ängste sondern in der Zurückführung der im Kunstwerk vorhandenen Symbole auf ein ursprüngliches Bild. Im Unterschied zu dem persönlichen Unbewußten sind die Bilder des kollektiven Unbewußten weder verdrängt noch vergessen. Sein Inhalt sind mythologische Figuren, Archetypen, in denen „ein Stück Leid und Lust steckt“³³. In einer typischen Situation des kreativen Prozesses findet der Dichter Kollektivvorstellungen, die wiederholbare Produkte

²⁹ Vgl. das Märchen der Brüder Grimm: *Marienkind*, in: *Kinder- und Hausmärchen*, Berlin 1960, S. 16-21.

³⁰ Vgl.: C. G. JUNG, *Über die Beziehungen der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk*, in: *Psychoanalyse und Literaturwissenschaft*, hrsg. von Bernd URBAN, Tübingen 1973, S. 19-21.

³¹ Ebenda, S. 26.

³² Ebenda, S. 27.

³³ Ebenda, S. 37.

der Psyche der Menschheit sind. Bestimmte Archetypen kommen dann zum Ausdruck, wenn in der Gesellschaft eine geistige Atmosphäre herrscht, die ihr Hervorheben zuläßt. Der künstlerische Prozeß besteht nach Jung in „einer unbewußten Belebung des Archetypus und in der Entwicklung und Ausgestaltung desselben bis zum vollendeten Werk“³⁴. Meistens anonyme Volksmärchen sind die beste Synthese des kollektiven Unbewußten, denn sie können nicht individualisiert werden. Ihre Poetik drückt dann explizite Symbole der Wandlung in der Seele als wiederholbare Konstrukte der menschlichen Psyche aus.

Zu den populärsten archetypischen Formen, die sowohl in Träumen als auch in Märchen erscheint, gehört der menschliche Geist. In dem Aufsatz *Zur Phänomenologie des Geistes im Märchen* beweist Jung, daß „der Häufigkeit, mit der der Typus des Geistes im Traum als alter Mann auftritt, ungefähr diejenige im Märchen entspricht“³⁵. Der alte Mann bedeutet im Märchen als einer Konkretisierung der Archetypen das Konzentrieren der Kräfte bis zu einem hypnoseähnlichen Zustand des Hellsehens. Jung analysiert dieses Motiv sowohl sprachlich als auch durch die Differenzierung seiner religiösen und kulturellen Bedeutungen in deutschen, balkanischen und russischen Volksmärchen. Nach ihm fällt der menschliche Geist zum Opfer der teuflischen Eroberung der Natur und der Vernunft. Deswegen gibt es in Märchen einen Prozeß der Dämonisierung des Geistes, „indem übermenschliche Geisteskräfte [...] in das menschliche Wesen hineingenommen werden und diesem eine Macht verleihen, welche die Grenzen des Menschenseins in gefährlichster Weise in das Unbestimmte hinausverlegen“³⁶. Die Folge ist aber nicht eine Beherrschung der Materie, sondern die Entwicklung der „Dämonie“, die Auslösung des Schmerzes in der Welt des Rationalismus, in der anders als in Märchen der Verstand immer wieder triumphieren will.

Schlußbemerkungen

Im 20. Jahrhundert sind nach S. Freud und C. G. Jung verschiedene Schulen der Anwendung märchenhafter Stoffe in der Praxis entstanden. Ihr Einsatz im Kontext der Therapien kommt zum Ausdruck vor allem in humanistischen Psychotherapien wie z. B. Kunst- und Gestaltungstherapie als einem Zusatzverfahren oder in der sog. Märchentherapie, deren Wirksamkeit jedoch nicht durch kontrollierte Studien hinreichend belegt ist³⁷. Für die Literaturwissenschaft ist es aber wichtiger, wie die Beziehung zwischen der Psychoanalyse oder Tiefenpsychologie und den modernen Methoden der Märchenforschung aussieht. Eine wichtige Grundlage bilden hier die Aufsätze von Otto Rank, insbesondere sein zusammen mit Hans Sachs geschriebenes Werk *Die Bedeutung der Psychoanalyse für die Geisteswissenschaften* (Wiesbaden 1913), wo man Überlegungen zu Mythen- und Märchenforschung findet.

³⁴ Ebenda, S. 38.

³⁵ C. G. JUNG, *Grundwerk*, Bd. 2, a. a. O., S. 216.

³⁶ Ebenda, S. 249.

³⁷ Vgl.: *Der Spiegel*, Nr. 53/98, S. 100-101.

1912 entstand auch sein psychoanalytischer Versuch *Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage* (Wien, verbesserte Auflage Leipzig 1926), wo er die Rolle des Titelbegriffs von der Antike bis zur Gegenwart verfolgt.

Mit der Wunscherfüllung und Symbolik im Märchen beschäftigte sich umfangreich auch ein Schüler von S. Freud – Franz Riklin. Zu den Fortsetzern dieser Tradition gehören neben dem schon erwähnten Österreicher Bruno Bettelheim u. a. Bruno Jöckel, Wilhelm Laiblin, Fritz Erik Hoevells. Die Jungsche Schule der Märchenforschung verbirgt in sich auch Elemente der Anthropologie etwa im Sinne Rudolf Steiners und Max Lüthis. Tiefenpsychologische Literaturinterpretationen enthalten neben dem schon erwähnten Eugen Drewermann u. a. Werke von Hedwig von Beit, Charlotte Bühler, Hans E. Giehl, Agnes Gutter (insbesondere ihre Arbeit *Märchen und Märe. Psychologische Deutung und pädagogische Wertung*, Solothurn 1968).

Zweifellos gehören die psychoanalytische und tiefenpsychologische Interpretation der Märchen zu umstrittenen Deutungsversuchen wegen einer gewissen Einseitigkeit in der Verbindung der naturmythologischen Motive mit sexuellen Wunschbildern der Pubertät (bei S. Freud) oder den Reifungsvorgängen der Lebensmitte (bei Jung). Ihr Verdienst besteht aber in einem komplexen Projekt der Märchen-deutung und ihrer Assoziation mit der Traumsymbolik, in der Entdeckung ähnlicher psychischer Vorgänge, die in Traum- und Märchensymbolen zum Ausdruck kommen. Nicht zu übersehen sind auch die naturgeschichtlichen Hypothesen, auf die Freuds und Jungs Deutung der mythologischen Stoffe hingewiesen hat. Trotz der Einwände, die sich auf die angeblich zu allegorische Interpretation der Märchen beziehen, ist diese Methode der Literaturinterpretation, wie das Max Lüthi feststellt, „in ihrer Gesamtheit nicht zu entwerfen“³⁸.

Von Bedeutung sind hier die Einschränkungen, die sich die Väter der Psychoanalyse und Tiefenpsychologie selbst auferlegt haben. Die Zahl der Literaturanalysen in Freuds Werk ist erstaunlich gering im Vergleich zu seinem „leidenschaftlichen Interesse für die Literatur“³⁹. Das resultiert aus seiner Überzeugung, daß in der Kunst viel der Psychoanalyse entgeht, sonst könnte die Literatur nur eine Untergattung der Psychoanalyse sein. Nach Bernd Urban „hat Freud die Grenzen seiner Methode gezogen. Er hat aus ihr nicht einen Maßstab für ästhetische Urteile hervorgezaubert“⁴⁰. Dasselbe gilt für die Methode von C. G. Jung. Man soll auch nicht vergessen, daß S. Freud und seine Schüler das Unbewußte als eine Koordinate der Kunst nicht entdeckt haben. Das hat schon vor ihnen die Naturphilosophie und Literatur der Romantik gemacht. Ihr Verdienst besteht in der empirischen Erforschung und Systematisierung der Symbole des Unbewußten und ihrer Übertragung auf die Sprache der Literatur und Mythologie. Freud und Jung erreichten

³⁸ Max LÜTHI, *Märchen*, a. a. O., S. 114.

³⁹ Marthe ROBERT, *Die Revolution der Psychoanalyse*, a. a. O., S. 245.

⁴⁰ Bernd URBAN, *Über Schwierigkeiten im Umgang mit Psychoanalyse und Literatur*, in: *Psychoanalyse und Literaturwissenschaft*, a. a. O., S. XXIX.

das durch die Übernahme der philosophischen und gemeinen Begriffe, die ihre Sprache bildhafter und verständlicher gemacht haben.

Diese Methode mußte aber gleichzeitig zu der Entstehung einer neuen ästhetischen Dimension der Psychoanalyse führen, die Jean Starobinski folgend resümiert: „Die Psychoanalyse ist selbst Mythopoiesis, eine mythische Sprache, oder zumindest eine übertragene, metaphorische Sprache“⁴¹. Somit verwischt sich die Grenze zwischen dem Gegenstand der Betrachtung und der Betrachtung selbst. Wenn man die Psychoanalyse oder Tiefenpsychologie als eine Methode der Literaturinterpretation anwenden will, muß man dann gut aufpassen, daß ihre Sprache so wie die Sprache der Poesie im Sinn der Romantiker nicht in ein Märchen übergeht.

⁴¹ Jean STAROBINSKI, *Psychoanalyse und Literatur*, Frankfurt am Main 1990, S. 100. Aus dem Französischen von Eckhart Rohloff.