

# **Kunst als Therapie in Lou Andreas-Salomés Roman »Das Haus«.**

## **Die kreative Heilung im Lichte ihrer Narzissmus-Theorie**

Cornelia Pechota

Ausgangspunkt meines Beitrags ist ein Forschungs-Ergebnis, das ich in meiner vergleichenden Studie der Werke von Rainer Maria Rilke (1875–1926) und Lou Andreas-Salomé veröffentlicht habe (vgl. Pechota 2010). Da ich dem betreffenden Aspekt im Salomé'schen Leben und Schaffen eine besondere Bedeutung zumesse, habe ich mich weiter damit beschäftigt, so dass die folgenden Interpretationen über mein Buch hinausführen. Es geht mir um Lous modernes Verständnis von kreativen Prozessen, das in einschlägigen Darstellungen bisher nicht gewürdigt wurde, obwohl die Denkerin ihre Zuständigkeit für diesen Bereich schon vor Sigmund Freud (1856–1939) bewiesen hatte.

Wie viel geistiges Eigenkapital Lou in die Psychoanalyse mitbrachte, zeigt u. a. die 1904 entstandene, aber erst fünfzehn Jahre später veröffentlichte Erzählung »Das Haus« (1919/21). Aus ihrem »Lebensrückblick« erfahren wir, dass sie Rainer Maria Rilke in dieser Geschichte »als Knabengestalt« einem glücklichen Ehepaar zuordnen wollte. Der Schauplatz des fiktionalen Geschehens sei ihr eigenes Haus in Göttingen, das sie mit den Schicksalen von »lauter [ihr] tief vertraute[n] Menschen« (L 171f.) in Verbindung gebracht habe. Indem Lou ihren Text als Schlüsselroman mit Bezug auf Rilke zur biografischen Interpretation anbietet, verweist sie als mütterliche Muse und Beraterin des Dichters auf ihre tiefe Erfahrung mit gehemmter Kreativität und narzisstisch besetztem Schaffen. Wurde »Das Haus« im Lichte der Psychoanalyse bereits als Freud'scher »Familienro-

man« gelesen (Pechota 2010, 99–108; vgl. auch Erhart 2000), so konzentriere ich mich im Folgenden auf die kunstpsychologischen Aspekte der Erzählung. Ich erkenne in ihr eine kreative Logik, die Lous Essay »Narzißmus als Doppelrichtung« (1921, DzLdE 191–222; AuE4 117–154) literarisch vorwegnimmt, was das zeitlich nahe Erscheinen der beiden Texte vielleicht mit Bedeutung befrachtet.

Da die sprachliche Ausformung von Lous Roman »Das Haus« seinem Inhalt nicht durchgehend gerecht wird, stieß die Neuauflage von 1987 auf wenig Verständnis, obwohl die psychologische Durchdringung der Figuren bereits 1921 ins Auge fiel. Die Kreativitäts-Problematik, die Lou an einer Mutter-Sohn-Beziehung festmacht und der mein Interesse gilt, konnte damals aber noch nicht adäquat eingeschätzt werden.<sup>1</sup> Erst im Rückblick auf Lous Gesamtwerk und seine intertextuellen Bezüge wird in der Erzählung »Das Haus« eine Produktivität sichtbar, der die Denkerin lebenslänglich nachspürte und der andere AnalytikerInnen später Geltung verschafften. Die mütterliche Spiegelung einer Dual-Einheit, dank der ein Künstler seine zukünftige Aufgabe annimmt, schilderte Lou in ihrem Roman noch bevor Otto Rank (1884–1939) die analytische Situation als potenziell kreative Reinszenierung der frühen Mutterbeziehung beschrieb.<sup>2</sup> Die Einsicht in die Bedeutung der präödipalen Interaktion zwischen Mutterinstanz und Kind bildete später den Kern vieler Theorien, die Freuds »Zur Einführung des Narziß-

---

<sup>1</sup> Eine nachträgliche Überarbeitung des Romans unter psychoanalytischen Gesichtspunkten kann nicht nachgewiesen werden. Lous Bemerkungen zu seiner Entstehung in ihrem Tagebuch von 1917 lassen nicht darauf schließen.

<sup>2</sup> Vgl. die drei Bände über seine Behandlungstechnik (1926, 1928, 1930).

mus« (1914; SF-SA III, 37–68)<sup>3</sup> erweiterten, indem sie die Fokussierung auf den sekundären Narzissmus als Abwendung vom Objekt und Regredierung auf die primäre Libidobesetzung des Ichs im Sinne Lous ergänzten. Ohne ihren Aufsatz zu erwähnen, betonte Michael Balint (1896–1970) bereits 1937 die selbst- und objektgerichtete Qualität des primären Narzissmus und als »letzte[s] Ziel aller Triebe« die »Herstellung der Ich-Objekt-Einheit«<sup>4</sup>. Psychoanalytiker wie Donald Winnicott (1896–1971) und Heinz Kohut (1913–1981), die den Zusammenhang von Narzissmus und Kreativität aus frühen Identifizierungen erklären, in denen Ich und Welt noch als Einheit erlebt wurden, können durchaus als Lous Nachfolger betrachtet werden.

Obwohl »Narzißmus als Doppelrichtung« neben »Mein Dank an Freud« Lous bekanntester Beitrag zur Psychoanalyse ist, scheint es mir angebracht, vor meiner literaturpsychologischen Betrachtung auf die Aspekte des Essays hinzuweisen, die dafür relevant sein werden. Gemäß ihrer persönlichen Version des Narkissosmythos, die einen Jüngling zwischen »Verzücktheit« und »Schwermut« sterben lässt, weil er sich inmitten der Natur »als ›alles‹ noch« im Wasser erblickt (DzLdE 198; AuE4 124f.), bejaht Lou im Narzissmus die regressive Sehnsucht nach »passiver Aufgenommenheit in das von uns noch nicht voll Unterschiedene« (DzLdE 194; AuE4 120). Den frühen Eindruck vor dem eigenen Abbild, das sie in einem künstlichen Spiegel als

---

<sup>3</sup> Den pathologischen Zustand der Verliebtheit in die eigene Person als besondere Form des Autoerotismus hatte Ellis Havelock in »Alienist and Neurologist« 1908 zuerst beschrieben. Auf seine Anregung hin nannte Paul Näcke (1851–1913) diese Erscheinung »Narzißismus«. Rank verwendete 1911 noch diesen Terminus, den erst Freud in »Narzißmus« abwandelte.

<sup>4</sup> Seine Beschreibung der ursprünglichsten Form des Primärobjekts als grenzenlose Ausdehnung wie Wasser, Erde und Luft lässt auch an das »ozeanische Gefühl« Romain Rollands denken, das Freud so sehr befremdete. Vgl. Michael Balint, »Frühe Entwicklungsstadien des Ichs. Primäre Objektliebe« (1937; Balint 1969, 83–102). Zu Freud und Rolland vgl. Sigmund Freud, »Das Unbehagen in der Kultur« (1930; SA IX, 197f).

jähes »Ausgeschlossensein[...] von allem übrigen«, als »Entheimung, Obdachlosigkeit« wahrnahm, schickt sie ihrer Auslegung des antiken Mythos voraus (vgl. DzLdE 365f.; AuE4 123). In ihrer Darstellung des berühmten Helden hätte sie noch bemerken können, dass sich »Narkissos« als Sohn des Flussgottes »Kephissos« und der Quellnymphe »Leirioppe« im Element seines Ursprungs spiegelt. Bei Vibius Sequester (4./5. Jh.) heißt die Quelle, in der »Narkissos« sich erblickt, wie seine Mutter »Leirioppe«, was bedeuten könnte, dass er sich in ihr als ein Ganzes erkennt. Diese Dimension, die im Roman »Das Haus« zum Tragen kommt, wird in »Narzissmus als Doppelrichtung« durch den Hinweis auf das »Urnarzisstische« der Mutterschaft und das »Sichselbst-Wiedergebärenwollen« des Mannes nur kurz thematisiert (DzLdE 202; AuE4 129), doch bildet sie den impliziten Hintergrund der Theorie, vor dem der Narzissmus erst zum »Doppelphänomen« wird. Dass Lous Dichter-Held in »Das Haus« sein kreatives Potenzial in den Ressourcen der Mutter spiegelt, erfahren wir nur aus seiner Perspektive, doch erinnert sich die Autorin bei Freud an eine eigene »Kindervorstellung vom Weibes-Innern: als Berg-Innern voll Edelmetalle« (IdSbF 1958, 93), die in der Rückbesinnung eines Muttersohns auf seinen *primären* Schöpfungs-Raum mitschwingen mag. Andererseits zieht Lou schon im Jahr ihrer Begegnung mit Rilke Parallelen zwischen Frau und Künstler, so etwa in der Erzählung »Ein Todesfall« (1897), wo die mütterliche Freundin eines jungen Malers seine »herrliche Künstlerzukunft« präformiert (Me 313).<sup>5</sup> In ihrem Aufsatz »Der Mensch als Weib« (1899) entwirft sie einen Schöpfungsmythos, in dem »der Mutterleib [...] der Ur-Ort jeglicher Entstehung [ist], der in sich unermessliche Schätze und Vielfalt birgt, aus dem immer Neues quillt und der zugleich

---

<sup>5</sup> Die Erzählung erschien erstmals im September 1899 in der Zeitschrift »Cosmopolis«.

alles umfaßt und umschließt.« (Schoene 2005, 99-125)<sup>6</sup> Und mit der ersten menschlichen Erinnerung, die später zur »Abwehr des Gegenwärtigen« führe, verbindet Lou den postnatalen Verlust von »All-Eingeborenheit«, dem sie die ersten Sätze ihres »Lebensrückblicks« widmet:

»Unser erstes Erlebnis ist, bemerkenswerter Weise, ein Entschwund. Eben noch waren wir alles, unabgeteilt, war unteilbar von uns irgendwelches Sein – da wurden wir ins Geborenwerden gedrängt, wurden zu einem Restteilchen davon, das fortan bestrebt sein muß nicht in immer weitergehende Verkürzungen zu geraten [...]. [...] [D]ie erste *Erinnerung* [...] ist gleichzeitig ein Choc, eine Enttäuschung durch Verlust dessen, was nicht mehr ist, und ein Etwas von nachwirkendem Wissen, Gewißtsein, daß es noch zu sein ›hätte‹.« (L 9)

Das etwas, »was nicht mehr ist«, »noch zu sein ›hätte‹«, betrachtet Lou denn auch als das eigentliche Movens narzisstischer Strebungen. Neben der »Bezugnahme der Libido auf uns selbst« umfasst der Narzissmus für sie eine positive Hinwendung zu jenem »Urzustand, dem wir, entsteigend, dennoch einverleibt blieben, wie die Pflanze dem Erdreich, trotz ihres entgegengesetzt gerichteten Wachstums ans Licht«. Durch seine »Doppelseitigkeit«, zu der neben Selbstliebe eine »Gefühlsidentifizierung mit allem« gehöre, bleibe der primäre Narzissmus in der späteren Rückbeziehung des Ichs auf »Konjugierendes, Verschmelzendes« auch noch nach »erlangter Einzelhaftigkeit« wirksam (»Narzißmus«, DzLdE 192f.; AuE4 118). Freuds Feststellung, dass die »Entwicklung des Ichs [...] in einer Entfernung vom primären Narzißmus« bestehe und »ein intensives Streben« erzeuge, »diesen wiederzugewinnen«, wird durch Lou differen-

---

<sup>6</sup> Vgl. dazu Lou Andreas-Salomé, »Der Mensch als Weib« (AuE2 95-130).

ziert und aufgewertet, indem sie dem »Anteil des Selbstgefühls«, der als »Rest des kindlichen Narzißmus« auch für Freud »primär« bleibt (»Einführung Narzißmus«, SA III, 66), eine kreative Funktion zuschreibt. Erkennt sie in der späteren Idealisierung von Liebesobjekten die narzisstische Übertragung einer »noch ungeschiedene[n] Subjekt-Objekteinheit« (DzLdE 200; AuE4 127), die auf eine Verwechslung hinausläuft, so räumt sie der Produktivität des Narzissmus in der Kunst eine weitaus edlere Stellung ein. Entsprechend den ästhetischen Theorien, die sie vor und nach Freud vertrat und die sie in ihren Essays »Grundformen der Kunst« (1898/1899) und »Vom Kunststaffekt« (1899) zuerst formulierte (AuE3.2 241–250), macht sie den Künstler im narzisstischen Gestaltungsprozess von äußeren Wunschzielen weitgehend unabhängig. Der künstlerisch Schaffende, der von »Erfüllungen« herkomme, führe nur das weiter, »was das Kind noch lebte und was es dem Heranwachsenden opfern mußte für seine Daseinspraxis«. Der Künstler bedürfe mehr als jeder andere Mensch der Regredierung »auf jene noch allen gemeinsame Grundlage [...], wie sich auch der künstlerische Mitgenuß hierauf nur gründen k[önne]«. Bei ihren theoretischen Überlegungen zum Künstler, der für sie vor allem ein Dichter ist, ging es Lou um die Positivierung des Narzissmus im Hinblick auf den »poetische[n] Vollzug« der »perfektgewordene[n] Erinnerung« (»Narzißmus«, DzLdE 214f.; AuE4 144). Darum ging es ihr, wie ich darlegen möchte, auch in ihrem Roman »Das Haus«, der ein Jahr nach der schriftlichen Wiederaufnahme ihrer Beziehung zu Rilke entstand. Ergänzte sie Freuds Narzissmus-Theorie als Vertraute des Dichters, der ihr Interesse an der Psychoanalyse weitgehend motivierte, so hatte sie Rilkes kreative Problematik schon früher zur Gestaltung angeregt.

Wie oft in Künstlerromanen des »Fin de siècle« gehen der Entwicklung des Helden, dem Rilke Modell stand, Krankheits-

Symptome voraus, die als Stimulus zum kreativen Schaffen bereits durch Nietzsche aufgewertet wurden. Die leidende »Knabengestalt«, die Lou in ihrem Roman zum Dichter bestimmt, wird unter ihrer Feder vom Kranken zum Genesenden, um schließlich – wie so viele Künstlerfiguren seit Goethe – als Wanderer sein ästhetisches Ziel zu verfolgen. In meiner Interpretation konzentriere ich mich auf den Zusammenhang von Krankheit und Heilung, durch den sich der kreative Mensch das Interesse der Psychoanalyse gesichert hat. Unter dem Gesichtspunkt der Krankheit präsentiert Lou den jungen Balduin Branhardt in »Das Haus« als weltabgewandten Eigenbrötler, der nach bestandenerm Abitur zwischen dem Wunsch zu studieren und der Sehnsucht nach kreativem Schaffen hin- und hergerissen ist. Mit sich selbst uneins und als Dichter noch nicht bestätigt sucht er vorerst die Anpassung, doch verweisen manisch-depressive Zustände und psychosomatische Symptome im Spiegel Rilkes auf verhinderte Produktivität.<sup>7</sup> So leidet der ersehnte Heimkehrer, dem ein Privatanbau zur Verfügung steht, mit variabler Intensität unter Frostbeulen an Händen und Füßen. Seine Unausgeglichenheit kontrastiert auffällig mit der Beschreibung seiner glücklichen Eltern, die in der bürgerlichen Lebenswelt ihren Ort gefunden haben. Frank Branhardt ist ein erfolgreicher Gynäkologe, der als Ich-Ideal seines Sohnes dessen Differenz am deutlichsten sichtbar macht. Anneliese Branhardt hat auf eine Karriere als Pianistin verzichtet und lebt in enger Beziehung zu ihrem Mann, bis sie zur Komplizin ihres musischen Sohnes wird, der als vorläufiger Sieger aus dem ödipalen Konflikt hervorgeht.

---

<sup>7</sup> Im Hinblick auf solche Zustände, die »jede Art von Arbeit« gesünder erscheinen ließen als das »leere Erwarten«, erinnerte sich Lou an den von ihr und Rilke scherzhaft in Erwägung gezogenen »Entschluß zum Postschaffnerwerden« (vgl. L. 116).

Bevor ich die fiktionale Mutter-Sohn-Beziehung beschreibe, die eine narzisstische »Wiederverschmelzung mit allem« (»Narzißmus«, DzLdE 193; AuE4 119) produktiv werden lässt, erinnere ich kurz an die Problematik des realen Dichters, der Lou dazu inspirierte. Das Krankheitsbild, das Lou von ihrem Freund Rilke entwirft, als sie im Februar 1901 mit ihrem »Letzten Zuruf« den Bruch ihrer Liebesbeziehung herbeiführt, verrät eine Abwehr, die sie als Analytikerin überwand, indem sie den Einblick in seine Künstlerängste und -konflikte epistemologisch fruchtbar machte. Ich zitiere nachstehend die Stelle des Briefes, wo sich Lou auf die Diagnose des Wiener Arztes Friedrich Pineles (1868–1936) bezieht, der den Dichter als Partner ablösen sollte:

»Das was Du und ich den *Andern* in dir nannten, – diesen bald deprimierten, bald exzitierten, einst Allzufurchtsamen, dann Allzuhingerissenen, – das war ein ihm wohlbekannter und unheimlicher Gesell, der das seelisch Krankhafte fortführen kann zu Rückenmarkserkrankung oder in's Geistesranke. Dies braucht jedoch nicht zu sein!« (Brief vom 26. 2. 1901; RMR-LAS-Br 54.)

Wie fragwürdig eine solche Prognose aus heutiger Sicht auch erscheint, ist es doch die Kenntnis der geschilderten Symptome, die Lou für die Psychoanalyse besonders empfänglich machte. Hatte Lou den Dichter 1897 als jungen Mann kennengelernt, bei dem »der Mensch [...] noch unverkürzt und unbesorgt in den Künstler und der Künstler im Menschlichen auf[ging]«, so musste sie erleben, wie der Anspruch, den er als Dichter an sich stellte, ihm später zunehmend »die Harmonie der Persönlichkeit« raubte (L 115). Im Rückblick auf die neurotischen Anfälle, die sich bei Rilke aus Schaffenskrisen ergeben konnten, erinnert sich Lou an einen Spaziergang durch einen Akazienwald in



Kiew, der es ihm plötzlich verunmöglichte an einem bestimmten Baum vorbeizugehen. Lou berichtet in diesem Zusammenhang von »ähnliche[n] Gefahren«, wo dem Dichter »die restlose Formung eines Eindrucks mißlang: nicht Enttäuschungen, Selbstvorwürfe, Niedergeschlagenheit (wie beim Durchschnitt von Normalmenschen) trat ein, sondern ein Explodieren in Gefühle, die sich ins Ungeheure, Ungeheuerliche überschlugen« (L 144f.).

Für die Dramatisierung seiner kreativen Durststrecken machte Lou bei Rilke vor allem seine problematische Kindheit verantwortlich, die den zart besaiteten Muttersohn zu früh in die Vereinzelung trieb. Dass ihm seine infantilen Verdrängungen den Zugang zum primären Narzissmus erschwerten, drückte Rilke durch den bis zuletzt unerfüllten Wunsch aus, seine Kindheit »zu leisten« (RMR 1929, 112).

Am Postulat einer gelungenen Regression im Sinne des »entwicklungsfröhliche[n]« Narzissmus (vgl. »Narzißmus«, DzLdE 204; AuE4 132) misst Lou auch in ihrem Roman den kreativen Erfolg des Unbewussten. Die narzisstisch besetzte Früherinnerung, die sie poetischem Schaffen vorausschickt, steht bei Balduin unter besseren Vorzeichen als bei Rilke. Die krankhafte Hypersensibilität, die Lou in der Persönlichkeitsstruktur des Freundes auf Vererbung und familiale Konflikte zurückführte – »die Eltern Nervenmenschen, in verunglückter Ehe und Trennung, er ursprünglich als kleines Mädchen erzogen, zum Ersatz für ein gestorbenes Schwesterchen, dann ohne Heim in militärischen und andern Instituten herumgeschoben« (IdSbF 149) – ist bei ihrer Erzählfigur nicht gleich motiviert. Trotz auswärtiger Schulung besitzt Balduin ein solides Heim, und die einführende Anneliese Branhardt bildet eine positive Gegenfigur zu Rilkes Mutter, über deren frömmlicherische Selbstbezogenheit sich der Dichter oft beklagte. Dennoch leidet auch Balduin an Verdrängungen, die erst das narzisstisch besetzte Schaffen auflösen

wird. Gemäß Lous theoretischen Ausführungen zum Narzissmus des Künstlers gibt es nichts, »was tiefer in Kindheitseindrücke zurückbrächte, als aufgehobene Verdrängungen«, und nichts strebe »von sich aus heftiger nach solcher erinnernder Befreiung als das kindliche, noch so ganz von Geboten und Verboten der Erwachsenen umstellte Leben« (»Narzißmus«, DzLdE 214; AuE4 144).

Zu Beginn der Erzählung haben anerzogene Wertvorstellungen dem jungen Branhardt noch nicht erlaubt, sich im Namen eines nietzscheanischen Schaffens-Ethos von den Erwartungen seiner Eltern zu distanzieren. Dies zu leisten, ist indes die Aufgabe, die Balduin aus dem narrativen Kontext erwächst. Im ersten Gespräch, das Frank und Anneliese Branhardt über die Problematik ihres Sohnes führen, spiegeln sich bereits die väterlichen und mütterlichen Rollenzuschreibungen, die ihm zwischen fordernder Härte und empathischer Weitsicht den Weg weisen werden. Da auf den plötzlichen Eifer, mit dem Balduin sein Abitur absolviert, sogleich der »Ekel daran« folgt, vermag er in den Augen des Vaters zwar »hin und wieder zu fliegen«, aber nicht »stetig auszusicheren«. Branhardts Kritik wird durch seine Frau entschärft, indem sie Balduins *Geh-Behinderung* hellseherisch aufwertet: »Ach Frank, laß gut sein! Wer weiß -: vielleicht lernt mancher nur spät und schwer zu gehen, der einmal zu hohem Flug bestimmt ist -« (DH 8). »Von wem hatte er Krankhaftes?«, fragt sie sich aber dennoch, wenn sie an die Namen denkt, die ihre Tochter Gitta dem Bruder schon als Kind gab. Sie hatte ihn »nie anders benannt als den Prinzen Nimm-von-mir oder den Kaspar Habenichts. So lange her also schon bestand dies Aufflackern und Verglühen, Alleskönnen und Nichtsvermögen ...« (DH 20). Während selbst die Mutter nicht umhin kann, ihren Künstler-Sohn zu pathologisieren, überrascht die Erzählstimme im Dialog der Eltern durch eine unorthodoxe Handhabung des Vererbungs-Diskurses, der um 1900 die Prä-

destination zu ersetzen drohte. So sind die Balduin »überall hinderliche Lebensschwäche« (DH 117) und die »starken Stimmungsschwankungen schon in der Kindheit« (DH 20) neben Rilke-Reminiszenzen auch typische Symptome jener kollektiven Krankheit, die Max Nordau aus medizinischer Sicht als »Entartung« auf Vererbung und Milieu zurückführte (vgl. Nordau 1892/93). Wie Lou bei Rilke sucht denn auch die Mutter im Roman den Grund für die Probleme ihres Sohnes zuerst in einer erblichen Belastung. Im Leiden ihres Großvaters, der in geistiger Umnachtung starb, glaubt sie eine Erklärung gefunden zu haben. Diese Begründung lässt ihr Gatte aber nicht gelten, da die Geisteskrankheit des besagten Großvaters auf einen Sturz im Keller zurückzuführen war, bei dem er sich eine Gehirnerschütterung zuzog. Ergiebiger erweist sich die zeittypische Suche nach schädlichen Umwelt-Faktoren, die der Hektik moderner Großstädte angelastet werden. Hat die ältere Gitta »noch ein kleines Stück Landruhe abbekommen«, so wurde »Balder« in der Stadt geboren, bevor die Familie in das Haus »an der Berglehne« ziehen konnte (DH 5). Die negativen Seiten des Fortschritts, für die hier die Geschwindigkeit der »Elektrischen« steht<sup>8</sup>, sind für Branhardt auch kein Kriterium, da er in jedem Menschen »ein Unberechenbares« nicht ausschließt (DH 22). Dass der Vater den Sohn theoretisch entlastet, bedeutet indes noch keine Anerkennung seiner Differenz. Erst die Vermittlung durch seine Frau verschafft ihm Zugang zu Balduins Fremdheit, an die Lou die Entwicklungs-Chance einer Mutter knüpft. Im Spiegel der fiktionalen Anneliese Branhardt bietet sie einem labilen Muttersohn die Unterstützung an, durch die sie für Rilke zur Wirklichkeit wurde.<sup>9</sup> Um die narrative Kur in Gang zu brin-

---

<sup>8</sup> Vgl. Rainer Maria Rilke: »Die Elektrische rennt ganz erregt heran, darüber fort, fort über alles.« (»Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«, KA III, 456).

<sup>9</sup> Vgl. Andreas-Salomé und ihre berühmte Qualifizierung durch Rilke »Du allein bist wirklich« (L 138).

gen, darf auch Balduin heimische Geborgenheit nur kurze Zeit genießen. Von materiellen Gütern umgeben, bietet er sich als »Kaspar Habenichts mit den Frostbeulen« schon bald zur Aufrichtung an:

»Er fing über allerlei zu klagen an, um Kleinigkeiten, um einen Riß im Rockfutter, um sein körperliches Befinden, der eine Fuß war unterwegs schlimm geworden – Zuletzt fehlte nicht viel, so stand er in der Tat da als ein Armer, in Lumpen gehüllt, mit Schwären bedeckt.« (DE 44)

Die metaphorische Pauperisierung, die Balduin hier erfährt, erinnert an die »bald mehr hypochondrischen, bald mehr schmerzhaften, körperlichen Überempfindlichkeiten«, in denen Lou bei Rilke eine Nebenerscheinung des kreativen Prozesses erblickte, durch die sein »körperliche[r] Zusammenschluss« bedroht gewesen sei. Ihre generalisierende Beschreibung der libidinösen Verteilungs-Problematik bei Menschen »mit vorherrschendem Durchbruch schöpferischer Anlagen« ließe sich auch auf ihre Romanfigur ausdehnen:

»[D]ie natürliche körperliche Ausreifung [...] sieht – in den verschiedensten Graden der Verteilung – ihre Kraft in Anspruch genommen von der Richtung ins Werkhafte anstatt ins real Partnerische. Auf Kompromiss angewiesen, ergibt sie dennoch eine um so stärkere Benommenheit durch die körperlichen Vorgänge; die unwillig darauf gerichtete Aufmerksamkeit veranlasst den Körper zu lauter Unlustkundgebungen, die ebenso viele zurückgetriebene Lustsehnsüchte sind und dadurch Schwermut über ihn breiten, hypochondrische Überempfindlichkeiten hervortreiben. Diese Gefahr nimmt aber nicht ab, wie im durchschnittlichen Normalfall, sondern kann leicht sich steigern in dem Maße, wie der reifende

Mensch zum Schaffenden, im Sinn des Werkes, wird – was recht eigentlich heißt: schmarotzen am persönlichen Wohl, sich vampirhaft gegen das benehmen, was den körperlichen Zusammenschluss am unmittelbarsten verbürgt.« (vgl. RMR 15f.)

Entsprechend ihrer Doppeldeutung des Narzissmus *übersetzen* die Symptome, an denen der fiktionale Balduin leidet, aber weniger den Verzicht auf das »real Partnerische«<sup>10</sup> als den Wunsch nach Identifikation »mit allem« und den gleichzeitigen Drang des wahren Künstlers, diese zu objektivieren (»Narzißmus«, DzLdE 220; AuE4 152). Von Bedeutung ist in Lous Roman die Tatsache, dass ein junger Dichter an dieser Aufgabe scheitern könnte. Balduins kreative Heilung erfordert wie bei Rilke die Hilfe einer empathischen Bezugsperson, die er in seinem Alter noch annehmen kann. Wir wissen, dass Lou im Gegensatz zu Freud der Analyse erwachsener Künstler skeptisch gegenüberstand und sie Rilke davon abriet (vgl. dazu Pfeiffer 1976). In ihren Ausführungen zum Narzissmus betont sie hinsichtlich der Psychoanalyse »an lebenden schaffenden Künstlern«, dass man »äußerst vorsichtig und streng zweierlei mögliche Wirkungen auseinanderhalten« müsse. Es sind dies »die künstlerisch befreiende, wodurch Hemmungen, Stockungen in den formentbindenden Sublimationsvorgängen beseitigt werden, und eine unter Umständen gefährdende, insofern sie ans Dunkel rühren kann, worin die Frucht keimt.« (»Narzißmus«, DzLdE 220; AuE4 151). Für die Therapie ihres Helden wählt die analytische Dichterin vor Freud die erste Wirkung, ordnet sie ihm doch eine idealisierbare Mutter zu, die seine Hemmungen auflöst und die keimende Frucht während ihres »Wachstums ans Licht« beschützen wird.

---

<sup>10</sup> Diesbezüglich erweist sich Balduin im narrativen Kontext noch als unreif.

Zu dem Zeitpunkt, da Lou ihren Künstler als Neurotiker vorstellt, weiß dieser noch nicht, welche Rolle seine Mutter in seinem Lebensplan spielen wird. Wohl baut er zwischen Lern-Eifer und Lern-Ekel auf ihr Vertrauen in seine eigentlichen Fähigkeiten, doch meidet er vorerst ihre Projektionen, durch die sie die Lichter des Weihnachtsbaums »in Gedanken schon [...] aufflammen« sieht, »ehe sie alle brennen« (DH 43). Von einem Besuch in der Klinik des Vaters erhofft er sich den rationaleren Rat des Arztes, der nach Lous Kategorien nicht die »Kunst«, sondern die »Ethik« verkörpert. Zwar ist die Herkunft der ethischen »Unbedingtheit«, die »heimliche Wunschzutaten« abwehrt, für Lou auch narzisstisch, doch handle der Ethiker im Gegensatz zum träumenden Dichter »in die Praxis hinein«, wobei »Vorschrift, Gesetz« in seiner Wertskala »das prinzipiell betonteste« sei (»Narzißmus«, DzLdE 212; AuE4 142). Indem sich Balduin erfolgreich bemüht, dem ethischen Wunschbild des Vaters zu entsprechen, begeht er indes Verrat an seinem wahren Selbst, was in ihm die »Mißempfindung eines Beengten, Eingesperrten« auslöst (DE 45). Nach der väterlichen Behandlung einer Frostbeule am Fuß des »unrichtigen Balduin« kehrt der verkannte Künstler daher »stärker hinkend als unbedingt notwendig« nach Hause zurück (DE 47). Zwischen der Strenge der väterlichen »Ethik«, die den narzisstischen Kunst-Traum des *richtigen* Balduin ausschließt, und der Suche nach fördernder Bestätigung verweist der fiktionale Künstler hier auf jenen Zustand, als den Lou die Entgleisung des kreativen Menschen »aus seinem Schaffenszustand« schildert. Dadurch sehe sich dieser

»furchtbar aufgehängt zwischen Nichts und Nichts: weder geborgen am Werk, noch an der Realwelt, worin er dem Urteil der anderen fragwürdig wurde wie dem eigenen, d.h. wie seinem Privatpersonentum innerhalb praktischer Weltgeltungen.

Lassen schon Stockungen, Störungen während der Arbeit Künstler leicht als Neurotiker erscheinen, so gleicht die gefährliche Grundvoraussetzung alles Schaffens sie nahezu psychotischer Verfassung an: indem es sie hinter den Rücken ihres Ich zurückzieht in ihrer eigentlichsten Tätigkeit.« (»Narzißmus«, DzLdE 218; AuE4 149)

Die Wiedergabe von Balduins Stimmungs-Schwankungen im Umgang mit seinen Verdrängungen und den Ansprüchen seiner Umwelt gelingt Lou auf Grund ihrer tiefen Rilke-Kenntnis besonders gut. Im Kampf mit der eigenen Fremdheit, die oft körperliche Störungen auslöste, suchte der Dichter bei Lou immer wieder Rat und Stärkung. Gab es für ihn *realiter* auch keine definitive Lösung, so stützten die Argumente der Freundin doch den ihm unentbehrlichen Glauben an seine »ausschließliche Berufung zu den ›inneren Verwirklichungen‹, hinter denen die ›äußeren‹ zurückstehen mussten.<sup>11</sup> Gemäß dem Leitspruch seines Meisters Rodin »il faut toujours travailler« orientierte sich Rilke indes an dem Arbeitsethos, durch das Lou auch die Kunst ihrer Romanfigur erst legitimiert.<sup>12</sup> In der fiktionalen Ermächtigung zum kreativen Schaffen bilden die unterschiedlichen Funktionen, die sie Balduins Eltern zuschreibt, keinen unüberwindbaren Widerspruch. Als Verkörperung von Inspiration und Leistung entsprechen die Branhardts vielmehr dem komplementären Kulturpaar, dem sich schon Goethe verpflichtet fühlte:

---

<sup>11</sup> Zu dieser Rechtfertigung vgl. Rilkes Brief an seinen Schwiegersohn Carl Sieber vom 10.11.1921 (»Rainer Maria Rilke: Briefe aus den Jahren 1914-1926«, hg. von Sieber-Rilke, R./Sieber, C., Wiesbaden 1950, 256).

<sup>12</sup> Die so überlieferte Devise des Bildhauers Auguste Rodin (1840-1917), dessen Sekretär Rilke in Paris war, zitierte der Dichter in einem Brief an seine Frau Clara als »il faut travailler, rien que travailler« (vgl. seinen Brief vom 5.9.1902; »Rainer Maria Rilke: Briefe in zwei Bänden«, hg. von Nalewski, H., Frankfurt a.M. 1991, Bd. 1, 136).

Vom Vater hab ich die Statur,  
Des Lebens ernstes Führen,  
Vom Mütterchen die Frohnatur  
Und Lust zu fabulieren.

(J. W. Goethe: »Zahme Xenien VI«, Hamburger Ausgabe, I,  
320)

Bevor Lou in »Das Haus« den idealtypischen Kompromiss zwischen Vater- und Mutterwelt schließen kann, lässt sie ihren Hel- den aber an der väterlichen Ethik verzweifeln, da sich diese im autoritären Gewand nicht auf die narzisstischen Wurzeln besinnt, die sie mit dem Künstler teilt. Vor Balduins zweitem Versuch, die erlösende Aussprache mit dem Vater herbeizufüh- ren, scheint der aus seinem Arbeitszimmer vernehmbare Arzt - sein »Schritt«, sein »Stuhlrücken«, sein »Aufhusten« - dem Dichter im anliegenden Raum den Rhythmus für sein Schaffen zu diktieren. Genießt der Sohn hier noch »die Stille des Hauses« und »dessen Leere«, da der »schirmend[e]« Vater dadurch an Resonanz gewinnt, so kippt sein Gefühl von Geborgenheit spä- ter in »Grauen« um, wenn ihn sein Erzeuger nicht zum Dichten, sondern zum »Selbstzwang im Studium« auffordert. Balduins Wunsch, sich vor sein »Allereigenstes« hinzusetzen, um »auch andere, - alle« daran »glauben [zu] machen« (DH 130), findet bei Branhardt kein Gehör. Lous Erkenntnis, dass der schaffende Künstler sein Publikum in sich trage, weil er dank der »Koope- ration [...] des Unbewussten« die »noch Allen gemeinsame Grundlage«, ihre »Wesenskindheit«, ausdrücke (»Narzißmus«, DzLdE 215; AuE4 146), hat für den arrivierten Mediziner keinen praktischen Wert. Was dieser unter Arbeit versteht, »lässt sich nicht erlernen an etwas, was Schaffens Gnade ist«, sondern nur »am menschlich Notwendigen« (DH 130). Die dem Vater zuge- ordnete »Güte« und »Sorge«, die den Sohn beim Schreiben beflügelte, erstickt im behelrenden »Werben« für eine Ethik, die



ihn »zu schlagen, zu knechten« scheint. In einer »besinnungslose[n] Aktion« beginnt Balduin seine Werke zu verbrennen, da die als Schutz maskierte Ermahnung des Arztes seine bisherige Leistung ignoriert. Jetzt, da der Vater dem Sohn den »Fußbreit Erde« entzogen hat, »dessen er bedurfte« (DH 131), verlegt Lou die Lösung des kreativen Konflikts in den Kompetenz-Bereich der Mutter. Dass Balduin sie mit dem Verbrennen seiner Dichtung zu Hilfe ruft, ist ihm zwar nicht bewusst, doch stellt Lou damit einen intertextuellen Bezug zu Rilkes »Ewald Tragy« her, wo der junge Held am Schluss einen Brief als vergeblichen »Schrei nach Mütterlichkeit« ins Feuer wirft.<sup>13</sup> Da Anneliese Branhardt zur rechten Zeit heimkehrt, bemerkt sie im Garten den Rauch, der durch die »geöffneten Schiebefenster« aus Balduins Anbau quillt (DH 132). In der Annahme, der Dichter vernichte wie schon so oft ein Manuskript, um noch einmal neu zu beginnen, will sie zuerst nur nach dem Ofen sehen, wird dann aber mit Balduins Zerstörungs-Wut konfrontiert, der sie entsetzt Einhalt gebietet. Während die Mutter die geretteten Blätter liest, sind es ihre teilnehmenden Augen, die dem werdenden Künstler die Spiegelübertragung erlauben, der sich der Vater entzogen hat:

»Sein Blick hing hilfesuchend auf Anneliese. Kein Fremder, – sie nur, seine Mutter, war's ja, deren Augen nun über alledem waren, – sie, die Mutter auch all dessen, was er zu schaffen rang, denn so wie er war, hatte sie ihn geschaffen.« (DH 134)

In der so viel vertrauteren Mutter findet Balduin die heimliche Quelle seiner Dichtung, die er regressiv idealisiert und als Metapher für sein Schaffen produktiv besetzt. Im mütterlichen Spiegel wird Vergangenheit, die er als »Historie« für sein Leben

---

<sup>13</sup> Vgl. Rilkes autobiografische Erzählung »Ewald Tragy« (entst. 1898), die erst nach dem Tod des Dichters veröffentlicht wurde (KA III, 286).

ablehnt<sup>14</sup>, plötzlich bedeutungsvoll. Die »Mutterleibssehnsucht« des in Embryonalstellung verharrenden Künstlers – »Balduin hockte auf seinem Fensterbrett, die Knie heraufgezogen, die Hände um sie verschränkt, in geradezu verrückter Haltung [...]« (DH 146) – verschmilzt mit einer narzisstischen »Totalitätserinnerung« an die präödipale Mutter-Kind-Dyade.<sup>15</sup> Balduins Wiederholung des zärtlichen Ausrufs »Meine liebe Mutter!« gemahnt in dieser Szene an die dichterisch verklärte »Mütterlichkeit« der Romantik, deren durchaus physische Konnotation eine regressive Sehnsucht nach der »verlorenen frühen Nähe zur Mutter« zum Ausdruck brachte (vgl. dazu Ehrich 1995, 203). Der mütterliche Blick, der sich von Außen auf das offene Fenster richtet, antizipiert dagegen die modernere Rolle, die Anneliese kurz darauf übernimmt, nachdem ihr der Sohn erlaubt hat, »das Unfertige« zu sehen (DH 133). Der »Glanz im Auge der Mutter«, in dem sich das Werk eines Sohnes spiegelt, erinnert bei Lou an die »wichtigsten Interaktionen zwischen Mutter und Kind« (Kohut 1990, 142), die Rilke als traumatische Versagung erlebte. Lous Überzeugung, dass »in jedem Dichter ein Stück Kindhaftes stecken bleib[e]« (»Kind und Kunst«, AuE4 270), bestätigt ihre Mutterfigur bereits im Sinne Freuds, wenn sie sich Balduins kindliche Spiele in Erinnerung ruft:

»Schon als winziger Wicht von kaum paar Jahren hatte der Balder mit niemandem anders spielen wollen als mit ihr. Alles, was er fand oder besaß hatte er ihr dafür zugetragen:

---

<sup>14</sup> Diese Aversion, die auch Rilke zum Ausdruck brachte, lässt sich auf Nietzsches Einfluss zurückführen (vgl. Friedrich Nietzsche, »Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben«, KSA I, 243–334).

<sup>15</sup> Vgl. dazu Andreas-Salomé (IdSbF 27), wo sie C.G. Jungs Interpretation der »Mutterleibssehnsucht« erwähnt, die den »Inzestgedanken« erweitere. Vgl. dazu auch Otto Rank: »Das Trauma der Geburt und seine Bedeutung für die Psychoanalyse« (1924), Gießen 2007. Zur Aktivierung der »Totalitätserinnerung« im ödipalen Ablösungsprozess vgl. Andreas-Salomé (IdSbF 94).

Grasbüschel, Soldaten, Steinchen, den Hampelmann. Und alles mußte sie sein, was er benötigte: Gemüsefrau, Schornsteinfeger oder Kaiserin. Sie brauchte nicht viel zu tun: nur stillhalten. / War's mit dem Bübchen anders als mit dem großen Jungen jetzt?« (DH 168) <sup>16</sup>

In Kohuts Worten ließe sich sagen, dass Balduin bei der Lektüre seiner Dichtung durch die Mutter eine narzisstische Wiederbelebung jenes Größen-Selbst erfährt, das sie durch ihre »glückliche Reaktion [...] auf das ganze Kind« einst gespiegelt hatte (Kohut 1990, 140-151). Gemäß ihrer eigenen Narzissmus-Theorie hätte Lou diese Rückbeziehung auf die »infantilsten Vorstufen« später als »Aufdeckung [...] der letzten Quelle« betrachtet, »aus der dauernd unsere innere Gesamtentwicklung sich nährt«. Eine innere Bewegung auf diesen Ursprung hin ist für sie auch die *Conditio sine qua non* einer Kunst, die ihre therapeutische Funktion erfüllt:

»Weswegen wir uns auch zu Heilzwecken zu diesem Anfang zuwenden müssen: zum ›Primitiven‹ im einzelnen Seelenleben, wo es im Zeitablauf historisch erkennbar wird; zum ›Primären‹, dem wir uns auch an unsern gesunden Vollleistungen nirgends entheben – wie gern wir sie uns auch als darüber schwebende *Sublimationen* vorstellen.« (L 155f.)

Von ihrer Vorbildfunktion für die Kreativität des Sohnes (vgl. dazu Rohde-Dachser/Meyer zur Capellen 1992, 169f.), die wie bei Lou und Rilke zu einer brieflichen *Vernabelung* führt, ahnt die fiktionale Mutter nichts, während sie sich in Balduins »noch

---

<sup>16</sup> Vgl. dazu Sigmund Freud: »Sollten wir die ersten Spuren dichterischer Betätigung nicht schon beim Kinde suchen? Die liebste und intensivste Beschäftigung des Kindes ist das Spiel. Vielleicht dürfen wir sagen: jedes spielende Kind benimmt sich wie ein Dichter, indem es sich eine eigene Welt erschafft, oder, richtiger gesagt, die Dinge seiner Welt in eine neue, ihm gefällige Ordnung versetzt.« (SA X, 171)

unvollständig[e]« Arbeit versenkt, die dennoch »als Ganzes« wirkt. Anstatt seine Verse, in die sie träumerisch einstimmt, auf sich zu beziehen, erkennt sie in ihnen vor allem des »Vaters Züge«, die ihnen wie »über einer Landschaft das Firmament [...] die Leuchtkraft spende[n]«. Dem Poeten, der für sie die Nachfolge des Vaters angetreten hat, ordnet sie den erfahrenen Gatten als Begleiter zu:

»[U]ngefähr so stellte sich das dar: als sei Balduin von Arbeit aufgesprungen, willens, sich selber das Verlangen zu erfüllen, das der Vater ihm nicht erfüllen gewollt, und hinauszuwandern in die Welt. Doch mehr als nur dies Verlangen schuf sich hier seine Erfüllung; hier nahm der Vater ihn selber an die Hand, ging mit ihm als sein Wandergenoß, hieß alle Schönheit um ihn sich erschließen, – schenkte ihm die Welt. Jeder dieser Verse war Dankesjubiläum des Beschenkten, der sozusagen als Kind empfangt, daß er ein Mann, ein Reifer, Sehender ward.« (DH 135)

Zwischen der Versuchung, dem Vater die bereits vorhandenen Verse seines Sohnes zu zeigen, und der besseren Einsicht in die Leistung, die es noch »ab[zu]verlangen« gilt (DH 137), handelt Anneliese Branhardt im Sinne Lous, die ihren dichtenden Schützling einst beauftragte, »langsam und schwer« zu lernen, »wie schlicht alles ist«. <sup>17</sup> Den großen Einfluss, den Lou auf Rilkes Kunst- und Lebensgestaltung ausübte, kann ein Roman wie »Das Haus« indes nicht umsetzen. Anneliese Branhardt beschränkt sich auf ihre häusliche Mission als Mutter-Muse,

---

<sup>17</sup> Vgl. Rilkes eigene Worte zum Münchner Jahr 1897: »Die Welt verlor das Wolkige für mich, dieses fließende Sich-Formen und Sich-Aufgeben, das meiner ersten Verse Art und Armut war; Dinge wurden, Tiere, die man unterschied, Blumen, die waren; ich lernte eine Einfachheit, lernte langsam und schwer, wie schlicht alles ist, und wurde reif, von Schlichtem zu sagen.« (RMR-LAS-Br 124f.; vgl. auch RMR 18).

lässt ihren Mann aber immerhin aufhorchen, wenn sie sich dabei selbst zu einer Sprache aufschwingt, in der »[e]twas unwillkürlich Gewähltes, Schönes« ihn »seltsam [...] berührt[...]«. Mutig widersetzt sie sich dem nüchternen Branhardt, der nicht gewillt ist, seine Kinder »poetisch-fatalistisch« zu erziehen. Seiner *Ethik* zum Trotz verteidigt sie den Narzissmus des Sohnes, für den das »Krankmachende« auch »sein Gesundmachen«, »sein Selbstheilmittel, seine Erneuerung« sein könne. Untüchtig erscheine er nur, weil die Dinge ihm zu viel Schönheit verrieten, um sie »im Alltag fortwährend zu verwirklichen«. Sich mit »Stückwerk« zu begnügen, sei ihm indes nicht möglich, und das mache ihn »ungenügsam« und »hilflos«. Ihm müssten sich die Dinge »dichterisch« erschließen, »damit er selbst harmonischer wirken« könne (DH 136–138).<sup>18</sup> Als ästhetische Bewältigung der »Vorhandenheit«, wie sie Balduins Genesung verlangt, beschreibt Lou in »Narzißmus als Doppelrichtung« die kreative Leistung, die jeder ernsthaft Schaffende zu vollbringen habe:

»[S]pielend selig würde der Künstler sein Werk erleben, handelte es sich nicht darum, nachdem es ihm geschenkt ward, es zu übersetzen wie Träume erst in *sekundärer Bearbeitung* vor dem Entsinken bewahrt werden können. Eben daß es nicht um ein stückweis Werdendes, erst zu Erarbeitendes geht, sondern um Vorhandenheit, davon nur Schleier zu reißen sind, die sich verdichten, plötzlich undurchdringlich werden können, macht die eigentlich aufreibende Anstrengung bei der Arbeit aus, ihre Hast und Angst.« (»Narzißmus«, DzLdE 221; AuE4 152)

Die Intervention der fiktionalen Mutter endet mit ihrer definitiven Parteinahme für Balduins poetische Sendung gegenüber der

---

<sup>18</sup> Auch Rilke wollte auf keinen Fall »in Stückwerk zerren« lassen, was, in Sicherheit und Geschlossenheit, ihm innerlich anvertraut war« (vgl. RMR 9).

Skepsis des Vaters, dem sie seine Funktion als Ich-Ideal eines Dichters »einstweilen aufdräng[t]«, damit der Sohn, der das Haus bald darauf verlässt, ihn »weitertrüge ins erhaltende Leben« (DH 143). Das mütterliche Wunschbild von einem Vater, dem der Sohn »als sein Wandergenöß« folgen könnte, verhindert indes nicht, dass dieser seinen Weg, den der Vater immerhin finanziert, unter den Schutz der Mutter stellt, auf die er seine Opus-Fantasie übertragen hat.

Unter dem Vorwand, einen Freund zu besuchen, erwirkt Balduin die elterliche Bewilligung zu einer Reise in den Süden, wo er sich als werdender Künstler in Rom niederlassen wird. Im Spiegel einer äußeren Trennung, während der die Mutter dem Sohn als Brief-Adressatin und »Legendenfrau« therapeutisch »still[hält]« (DH 225), öffnet Lou einer Künstlerfigur den intersubjektiven Raum, in dem Rilke bei ihr Trost und Ansporn fand. Dass die »liebe Mutter« als Quelle und Ziel der Kunst einer väterlichen Ergänzung bedarf, um die Entwicklung des jungen Dichters voranzutreiben<sup>19</sup>, ist dabei nicht nur eine literarische Goethe-Referenz, sondern nimmt bereits den Diskurs der Psychoanalyse vorweg. Während Freud das »Lustprinzip«, »das einer« primären »Arbeitsweise des seelischen Apparates eignet«, mütterlich besetzt, repräsentiert der Vater für ihn das »Realitätsprinzip«, das »[u]nter dem Einflusse der Selbsterhaltungstribe des Ichs [...] die zeitweilige Duldung der Unlust auf dem langen Umwege zur Lust fordert und durchsetzt« (»Jenseits des Lustprinzips«, SA III, 219ff.). Den therapeutischen Weg, den der Künstler als narzisstisch Wertender verfolgt, unterscheidet Lou indes vom Freud'schen Schema der Lustsuche, da sich die leibliche »Totalitätserinnerung«, die ihr Romanheld in seiner Mutter spiegelt, im Werk »allseitig aus[wachse]«,

---

<sup>19</sup> Vgl. dagegen im Entwicklungsroman der Romantik neben Brentanos »Chronika« vor allem Novalis' »Heinrich von Ofterdingen«, wo der Held seine Bildungs-Reise in Begleitung der Mutter antritt (vgl. dazu Gutjahr 1996).

ohne ihren Ursprung preiszugeben («Narzißmus«, DzLdE 217; AuE4 147). Als konzentrischen Kreis im Sinne einer »Doppelrichtung« hatte auch Rilke das Gelingen der kreativen Reise beschrieben:

»Doppelt nämlich muß unsere Bewegung bestimmt sein: durch die Sehnsucht nach dem Sein, sie zieht uns fort in das Fremde, Ferne, Erforschbare, und durch die Sehnsucht nach der Sehnsucht, welche die steile Strecke in jedem Augenblick biegt und bändigt, auf daß sie fern in ihren alten Anfang mündet. Nicht der, welcher den weitesten Weg geht, erreicht das Ziel ... Er verliert sich in der Fremde und stirbt irgendwo im Staub, mit der Stirn auf Steinen. Nur wer auf dem weitesten Weg »wiederkehrt«, schnallt sich die Sandalen los und hat Bad und Bank ums Abendbrot.« (Brief an Charlotte Scholtz)<sup>20</sup>

## Literatur

- Balint, M. (1969): Frühe Entwicklungsstadien des Ichs. Primäre Objektliebe (1937), in: Ders., Die Urformen der Liebe und die Technik der Psychoanalyse, Frankfurt/Main, 83–102
- Ehrich, V. (1995): Zur Genese von Mütterlichkeit 1750–1800. Brentanos Chronika des fahrenden Schülers im psychohistorischen Kontext, in: Cremerius, J. (Hg.): Psychoanalyse und die Geschichtlichkeit von Texten (Freiburger Literaturpsychologische Gespräche, Bd. 14), Würzburg, 201–217
- Erhart, W. (2000): Mutter-Bilder bei Herman Bang, Leopold Andrian, Lou Andreas-Salomé, in: Familienmänner. Über

---

<sup>20</sup> In: Rainer Maria Rilke, »Von Kunst und Leben. Schriften«, Frankfurt/Main 2001, 53–61, hier 59f. Die junge Frau hatte Rilke ihre Gedichte gesandt. In Rilke-Ausgaben unveröffentlicht, erschien der Brief in der Zeitschrift für Freunde guter Literatur. Die Erzählung, 1. Jg., Heft 3, April 1947, 11–13, unter dem Titel »Kindheit, Bilder der Kunst. Ein unveröffentlichter Brief Rainer Maria Rilkes an eine junge Dichterin«.

- den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit, München, 298–324
- Kohut, H. (1990): Narzißmus. Eine Theorie der psychoanalytischen Behandlung narzißtischer Persönlichkeitsstörungen, Frankfurt a.M.
- Nordau, M. (1892/93): Entartung, 2 Bände, Berlin (Degeneration. Lincoln/London 1993)
- Gutjahr, O. (1996): Der romantische Dichter als Mutter-Sohn in Novalis' Bildungsroman Heinrich von Ofterdingen, in: Roebeling, I./Mauser, W. (Hg.): Mutter und Mütterlichkeit. Wandel und Wirksamkeit einer Phantasie in der deutschen Literatur. Festschrift für Verena Ehrich-Haefeli, Würzburg, 165–185
- Pechota, C. (2010): Heim und Unheimlichkeit bei Rainer Maria Rilke und Lou Andreas-Salomé. Literarische Wechselwirkungen, Hildesheim
- Pfeiffer, E. (1976): Rilke und die Psychoanalyse, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft 17, 247–320
- Rilke, R.M. (1996): Kommentierte Ausgabe, Frankfurt a.M.
- Rohde-Dachser, C./Meyer zur Capellen, R. (1992): Der Körper der Mutter im Kulturwerk des Mannes, in: Rohde-Dachser, C. (Hg.): Zerstörter Spiegel. Psychoanalytische Zeitdiagnosen, Göttingen
- Schoene, A. (2005): Kreis, Kreuz und Dreieck. Figuren und Modelle der Androgynie- und Inzestthematik bei Lou Andreas-Salomé und Sigmund Freud, in: Weichselbaum, H. (Hg.): Androgynie und Inzest in der Literatur um 1900, Wien, 99–125



Ihr zur Feier:  
Lou Andreas-Salomé (1861-1937)  
Interdisziplinäres Symposium  
aus Anlass ihres 150. Geburtstages

Herausgegeben vom  
Lou Andreas-Salomé Institut, Göttingen



MedienEdition Welsch

## Inhalt

Vorwort	7
<b>Gedenkfeier am 13. Februar 2011</b>	9
Stéphane Michaud: <i>Lou Andreas-Salomé 2011: Vor 100 Jahren begegnete die Dichterin Sigmund Freud</i>	11
<b>Symposium am 24.–25. Juni 2011 in Göttingen</b>	31
Heidi Gidion: <i>Lou Andreas-Salomé und Rainer Maria Rilke – ihre Reise(n) nach Russland</i>	33
Britta Benert: <i>Lou Andreas-Salomé, eine vielsprachige Autorin? Überlegungen zum Novellenband »Im Zwi- schenland« (1902) in Zusammenhang mit dem Para- digma der Interkulturalität</i>	51
Cornelia Pechota: <i>Kunst als Therapie in Lou Andreas- Salomé's Roman »Das Haus«. Die kreative Heilung im Lichte ihrer Narzissmus-Theorie</i>	75
Brigitte Rempp: <i>Die Gegenwart von Lou Andreas- Salomé beim Lesen und Hören von Texten anderer Autoren</i>	99
Claudia Weinzierl: <i>»Die Geburt der Komödie aus dem Geist der Erotik«. Lou Andreas-Salomés apokryphes Evangelium der Moderne. Ein Forschungsbericht</i>	119
Manfred Klemann: <i>»Wo Rauch ist, da ist Feuer«. Die psychoanalytische Praxis der Lou Andreas-Salomé</i>	135
Gisela Brinker-Gabler: <i>Bild und Wort: Lou Andreas- Salomé und Walter Benjamin</i>	153
Hans-Rüdiger Schwab: <i>Lou Andreas-Salomés Nietz- sche – »homo religiosus« im Gewand einer Philosophie der Moderne?</i>	175
Zu den Autoren	193
Siglenliste	197
Zeittafel	201
Personenverzeichnis	207

## Personenverzeichnis

- Abraham, Karl 100, 136, 138, 141, 149  
Adler, Alfred 13, 15  
Altmeyer, Martin 112  
Andreas, Friedrich Carl 19, 34  
Balint, Enid 109  
Balint, Michael 77, 109  
Baudelaire, Charles 28, 164, 165  
Benjamin, Walter 159–161, 163–169, 171, 172  
Bjerre, Poul 11, 136  
Blois, Jules 57  
Bölsche, Wilhelm 167  
Brunner, Constantin 139  
Bruns, Oskar 142  
Bülow, Frieda von 33, 59, 62, 72  
Deutsch, Helene 100  
Dilthey, Wilhelm 154, 156, 159, 172  
Dohm, Hedwig 57  
Ebbinghaus, Hermann 164  
Eitingon, Max 136, 138, 141, 146  
Ferenczi, Sandor 99, 106–109, 137, 141, 150  
Fliess, Wilhelm 15, 22, 49  
Fonagy, Peter 110, 111  
Freud, Anna 16–18, 20, 21, 28, 47, 142, 150  
Freud, Sigmund 11–23, 25–27, 30, 49, 53, 62, 75, 77, 80, 87, 96, 99, 104–106, 135–138, 140, 143, 145–147, 149, 150, 159, 165, 168, 178  
Gillot, Hendrik 19, 40  
Goethe, Johann Wolfgang von 21, 89, 159  
Hofmannsthal, Hugo von 62  
Jung, Carl Gustav 15, 92, 160  
Kant, Immanuel 154, 186  
Key, Ellen 57  
Klein, Melanie 136  
Klingenberg, Helene 24  
Klingenberg, Reinhold (Bubi) 24  
Kohut, Heinz 77, 109, 114  
Kronauer, Brigitte 38  
Leskow, Nikolai 45  
Mann, Thomas 19  
Marcinowski, Johannes 141  
Marholm, Laura 57  
Maupassant, Guy de 63  
Mauthner, Fritz 62, 64, 72  
Moscovici, Marie 21, 101  
Näcke, Paul 77  
Nietzsche, Elisabeth 20  
Nietzsche, Friedrich 14, 18, 21–23, 25, 53, 62, 81, 119, 120, 124, 130, 132, 154, 159,

172, 175, 176, 180–182,  
 184–190  
 Nordau, Max 85  
 Ornstein, Paul 109  
 Pfeiffer, Ernst 19, 28, 123  
 Pineles, Friedrich 19, 82  
 Proust, Marcel 164–166  
 Rank, Otto 15, 76, 77, 92, 136  
 Rée, Paul 14, 19, 23  
 Reik, Theodor 136  
 Rilke, Clara 89  
 Rilke, Rainer Maria 11, 12, 19,  
 22, 24, 27, 30, 33–35, 37, 39,  
 40, 42, 44–49, 53, 54, 57, 61,  
 62, 71, 75, 78, 80–83, 85–87,  
 89, 91–97, 124, 126, 128, 138,  
 140, 162, 163, 195  
 Rodin, Auguste 89  
 Rolland, Romain 77  
 Sachs, Hanns 100, 136  
 Schill, Sofja 35  
 Schiller, Friedrich 21, 23  
 Schönberner, Franz 18  
 Shakespeare, William 21  
 Sloterdijk, Peter 123  
 Swoboda, Hermann 137  
 Tausk, Viktor 137  
 Tolstoi, Leo 37  
 Tolstoi, Nikolai 41  
 Turgenjew, Iwan  
     Sergejewitsch 33  
 Wagner-Jauregg, Julius 137  
 Winnicott, Donald 77, 109,  
 110, 113, 114  
 Wittgenstein, Ludwig 162  
 Zweig, Arnold 19  
 Zweig, Stefan 19

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte  
bibliografische Daten sind im Internet abrufbar über  
<http://dnb.d-nb.de>

Weitere Informationen zu Lou Andreas-Salomé finden Sie unter  
<http://www.medienedition.de/lou-andreas-salome>

Originalausgabe.

© 2011 MedienEdition Welsch  
D-83373 Taching am See, Tachenseestr. 2, +49-(0)8681-471 852  
[info@medienedition.de](mailto:info@medienedition.de), [www.medienedition.de](http://www.medienedition.de)  
Alle Rechte vorbehalten.

ISBNs

978-3-937211-27-5 (Buch)

978-3-937211-28-4 (PDF-E-Book)

Cover-Design: Caroline Butz, Dorfen

Cover-Foto: Lou Andreas-Salomé ca. 1904

(Lou-Andreas-Salomé-Archiv, Göttingen)

Satz (XSL-FO): Manfred Krüger, St. Leon-Rot