

## Form - Inhalt - Dichotomie

# Zu Susan Sontags Kritik an der gesellschaftskritischen und psychologischen Literaturtheorie

Metin TOPRAK\*

### Abstract

Untill the end of the 19th century the focal point of the literary critics and studies was mainly the content of the work. However in the early twenties the new literature theories originated first in Russia and then in the States, having a critical approach to old tradition, emphasized the form of art instead of the content. The American author Susan Sontag played an important role in the admission of this new theory with her book called *Against Interpretation* which was written in the sixties. Sontag, declining any approach regarding the interpretation of the content of art and maintaining that this is a kind of a invasion to the piece of art, indicates especially two names in this aspect: Marx and Freud. Having a look at the methods of studying literature pioneered by these two names, it can be seen that Sontag is partly right in such critics. On the other hand, Sontag leads to new movements of literary approaches which unilaterally puts forward the form of art and denies all kinds of studies regarding the content such as the relation of art or literature with the society, reality, appearing period of time and even with the authors themselves.

Key words: Sontag, Marx, Freud, form, content, interpretation

### Özet

Edebiyat eleştirisi ve incelemelerin odak noktasını 19. Yüzyılın sonlarına kadar ağırlıklı olarak eserin içeriği oluşturmuştur. Ancak 20. Yüzyılın hemen başlarında önce Rusya'da daha sonrada Amerika'da ortaya çıkan yeni edebiyat teorileri bu geleneğe eleştirel bir yaklaşım sergileyerek, sanatta biçimi ön plana çıkartmaya çalışmışlardır. Amerikalı yazar Susan Sontag'ın 60'lı yıllarda yazdığı *Against Interpretation* adlı çalışmasıyla bu akımın kabul görmesinde önemli bir rol oynamıştır. Sontag çalışmasında sanat eserinin içeriğinin yorumlanmasına yönelik her türlü yaklaşımı rededip, bunun sanata tecavüz anlamına geldiğini savunur ve bu bağlamda özellikle iki isme vurgu yapar: Marx ve Freud. Bu iki ismin öncülük ettiği edebiyata yaklaşım yöntemleri incelendiğinde Sontag'ın eleştirisinde kısmen haklı olduğu görülmektedir. Diğer yandan Sontag

\* Tokat GOP Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi

bu çıkışı ile edebiyata yaklaşımda bu kez de tek taraflı olarak biçimi öne çıkarmayı savunan ve içeriğe yönelik her türlü çalışmayı, sanatın veya edebiyatın toplumla, gerçekle, ortaya çıktığı dönemle ve hatta yazarıyla olan bağlarını yadsıyan yeni edebiyat yaklaşımlarının oluşmasına zemin hazırlamıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Sontag, Marx, Freud, biçim, içerik, yorumlama

## **1. Betonung der Formebene und Sontags Beziehung zu dieser Tradition**

### **1.1 Form – Inhalt - Problem**

Jonas Cohn, einer der wichtigsten Vertreter der Südwestdeutschen Schule des Neukantianismus, meint, daß die Form und der Gehalt eines Kunstwerkes getrennt voneinander gedacht keine Werträger sein können, weil sowohl ein von der Form losgelöster Gehalt als auch eine von dem Gehalt losgelöste Form nicht künstlerisch sein können. Er begründet diese Untrennbarkeit damit, daß die Form “erlernbar, nachahmbar, übertragbar” sei; den korrekten Versbau, die wohlabgewogene Komposition teile das kalte und leere Virtuosenstück mit dem großen Kunstwerk, und was den Inhalt betrifft, so könne ein “kalter Rhetor” die gewaltigsten geschichtlichen Begebenheiten, die reinsten Charaktere, die innigsten menschlichen Gefühle, die tiefsten religiösen Geheimnisse so gut wie der “echte Künstler zum Gegenstand wählen“: Deshalb seien Form und Gehalt voneinander getrennt gedacht außerliterarisch (Cohn 1996, 229f). Nur eine Einheit von Form und Inhalt kann einen Wert haben:

Dabei kann aber Gehalt und Gestalt als das Überwiegende, das Aktive gleichsam erscheinen, während in der idealen Mitte die Ausgleichung so vollkommen ist, daß gar nicht nach der Herrschaft des einen Elements gefragt wird. (Ebd. 232)

Ein Inhalt, der den Künstler begeistert, enthalte auch die “Formkraft”. Ein solches vollendetes Werk brauche nicht ausgelegt oder interpretiert zu werden, weil es “rein aus sich verstanden werden” könne, daher trage jede genetische Betrachtung, jede Heranziehung der Person und das Schicksal des Künstlers etwas Fremdes hinzu, lenke vom Wesentlichen ab. In diesem Sinne betont Cohn die Autonomie des Kunstwerks und meint, daß das Kunstwerk nie ein Beitrag zu etwas sei. (Ebd. 236f) Obwohl hier nicht von einer deutlichen Hervorhebung der Form die Rede ist, vielmehr die Autonomie des Kunstwerks betont wird, sind trotzdem Grundzüge einer Ästhetik zu beobachten, die von Kants Ästhetik beeinflusst wurde. Die Frage aber, mit der sich auch Cohn auseinandersetzt, ob ein Kunstwerk seinen Wert durch Inhalt oder durch Form erhält oder ob beide untrennbar sind und zusammengehören, beschäftigt die Theoretiker der Literaturwissenschaft seit geraumer Zeit. Kann man diese Feststellung von Cohn, die die Form und den Inhalt als zwei sich wechselseitig voraussetzende Merkmale der Kunst betrachtet, ohne weiteres auch auf die Literatur übertragen? Es ist kaum möglich eine

positive Antwort hierauf zu geben, da die Frage, ob ein literarischer Text seinen Wert durch den Inhalt, also was er sagt, oder durch die Form, also wie er etwas sagt, bekommt, oder aber doch, wie Cohn für die Kunst und damit auch für literarische Texte voraussetzt, beide, Form und Inhalt, sich wechselseitig voraussetzen, eine der grundlegendsten Fragen der literaturwissenschaftlichen Theoriebildung ist, die bis heute nicht eindeutig beantwortet werden konnte. Zwar sind auch im Bereich der Literaturwissenschaft eine ganze Reihe von Theorien vorhanden, die betonen, es liege in der Natur der Literatur, daß Form und Inhalt sich wechselseitig gerade voraussetzen, oder daß sie so "verschmolzen" sind, "daß sie für sich allein nicht bestehen können" (Frenzel 1980, 8), und obwohl dies auch allgemein akzeptiert wird, sind insbesondere im Bereich der Literatur eine ganze Reihe von Zugängen zu dieser entstanden, die entweder eine tendenziöse Hervorhebung der Form oder des Inhalts bevorzugen. Vorallem seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts haben sich eine ganze Reihe von Herangehensweisen an die Literatur entwickelt, die dadurch gekennzeichnet sind, daß sie den Inhalt eines literarischen Textes nicht zum Gegenstand ihrer Untersuchung machen wollen oder es ablehnen den literarischen Text mit einem außerliterarischen Bereich in Verbindung zu bringen, ihn mit Hilfe eines außerliterarischen Kontextes zu deuten oder zu interpretieren. Diese die Form des literarischen Kunstwerks hervorhebende und die Autonomie des Kunstwerks betonende Richtung, die sich hauptsächlich an Kants Ästhetik orientiert, wendet sich gegen die Versuche, das Kunstwerk nach politischen, religiösen oder kommerziellen Kriterien zu verstehen oder zu beurteilen. Als Ergebnis der Betonung der Ausdrucksebene und durch die Vernachlässigung der Inhaltsebene wird dem literarischen Kunstwerk eine Autonomie zuerkannt, die es verhindert, einen literarischen Text genetisch zu untersuchen.

Insbesondere sind am Anfang des 20. Jahrhunderts im Bereich der Literaturwissenschaft Richtungen oder Theorien entstanden, die, sich zum größten Teil an Kants Autonomieästhetik orientierend<sup>1</sup>, die Ausdrucksebene eines literarischen Kunstwerks hervorgehoben haben und indem sie eine Untersuchung der inhaltlichen Aspekte eines Kunstwerks wenn auch nicht abgelehnt, sie doch als Sekundäres wahrgenommen haben, sich als Opposition zu den üblichen Zugangsweisen, insbesondere zur biographischen Literaturwissenschaft des 19. Jahrhunderts, verstanden haben, die den Inhalt des Kunstwerks mit "außerliterarischen Kontexten", d.h. mit biographischen und historischen Fakten, in Verbindung brachten. Auch die Anfang des 20. Jahrhunderts in Rußland in Erscheinung getretene formalistische Richtung der Literaturwissenschaft war in ihren Anfängen, die sich von 1915 bis 1920 erstreckte,

---

<sup>1</sup> Obwohl ein direkter historischer Zusammenhang zwischen dem Russischen Formalismus und Kants Autonomieästhetik nicht nachzuweisen ist, betont auch der Formalismus die Begriffslosigkeit der Kunst und indem er die Autonomie der literarischen Form betont, handelt er im Sinne von Kant. (Vgl. Zima 1991, 63)

insbesondere dadurch gekennzeichnet, daß sie eine Beschäftigung mit dem Inhalt eines sprachlichen Kunstwerks ablehnte und eine strenge Autonomie des Kunstwerks oder der literarischen Form proklamierte. (Vgl. Meyer 1995, 44) Demnach sollten die biographischen, kulturgeschichtlichen, sozialhistorischen Kontexte bei der Erforschung der literarischen Phänomene nicht berücksichtigt werden.<sup>2</sup> Wie Cohn, vertreten auch die Formalisten eine entgegengesetzte Auffassung zu jener Tradition, die die Dichtung genetisch untersuchten, d.h., sie aus dem biographischen, psychologischen, historischen oder auch aus sozioökonomischen Kontexten - eine Betrachtungsweise, die bis dahin nicht nur von den meisten russischen Kritikern bevorzugt wurde – zu erklären versucht. (Zima 1991, 60) Ziel dieser neuen Betrachtungsweise war es, “die Literatur nicht aus außerliterarischen Gegebenheiten oder Regeln herzuleiten [...], sondern ihre Besonderheit, ihre im Werk gegebene ‘Literarizität’ zu erfassen.” (Grübel 1996, 387) Da der Formalismus die Literatur als eine besondere Art der Sprachverwendung auffaßt, die in Kontrast zur Alltagssprache steht, wird die poetische Sprache und damit auch Versbau, Klang und Rhythmus – es sind also Elemente, die nach Auffassung der Vertreter dieser Richtung einen literarischen Text von einem nicht-literarischen Text unterscheiden (Verfremdung) - eines literarischen Kunstwerks zum Gegenstand der formalistischen Untersuchungen. Eine andere unmittelbar nach der Verdrängung des russischen Formalismus durch den Marxismus in Erscheinung getretene Literaturtheorie ist der anglo – amerikanische *New Criticism*, der “nicht über den Text hinausgeht.” (Zima 1991, 56) D.h. ähnlich wie der Russische Formalismus wendet sich auch diese Theorie, die sich ebenfalls an Kants Autonomieästhetik orientiert, von den genetischen Untersuchungen des Kunstwerks ab und klassifiziert sie als sekundäre Aspekte oder als Elemente, die keine ästhetischen Kriterien einschließen und konzentriert sich auf die Struktur des Werkes. Daher gehören soziohistorische Hintergrundstudien über ein Kunstwerk sowie biographische und psychologische Untersuchungen nicht zum Aufgabenbereich dieser Richtung.<sup>3</sup> Da das literarische Werk als ein eigenständiges

---

<sup>2</sup> Elisabeth Frenzel bewertet den neuen Zugang der formalistischen Richtung als eine “Frontstellung sowohl gegen den Positivismus des 19. Jahrhunderts mit seinen im Vorfeld des Künstlerischen verharrenden Arbeiten zur Textkritik, Quellenanalyse, Entstehungsgeschichte und Biographik als auch gegen die gleichfalls werktranszendierenden Interpretationen der sogenannten geistesgeschichtlichen Richtung, die in der Dichtung vorwiegend den Niederschlag von Ideen und Weltanschauung der Autoren sah.” (Frenzel 1980, 10)

<sup>3</sup> Einer der wichtigsten Verteidiger des *New Criticism* ist René Wellek. In seiner 1949 gemeinsam mit Austen Warren verfaßten *Theorie der Literatur* werden die traditionellen literaturwissenschaftlichen Methoden, die zwischen Literatur und Biographie, Psychologie, Gesellschaft und auch Ideen eine Beziehung herstellen und dadurch das Kunstwerk zu erklären und zu interpretieren versuchen als “außerliterarische Wege der Literaturwissenschaft” bezeichnet. (Wellek 1995, 71ff) Zu der innerliterarischen Methode der Literaturwissenschaft gehören dagegen eine Beschäftigung mit Wohlklang, Rhythmus, Metrik, Stil, Bild, Metapher, Darstellungsweise und literarische Gattungen. (Ebd. 144ff) Diese neue Methode wird zugleich als “eine gesunde Reaktion” angesehen, die erkannt habe, “daß sich das Studium der Literatur zu allererst auf die Werke konzentrieren” sollte. (Ebd. 145)

Objekt betrachtet wird, interessiert sich diese Strömung nicht für die Fragen wie, unter welchen Umständen und wann der Text entstanden ist oder auch wer der Verfasser des Textes ist.

### 1.2 Susan Sontag: *Against Interpretation*

Die Positionen Susan Sontags, die nun dargelegt werden, berühren sich nur äußerlich mit diesen beiden Theorien, die von Anfang bis Mitte des 20. Jahrhunderts für eine Bereicherung der literaturwissenschaftlichen Theorien gesorgt und nicht nur unter den Literaturwissenschaftlern zahlreiche Anhänger erworben haben. Susan Sontags Kritik, beeinflusst von dieser neuen Methode, richtet sich vor allem gegen jene Tradition, die seit Aristoteles in der Kunst die reale Welt dargestellt sehen will und dementsprechend das künstlerische Werk zu verstehen, untersuchen und interpretieren versucht. Damit gehört die amerikanische Schriftstellerin zugleich zu jener Tradition, die die Kunst nicht als Träger der Ideen und moralischen Empfindungen wahrnehmen will und ist gegen jene literarischen Strömungen gerichtet, die "mimetisch" oder "hermeneutisch" orientiert sind. Ohne jedoch die Wirkung des Kunstwerks zu leugnen, betont auch Sontag die Autonomie des Kunstwerks.

In ihrer 1966 erschienenen Essaysammlung, die 1980 unter dem Titel *Kunst und Antikunst* in Deutschland veröffentlicht wurde, verlangt sie einen formalen und stilistischen Zugang zur Literatur und kritisiert das traditionelle Interesse an der Literatur, welches gegenüber der Form an eine Überbetonung des Inhalts gewöhnt war. Zwar besteht der Essayband, wie es im Untertitel heißt, aus 24 literarischen Analysen, aber ihre Grundgedanken drückt sie in den Aufsätzen *On Style* und insbesondere in dem 1965 entstandenen Aufsatz *Against Interpretation* aus. In ihrem zuletzt genannten Aufsatz heißt es über die Interpretation:

Das Werk Kafkas zum Beispiel ist zum Opfer einer Massenvergewaltigung durch nicht weniger als drei Armeen von Interpreten geworden. Diejenigen, die Kafkas Werk als soziale Allegorie lesen, sehen in ihm Fallstudien der Frustration und des Irrsinns der modernen Bürokratie. Diejenige, die es psychoanalytische Allegorie lesen, sehen in ihm den verzweifelt Ausdruck von Kafkas Angst vor dem Vater, seine Kastrationangst [...]. Diejenigen schließlich, die sein Werk als religiöse Allegorie lesen, erklären, daß K. in Das Schloß Zugang zum Himmel sucht [...]. (Sontag 1980, 13)

Es sind diese und ähnliche interpretatorische Unternehmungen, die Sontag dazu veranlassen, ein "verstärktes Interesse für die Form in der Kunst" (Ebd. 17) zu verlangen. Ihr Essay ist daher in erster Linie gegen die Vorstellung gerichtet, die besagt, „daß das Kunstwerk mit seinem Inhalt identisch ist“ oder anders ausgedrückt, „daß ein Kunstwerk primär aus seinem Inhalt besteht.“ (Ebd. 10) Davon auszugehen, „daß ein

Kunstwerk aus inhaltlichen Komponenten zusammengesetzt ist“, ist für sie eine fragwürdige Theorie (Ebd. 15). Daß das Kunstwerk auf seinen Inhalt reduziert und dieser dann auch interpretiert wird, ist ein Verfahren, das das eigentliche Wesen des Kunstwerks zerstört. Denn es gehört zum Wesen der wirklichen Kunst, daß sie ihren Betrachter oder Leser beunruhigt. Indem aber das Kunstwerk interpretiert wird, wird nun dieser beunruhigende Aspekt des Kunstwerks zerstört, „bequem“ gemacht. In diesem Sinne ist die interpretatorische Unternehmung „reaktionär“, sie sei „die Rache des Intellekts an die Kunst.“ (Ebd. 12f)

Zwar wird „die Trennung von formalen und inhaltlichen Aspekten von Sontag als problematisch angesehen“ (Spree 1995, 77), weil sie eine Kritik, „in der inhaltliche Erwägungen mit den formalen verschmelzen“ für das Beste hält, sie findet aber „kritische Versuche, die eine wirkliche präzise, scharfsichtige und liebevolle Beschreibung der äußeren Erscheinungsform eines Kunstwerks bieten“ (Sontag 1980, 17) ebenso wertvoll.

Die abstrakte Kunst, die keinen Inhalt im gewöhnlichen Sinne habe und Pop Art, die einen „so marktschreierischen Inhalt habe, könne, so Sontag, die Flucht vor Interpretation genannt werden, da sie dadurch entweder sehr abstrakt werden oder nur eine dekorative Funktion bekommen, entziehen sie sich der Interpretation, sie können nicht interpretiert werden.“ (Ebd. 15) Auch in der modernen Dichtung beobachtet Sontag „eine Abwendung vom Inhalt im hergebrachten Sinne“ und nennt die Versuche in der französischen Dichtung, die „das magische Wort“ wieder eingeführt habe. Da Sontag gegen diese Überbetonung des Inhalts seitens der Interpretation ist, meint sie, es sei theoretisch möglich den Interpreten durch Werke zu entgehen, „deren Oberfläche so geschlossen und klar, deren Impuls so stark und deren Sprache so direkt ist, daß das Werk sein kann, was es ist.“ (Ebd. 16)

Sontag erklärt, daß sich das „westliche Kunstbewußtsein über die Kunst“ bis zu diesem Zeitpunkt vorwiegend an der von Aristoteles entwickelten Theorie orientiert hat, die die Kunst als Nachahmung der Wirklichkeit (Mimesis) auffaßt. Aufgrund dieser Theorie erscheine die Kunst auch als verteidigungsbedürftig:

Und diese Verteidigung der Kunst wiederum ist es, die zu der merkwürdigen Betrachtungsweise führt, die das, was wir als „Form“ zu bezeichnen gelernt haben, scharf trennt von dem, was man uns „Inhalt“ zu nennen gelehrt hat, und die überdies dem Inhalt die wesentliche, der Form hingegen nur beiläufige Bedeutung zuerkennt. (Ebd. 10)

Sontag beendet ihren Aufsatz, indem sie statt einer Hermeneutik eine Erotik der Kunst verlangt. Dieser Einwand gegen die Hermeneutik bedeutet aber nicht, daß sie sie ganz ablehnt. Für sie ist eine Interpretation im alten Stil respektvoll, da es in der spätclassischen Antike oder auch im christlichen Zeitalter noch darum ging, einen alten

als wertvoll angesehenen Text zu konservieren, diese nicht fallenzulassen, über der „tatsächlichen Bedeutung eine neue Bedeutung zu errichten.“ (Ebd. 11f) Was Sontag an Interpretationen im neuen oder modernen Stil vor allem kritisiert, ist deren Umgang mit dem Text, den sie als eine Art Ausgrabung definiert, welche zur Zerstörung des Kunstwerks führe. Denn indem sie hinter dem Text gräbt, will sie den „Untertext“ freilegen, den sie als den eigentlichen Text wahrnimmt. Von dieser Kritik sind vor allem zwei Richtungen oder Namen betroffen, die jeweils eine mit ihren „meistgepriesenen und einflussreichsten modernen Lehren“ Sontags Ansicht nach zu dieser Entwicklung einen wesentlichen Beitrag geleistet haben. Diese beiden Namen heißen Marx und Freud:

Alle wahrnehmbaren Phänomene werden, wie Freud sagt, als *manifest* Inhalt klassifiziert. Dieser manifeste Inhalt muß untersucht und beiseite geräumt werden, damit die wahre Bedeutung - der latente Inhalt - darunter sichtbar wird. Für Marx sind gesellschaftliche Phänomene wie Revolutionen und Kriege, für Freud Phänomene des individuellen Lebens (wie neurotische Symptome und Ausrutscher der Zunge) ebenso wie Texte (zum Beispiel der Traum oder das Kunstwerk) Anlaß zur Interpretation. Ja, all dies gewinnt erst seinen Sinn durch Interpretation. Verstehen heißt interpretieren. (Ebd. 12.)

Nun werden von Sontag neben der seit der spätclassischen Antike üblichen Interpretation, in der „es darum ging, die mittlerweile unverständlichen antiken Texte mit dem ‚nachmythischen‘ Bewußtsein in Einklang zu bringen“ (Spree 1995, 67), was ihr allerdings noch „respektvoll“ erscheint, zwei weitere Formen der Interpretation genannt, die zu jenen interpretatorischen Unternehmungen gerechnet werden, die „stickig“ und reaktionär sind, da sie, so Sontag, mit ihren „Kunstinterpretationen unser Empfindungsvermögen“ vergiften. (Sontag 1980, 12f) Daher scheint es sinnvoll zu sein, kurz zu skizzieren, was die Vertreter der von Sontag kritisierten marxistisch-ideologiekritischen und psychoanalytischen Interpretationen zu ihrer Verfahrensweise oder zu ihrem Umgang mit dem literarischen Kunstwerk sagen, die von Sontag als Zerstörung oder gar Vergewaltigung der Kunst wahrgenommen wird und ob sie, wie Sontag es meint, tatsächlich in ihrer Suche nach dem eigentlichen Text die ursprüngliche Sensibilität für den Text vernichten.

## 2. Die marxistisch-ideologiekritische Richtung

### 2.1 Hegels Erbe

Bekanntlich nimmt in der *Ästhetik* von Hegel die Beziehung von Inhalt („die Idee“) und Form („sinnliche bildliche Gestaltung“) einen wichtigen Platz ein. „Beide Seiten nun hat die Kunst zu freier versöhnter Totalität zu vermitteln“ (Hegel 1984, 126). Da aber der eigentliche Zweck der Kunst als die sinnliche Darstellung der Idee angesehen

wird, betrachtet er die "Vollendung der Idee als Inhalts [...] ebenso sehr auch als die Vollendung der Form; und die Mängel der Kunstgestalt erweisen sich umgekehrt gleichmäßig als ein Mangel der Idee, die Innere Bedeutung für die äußere Erscheinung ausmacht und in ihr sich selber real wird". (Hegel 1995, 419) Ein Kunstwerk, das keine Ideen oder Gedanken ausdrückt, wie z.B. die symbolische Kunstform in der Architektur des Orients, die bei Hegels Unterscheidung der drei historischen Entwicklungsstadien der Kunst das erste Stadium bildet, ist unvollkommen. Sie ist eine Art "Vorkunst", weil in ihr die Idee noch ihren echten Kunsta Ausdruck suche. (Ebd. 419f) Eine "angemessene Einheit" von Form und Inhalt bildet dagegen die klassische Kunstform der Griechen, die Skulptur, und damit ist sie zugleich die eigentliche Verwirklichung des Kunstideals. Da den "Mittelpunkt der Kunst", so Hegel, "die zu freier Totalität in sich abgeschlossene Einigung des Inhalts und der ihm schlechthin angemessenen Gestalt" ausmacht (Ebd. 449). Diese mit dem Begriff des Schönen zusammenfallende Realität, die zwar auch von der symbolischen Kunstform angestrebt, aber nicht verwirklicht werden kann, wird erst durch die klassische Kunstform in Erscheinung gebracht. Die letzte Stufe der drei Entwicklungsstadien der Kunst bildet schließlich die romantische Kunstform, die die Kunst des gesamten christlichen Zeitalters umfaßt und dadurch gekennzeichnet ist, daß sie eine Überwindung der Kunst durch Philosophie anstrebt, die zum Zerfall der Einheit von Form und Inhalt führt, d.h. "eine Trennung des Inhalts und der Form von der entgegengesetzten Seite als das Symbolische von neuem hereinbringt" (Ebd. 421) und zu Hegels berühmter These von Ende der Kunst führt. Die zusammenfassenden Worte Hegels zu den drei Entwicklungsstadien lauten:

In dieser Weise *sucht* die symbolische Kunst jene vollendete Einheit der inneren Bedeutung und äußeren Gestalt, welche die klassische in der Darstellung der substantiellen Individualität für die sinnliche Anschauung *findet* und die romantische in ihrer hervorragenden Geistigkeit *überschreitet* (Ebd.).

Dennoch ist er der Ansicht, daß die romantische Kunstform gerade wegen dieser "hervorragenden Geistigkeit" auf einer höheren Entwicklungsstufe steht als die beiden anderen vorangegangenen Formen der Kunst, da für ihn "der eigentliche historische Auftrag der Kunst darin besteht, sich dem Geist, dem begrifflichen Denken, zu nähern, um schließlich in ihm aufzugehen." (Zima 1991, 28). Diese höhere Entwicklungsstufe wird damit begründet, daß die Architektur, die mit dem Symbolischen in Zusammenhang gebracht wird "in dem Ausdrucke ihres Inhalts" die ärmste Kunst ist, "reichhaltiger [ist] schon die Skulptur, während sich der Umfang der Malerei und Musik am weitesten auszudehnen vermag". Die Synthese von den beiden "romantischen Künsten", der Malerei, in der die äußerliche Gestalt als Ausdruck der innerlichen Bedeutung erscheint, und der Musik, in der die musikalische Klangwelt das Moment äußerer Gestalt zugunsten der rein innerlichen Empfindung zurücknimmt, sieht er nun in der Poesie verwirklicht. Denn:

Die Poesie nun streift sich von solcher Wichtigkeit des Materials überhaupt in der Weise los, daß die Bestimmtheit ihrer sinnlichen Äußerungsart keinen Grund mehr für die Beschränktheit auf einen spezifischen Inhalt und abgegrenzten Kreis der Auffassung und Darstellung abgeben kann. Sie ist deshalb auch an keine bestimmte Kunstform ausschließlicher gebunden, sondern wird die *allgemeine* Kunst, welche jeden Inhalt, der nur in der Phantasie einzugehen imstande ist, in jeder Form gestalten und aussprechen kann, da ihr eigentliches Material die Phantasie selber bleibt, diese allgemeine Grundlage aller besonderen Kunstformen und einzelnen Künste (Hegel 1984, 17).

Wie aus diesen Worten Hegels aus der Einleitung des der Poesie gewidmeten dritten Teils der *Vorlesungen über Ästhetik* zu verstehen ist, wird die Poesie von ihm nicht unbedingt mit einer von den oben erwähnten drei Kunstformen in Beziehung gesetzt. Als eine "allgemeine" Kunst aufgefaßt, ist sie aber trotzdem vielmehr, da sie aufgrund ihrer "sprachlichen Medialität" dem romantischen Prinzip der Selbstüberschreitung nicht mehr Widerstand entgegensetzen kann, eine romantische Kunst par excellence (Plumpe 1993, 309f).<sup>4</sup>

## 2.2 Lukács

Es wäre sicherlich nicht ganz falsch zu behaupten, daß Marx und seine Nachfolger ihre Literaturtheorie von Hegel übernommen haben, wenn auch in Hegels Kunsttheorie die gesellschaftlichen Bezüge keine wesentliche Rolle spielen. Ausgehend von Hegels Theorie, die den Inhalt (die Idee) des Kunstwerks besonders hervorhebt und die Kunst als das "sinnliche Scheinen der Idee" versteht, stand für die marxistische Literaturtheorie und Literaturkritik Form und Struktur nicht im Vordergrund der Auseinandersetzung mit dem literarischen Kunstwerk. Es ist aber kaum möglich, ganz einfach zu behaupten, daß die von Hegel beeinflusste marxistische Literaturtheorie bei ihren Untersuchungen eine Trennung von Form und Inhalt verlangt, da die Vertreter dieser Richtung vielmehr die Inhaltsebene hervorheben, aber gleichzeitig auch an eine Wechselwirkung der beiden Ebenen glauben. Einer der wichtigsten Vertreter der marxistischen Literaturwissenschaft ist nun Georg Lukács, der die wesentlichen Züge von Hegels Ästhetik übernommen hat und "mit materialistischen Mitteln sowohl im terminologischen als auch im methodologischen Bereich weiterentwickelt" hat. (Zima 1991, 69) Lukács setzt mit seiner Theorie der Widerspiegelung die Frage nach dem Realismus in den Mittelpunkt der marxistischen Kunsttheorie, die am Kunstwerk

<sup>4</sup> In seiner *Literaturtheorie* weist Horst Turk unter dem Abschnitt *Die Inhaltstheorie der poetischen Texte*, auf einige Übereinstimmungen von Aristoteles und Hegel hin und meint dazu, daß der Ausgangspunkt der *Ästhetik* durchaus aristotelisch sei. "Die Poesie ist die freieste unter den Künsten, weil sie durch keine Beschränkung ihres Materials eingeengt ist. In ihr prägt sich das Prinzip des künstlerischen Darstellens deshalb rein aus." (Turk 1976, 57f)

einerseits die Beziehung von Form und Inhalt bewertet und “andererseits die damit verbundene Fähigkeit, die Wirklichkeit angemessen, ‘realistisch’ wiederzugeben” (Renner 1996, 73). Alle großen Schriftsteller waren leidenschaftlich bestrebt, die Wirklichkeit dichterisch zu reproduzieren und dies war, so Lukács, das wichtigste Kriterium für die Größe eines Schriftstellers. (Lukács 1996, 88) Er meint aber, daß diese umfassende Wiedergabe der Wirklichkeit nicht mit der naturalistischen Wirklichkeit verwechselt werden soll.<sup>5</sup> Die Ästhetik des Marxismus bekämpft jene “extremen” Richtungen, die sowohl in der Theorie als auch in der Praxis zu der Überzeugung gelangt sind,

den künstlerischen Formen eine absolute Unabhängigkeit zuzuschreiben, die Vollkommenheit der Formen beziehungsweise ihre Vervollkommnung als Selbstzweck anzusehen und damit von der Wirklichkeit selbst zu abstrahieren, sich als von der Wirklichkeit unabhängig zu gebärden, sich das Recht anzumaßen diese radikal umzugestalten und zu stilisieren. (Ebd. 89)

Die marxistische Ästhetik bekämpft also nicht nur jene Form, die “das Kopieren der Wirklichkeit” als die wahre Aufgabe der Kunst betrachtet und damit von dem “photografischen Kopieren” nicht weit entfernt ist, sondern auch und vor allem “leere Spielerei mit abstrakten Formen”. (Ebd.) In diesem Zusammenhang verweist Lukács in dem 1931 in der Moskauer Rundschau erschienenen Aufsatz *Neuer Inhalt und alte Form* insbesondere auf die “bürgerliche Literatur der letzten Jahrzehnte”, die zum Formalismus geneigt habe. Durch diese immer stärker werdende Neigung zu “virtuoser Spielerei mit immer leerer werdenden Formen” sei in weiten Kreisen des Publikums und der Kritik ein “Stoffhunger” entstanden. (Lukács 1990, 227) Während Sontag diese Neigung zum Formalismus oder zu den Formexperimenten, wie oben erwähnt, mit der Überbetonung der Inhaltsebene seitens der Interpretation begründet, will Lukács diese Entwicklung “mit den gesellschaftlichen Gründen” erklären. So bezeichnet er in dem Aufsatz *L’art pour l’art und proletarische Dichtung* diese Richtung der Kunst wegen ihrer “Themenlosigkeit” und “der Alleinherrschaft der Form” als eine “verzweifelte Heuchelei” (Ebd. 198). Er begründet diese Herrschaft der Form mit der “sozialen Wurzellosigkeit” des Dichters, da die zunehmende Kapitalisierung der Gesellschaft das wirkliche, lebendige Bedürfnis nach Dichtung, nach Kunst immer geringer mache, die Beziehung von Dichter und Publikum immer stärker in ein abstraktes, dem Wertgesetz der Warenbeziehung unterworfenen Verhältnis verwandle (Ebd. 197). Diese “soziale Wurzellosigkeit”, wodurch der Dichter immer weniger weiß für wen er dichtet, verläuft “mit der inneren Wurzellosigkeit der Kunst” parallel:

---

<sup>5</sup> Ohne die Erscheinungen aus dem Gesamtzusammenhang hervorzuheben, soll die realistische Kunst die Wirklichkeit konkret darstellen. Da dem Naturalismus diese Totalität fehlt, bleibt sie abstrakt. Sowohl für Marx als auch für seine Nachfolger ist deswegen nicht die treue Wiedergabe der Wirklichkeit wichtig, sondern das ‘Typische’, das zugleich das “allgemeingültige und besondere Erscheinung einer Zeit ist”. (Zima 1980, 44)

Die künstlerischen Formen, wie dies Goethe und Schiller ganz klar erkannt haben, entstehen aus bestimmten Bedürfnissen des Erlebens, wobei die typischen Möglichkeiten der stärksten sinnlichen Erfüllung sich zu den künstlerischen Formen (Epos, Drama usw.) verdichten. Die kapitalistische Entwicklung mit ihrer die menschlichen Beziehungen abstrahierenden Arbeitsteilung usw. vernichtet aber nicht bloß [...] den Stoff der Dichtung, sondern zerreibt auch die Formen, indem sie die in den abstrakt gewordenen gesellschaftlich atomisierten Menschen so chaotische Bedürfnisse nach gesteigertem Erleben des Lebens erzeugt, daß diese, von welcher Form immer, aber von keiner in angemessener, in wirklich künstlerischer Weise erfüllbar sind. (Ebd.)

Da die Kunst des in diese Lage versetzten Dichters "nicht als Erfüllung eines eindeutigen und klaren Zeitbedürfnisses entstanden" ist und seine Formen von sich aus finden muß, muß er zum Ästhet, zum Anhänger des *l'art pour l'art* werden und damit innerlich formlos bleiben. (Ebd. 197f) Lukács ist aber auch gegen eine einseitige Überbetonung des Inhalts. Wie er in seinem Aufsatz *Reportage oder Gestaltung* von Reportageroman ausgehend demonstriert, macht seiner Ansicht nach auch gerade diese Überbetonung des Inhalts "das Wesen des Formexperiments aus." (Ebd. 378) Dies will er am Beispiel des Reportageromans veranschaulichen. Diese aufgrund ihrer einigermaßen engen Beziehung zu der Arbeiterklasse von den oppositionellen Schriftstellern entwickelte Form des Romans, die nur "das Objektive, das rein Typische, das von den Individuen Unabhängige" darstellen will, und damit "im Gegensatz zum Psychologismus ein *rein gesellschaftlicher Inhalt*" hat, versucht den Roman mit den Mitteln der Publizistik, die sich zum größten Teil an wissenschaftlichen Methoden richtet, zu erneuern. (Ebd. 362ff) Damit begehen Lukács Ansicht nach die Vertreter der neuen Form einen Fehler, der bereits von alten Materialisten begangen worden sei:

[Sie] erkennen nicht die Dialektik, die die "bewegenden Ursachen" von Gesellschaft und Geschichte "durch die Köpfe" der Menschen wirken läßt [...]. Sie wollen das Objektive rein objektiv, das Inhaltliche rein inhaltlich, ohne dialektische Wechselwirkung mit den subjektiven und formellen Faktoren darstellen und können deshalb weder das Objektive noch das Inhaltliche wirklich erfassen und angemessen zum Ausdruck bringen. (Ebd. 263f)

Damit sei es kaum möglich mit diesen von der Publizistik übernommenen Mitteln einen "Gesamtprozeß" darzustellen, weil die Gestaltung des Gesamtzusammenhanges die Voraussetzung für eine richtige Komposition des Romans sei. Die Frage, die im Roman gestellt wird, muß "umfassender, allseitiger, materialistischer, dialektischer" sein, damit das behandelte Thema, das nur ein Teil der dargestellten Wirklichkeit sein kann, von allen Seiten, von oben und unten, von innen und außen, beleuchtet werden kann und als eine Ganzheit mit seinem Gesamtzusammenhang erscheinen kann. (Ebd. 374f) In diesem Sinne sind für Lukács Form und Inhalt untrennbar, weil er die Form als "das sichtbar, sinnlich und konkret gewordene Wesen des Inhalts" wahrnimmt und weil

beide, Form und Inhalt, "ständig ineinander" übergehen. Deswegen lehnt er auch eine, wenn auch materialistisch gemeinte, Überbetonung des Inhalts, als ein materialistisches Prinzip ab, da auch dies im Endeffekt zu idealistischen Formexperimenten führt. (Ebd. 377f)

### **3. Freud und der psychologische Zugang zum literarischen Text**

#### **3.1 Dichtung als 'Tagtraum'**

Wie bereits oben erwähnt wurde, verstanden sich die neuen formalistischen Ansätze der Literaturwissenschaft aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Opposition zu den traditionellen literarischen Ansätzen, die den Inhalt des literarischen Kunstwerks in den Mittelpunkt ihrer Untersuchungen gestellt hatten. Von dieser Opposition der neuen Ansätze war vor allem die biographische Literaturwissenschaft betroffen, die im vorigen Jahrhundert ihren Höhepunkt erlebt hatte. Diese Richtung, die zwischen der Biographie des Autors und dem literarischen Text eine Verbindung herstellte, spielte eine wegbereitende Rolle für die Entstehung der psychologischen Ansätze, weil eine biographische Untersuchung in vielen Fällen zu einer Mythologisierung des Autors führen mußte. Bei diesen Untersuchungen, in denen oft der Autor im Mittelpunkt stand, gelangte man zu Schlußfolgerungen, die als psychologische Urteile bewertet werden können. Dies führte schließlich insbesondere in den Anfängen des 20. Jahrhunderts dazu, daß psychologische Analysen direkt auf den literarischen Text übertragen wurden. Auch bei dieser Richtung, die vor allem von Sigmund Freud beeinflusst wurde, stand ursprünglich die Person des Autors im Mittelpunkt der Untersuchung.

Freud, der als Gründer und Theoretiker der "klassischen Psychoanalyse"<sup>6</sup> gilt, veröffentlichte eine Reihe von Abhandlungen, in denen er die von ihm entwickelte "Tiefenpsychologie" auf literarische Texte anwendet. Obwohl es kaum möglich ist von einer von Freud entwickelten einheitlichen ästhetischen Theorie zu reden, haben diese Abhandlungen über bestimmte literarische Texte zur Bildung mehrerer psychoanalytische Schulen geführt, und die von ihm entwickelten Ansätze wurden zu einer psychoanalytischen Literaturwissenschaft ausgearbeitet, in der "psychologische Analyse literarische Charaktere, die psychoanalytische Rekonstruktion des Verhältnisses von Autobiographie und Werk sowie eine psychoanalytische Wirkungstheorie literarischer Texte" im Vordergrund stehen. (Haselstein 1995, 295)

Obwohl Marx und Freud von Susan Sontag miteinander in Zusammenhang gebracht werden - die ihrer Ansicht nach bei der Art und Weise, wie sie mit der Kunst oder in

---

<sup>6</sup> Unter dem Begriff "klassische Psychoanalyse" werden im allgemeinen "alle psychologischen Strömungen verstanden, die unbewußten Wünschen und Gefühlen einen zentralen Platz bei der Erklärung menschlicher Handlungen und Gefühlsäußerungen einräumen". (Rühling 1996, 480)

diesem Fall insbesondere mit den literarischen Texten umgehen, sie zerstören - beruhen zumindest die Ausgangspunkte der beiden mit den Namen von Freud und Marx in Beziehung stehenden Theorien zunächst auf zwei entgegengesetzten Theorien. Während der Vertreter einer marxistischen Richtung, deren Grundlage die marxistische Gesellschaftstheorie bildet, einen literarischen Text vielmehr als die Widerspiegelung der Wirklichkeit betrachten würde, möchte Freud in seinem 1907 entstandenen Essay *Der Dichter und das Phantasieren*, in dem das literarische Kunstwerk als Äußerung des Seelenlebens seines Autors beschrieben wird, "die ersten Spuren dichterischer Betätigung" beim Kinde suchen: In dieser ausführlichen Auseinandersetzung Freuds mit der Dichtkunst ist das Spiel als "liebste und intensivste Beschäftigung des Kindes" der Wirklichkeit entgegengesetzt. (Freud 1982, 171) Ähnlich wie das spielende Kind erschafft auch der Dichter eine Phantasiewelt, die er sehr ernst nimmt, von der Wirklichkeit aber trennt. (Ebd. 172). Zwar verzichtet der Heranwachsende mit der Zeit auf das Spiel, das ihm bis zu einer bestimmten Zeit Lust bereitet. Da er aber nicht in der Lage ist, auf diese einmal gekannte Lust zu verzichten, erfindet er einen Ersatz für den von dem Spiel empfundenen Lustgewinn. Er fängt an zu phantasieren, wodurch er nur die im Spiel des Kindes übliche "Auflehnung an reale Objekte" aufgeben muß. Diese von den meisten heranwachsenden Menschen gebauten "Luftschlösser" nennt Freud "Tagträume", die von ihnen nicht eingestanden, mitgeteilt, ganz im Gegenteil verborgen werden, weil sie sie "als kindisch und als unerlaubt" empfinden müssen. Der Dichter nun bildet unter diesen Heranwachsenden eine Ausnahme, eine andere Gattung von Menschen, die von einer Göttin den Auftrag bekommen haben "zu sagen, was sie leiden und woran sie sich erfreuen". (Ebd. 173) Damit versteht Freud die Dichtung wie den "Tagtraum" als Ersatz des kindlichen Spieles (Ebd. 178). Die Dichter gehören aber nicht nur zu jener Gattung, die den Auftrag bekommen haben ihre Phantasien den anderen Mitmenschen mitzuteilen, sie gehören Freuds Darstellung nach auch zu einer Gattung der Unglücklichen und Unbefriedigten. Denn:

Man darf sagen, der Glückliche phantasiert nie, nur der Unbefriedigte. Unbefriedigte Wünsche sind die Triebkräfte der Phantasien, und jede einzelne Phantasie ist eine Wunscherfüllung, eine Korrektur der unbefriedigenden Wirklichkeit. (Ebd. 173f)

Entsprechend der Deutung der literarischen Texte als "Tagträume" seines Schöpfers verlangt ein psychoanalytischer Textzugang im Sinne Freuds eine biographische Untersuchung. In diesem Zusammenhang weist er auf den Helden des Romans auf, bei dem er einige Eigenschaften der "egozentrischen Erzählungen", "Seine Majestät das Ich" zu erkennen glaubt.

[...] sie alle haben einen Helden, der im Mittelpunkt des Interesses steht, für den der Dichter unsere Sympathie mit allen Mitteln zu gewinnen sucht und den er wie mit einer besonderen Vorsehung zu beschützen scheint. Wenn ich am

Ende eines Romankapitels den Helden bewußtlos, aus schweren Wunden blutend verlassen habe, so bin ich sicher, ihn zu Beginn des Nächsten in sorgsamer Pflege und auf dem Wege der Herstellungen zu finden [...]. (Ebd. 176)

Daß alle Frauen des Romans sich in den Helden verlieben, daß ohne die Buntheit der menschlichen Charaktere zu berücksichtigen alle Personen in Gut und Böse geschieden werden, daß nur der Held von innen geschildert wird, in dessen Seele der Dichter sitzt und die anderen Personen von außen betrachtet werden, sind weitere biographische Merkmale, die einen literarischen Text kennzeichnen. Dieser Biographismus sei selbst in den Texten zu beobachten, die versuchen sich "von dem Vorbilde des naiven Tagtraumes weit entfernt" zu halten (Ebd. 176f.). Wie ist es aber nun möglich, daß ein Schriftsteller diese anstößigen Wünsche, die von vielen Menschen nicht geäußert werden können - und solch eine Äußerung oder "Enthüllung" würde uns Leser auch keine Lust bereiten - für den Leser lesenswert macht? In dem letzten Absatz seiner Arbeit begründet Freud diesen Lustgewinn oder das Vergnügen mit "Vorlust". Dieser Lustgewinn ist dadurch möglich, daß der Dichter den Charakter des egoistischen Tagtraums durch Abänderungen und Verhüllungen mildere.

[Er] besticht uns durch rein formalen, d.h. ästhetischen Lustgewinn, den er uns in der Darstellung seiner Phantasien bietet. Man nennt einen solchen Lustgewinn, der uns geboten wird, um mit ihm die Entbindung größerer Lust aus tiefer reichenden psychischen Quellen zu ermöglichen, eine Verlockungsprämie oder eine Vorlust. (Ebd. 179)

Wir, die Leser, empfinden durch die formellen Eigenschaften des Textes eine "von vielen Quellen zusammenfließende Lust", aber wie der Dichter uns diesen ästhetischen Lustgewinn bereitet, bleibt für Freud trotz dieser Begründungen ein Geheimnis des Dichters. Freud geht damit von den Prinzipien seiner Theorie der "Traumdeutung" (1900) aus, wonach der Traum als "die Erfüllung unbewußter, ursprünglich anstößiger Wünsche, die in diesem durch 'Traumarbeit' entstellt zum Ausdruck gebracht werden" (Rühling 1996, 485).

### **3.2 Dichtung als 'psychiatrische Studie'**

Die Bedeutung dieser verschobenen oder entstellten Erlebnismomente oder "anstößigen Wünsche" können nun durch die Methode der freien Assoziation entschlüsselt werden. Diesen Umgang mit dem Traum überträgt Freud auch auf den "Tagtraum" und d.h. auf den literarischen Text und auf jedes Kunstwerk. Bereits in einem ein Jahr zuvor entstandenen Essay *Der Wahn und die Träume in W. Jensens 'Gradiva'* versucht Freud anhand Wilhelm Jensens Novelle *La Gradiva*, die im Untertitel vom Verfasser als *Ein pompejanisches Phantasiestück* bezeichnet wird, seine

Methode der Traumdeutung anzuwenden. (Freud 1982, 15), da er der Ansicht ist, daß die Dichter im Streit über die Würdigung des Traumes auf derselben Seite stehen würden wie der Verfasser der Traumdeutung. Nach dieser zwischen Dichter und Psychologe beobachteten Gemeinsamkeit, daß sie beide im Grunde eng miteinander verbunden seien, gelangt er im weiteren Verlauf des Essays zu der Schlußfolgerung, daß "der Dichter dem Psychiater, der Psychiater dem Dichter nicht ausweichen" kann. (Ebd.)

Von C.G. Jung auf Jensens Novelle aufmerksam gemacht, wurde der Essay 1906 geschrieben, und er ist zugleich Freuds erste ausführliche Auseinandersetzung mit der Literatur, indem er Wahn und Träume der fiktiven Charaktere untersucht. Weshalb Freud Jensens Novelle eine so ausführliche Untersuchung widmet, kann damit begründet werden, daß er eine "tiefere Bedeutung" in ihr erkannt hat und die Ergebnisse seiner psychoanalytischen Untersuchungen ohne große Mühe auf ein fiktives Werk übertragen konnte, dessen Schauplatz die im Jahre 79 verschüttete Römische Stadt Pompeji ist. Dies veranlaßt Freud dazu, zwischen dem Fall des Helden, der seine Jugendfreundin bemüht war zu vergessen oder durch die wissenschaftliche Beschäftigung mit den Frauen des Altertums aus Stein und Bronze verdrängt hat, und der Verschüttung der Stadt Pompeji ein Gleichnis für die solches Vergessen festzustellen, das in der Psychopathologie als "Verdrängung" bezeichnet wird:

Mit dem letzten Gleichnis von dem "aus der Verschüttung ausgegrabenen Kindheitsfreunde" hat uns aber der Dichter den Schlüssel zur Symbolik in die Hand gegeben, dessen sich der Wahn des Helden bei der Verkleidung verdrängten Erinnerung bediente. Es gibt wirklich keine bessere Analogie für die Verdrängung, die etwas Seelisches zugleich unzugänglich macht und konserviert, als die Verschüttung, wie sie Pompeji zum Schicksal geworden ist und aus der die Stadt durch die Arbeit des Spatens wieder entstehen konnte. (Ebd. 40f)

Zwar ist Freud sich sicher, daß solch eine Untersuchung über das Wesen der Träume nichts Neues lehren würde, sie würde aber, so Freud, "uns von diesem Winkel aus einen kleinen Einblick in die Natur der dichterischen Produktion" ermöglichen. (Ebd. 14) Freuds Essay über *La Gradiva* beginnt mit einer ausführlichen Inhaltsangabe der Novelle, in der er "mit Hilfe gewisser analytischer Methoden" die drei Träume der Hauptfigur Norbert Hanold zu untersuchen versucht. Er macht am Anfang des II. Kapitels über diese Verfahrensweise die folgende Bemerkung:

Unsere Leser werden gewiß mit Befremden bemerkt haben, daß wir Norbert Hanold und Zoe Bertgang in allen ihren seelischen Aussperrungen und Tätigkeiten bisher behandelt haben, als wären sie wirkliche Individuen und nicht Geschöpfe eines Dichters, als wäre der Sinn des Dichters ein absolut durchlässiges, nicht ein brechendes oder trübendes Medium. Und um so befremdender muß unser Vorgehen erscheinen, als

der Dichter auf die Wirklichkeitsschilderung ausdrücklich verzichtet, indem er seine Erzählung ein "Phantasiestück" benennt. (Ebd. 41)

Weshalb er nun trotz der Benennung der Erzählung als "Phantasiestück" und dem Verzicht auf Wirklichkeitsschilderung seitens des Verfassers die beiden "Hauptpersonen" wie wirkliche Individuen behandelt, sich "um den Charakter und Schicksal" dieser Personen kümmert, begründet er damit, daß er alle Schilderungen des Dichters der Wirklichkeit sehr getreulich nachgebildet finde (Ebd.); als ob die Novelle kein "Phantasiestück", sondern "eine völlig korrekte psychiatrische Studie" wäre, "an welcher wir unser Verständnis des Seelenlebens messen dürfen, eine Kranken- und Heilungsgeschichte, wie zur Einschärfung gewisser fundamentaler Lehren der ärztlichen Seelenkunde bestimmt". (Ebd. 43) Er fragt sich aber im letzten Kapitel des Essays, wie der Dichter in der Lage war ein "Phantasiestück" so zu schreiben, daß es von ihm "wie eine reale Krankheitsgeschichte" zergliedert werden konnte, um eine bereits gestellte aber übergangene Frage zu beantworten. Die Frage stellt er auch deshalb, weil die Dichter oft die Interpretationen ihrer Werke mit der Begründung ablehnen, daß sie mit dem, was sie in ihrem Werk dargestellt haben, nicht das im Sinne hatten, was der Interpret darunter verstanden hat, d.h. daß die Interpretation des Dichters mit der des Interpreten nicht übereinstimmt; und in diesem Fall kann es durchaus möglich sein, daß dem Dichter, W. Jensen, obwohl er mit seiner Novelle eine "völlig korrekte psychiatrische Studie" geliefert hat, von den "ähnlichen Theorien in der Wissenschaft" nichts bekannt ist (Ebd. 81), mit deren Hilfe er seine Handlung aufgebaut und seine Charaktere beschrieben hat. Er nennt zwei Möglichkeiten, die in Betracht gezogen werden können, um die oben gestellte Frage zu beantworten. Die erste Möglichkeit kann darin bestehen, wie es oft der Fall ist, daß der Interpret mit seiner Interpretation in dem Kunstwerk durch eine Überinterpretation Tendenzen entdeckt hat, von denen der Dichter nichts weiß und damit hat der Interpret im Werk das gefunden, was er eigentlich suchte oder "wovon er selbst erfüllt ist" oder aber, und das ist die zweite und für Freud die bevorzugte Möglichkeit,

daß der Dichter von solchen Regeln und Absichten nichts zu wissen brauche, so daß er sie in gutem Glauben verleugnen könne, und daß wir doch in seiner Dichtung nichts gefunden haben, was nicht in ihr enthalten ist. Wir schöpfen wahrscheinlich aus der gleichen Quelle, bearbeiten das nämliche Objekt, ein jeder von uns mit einer anderen Methode, und die Übereinstimmung im Ergebnis scheint dafür zu bürgen, daß beide richtig gearbeitet haben. (Ebd. 82)

Die Methode des Dichters ist die Beobachtung des Unbewußten "in seiner eigener Seele", die, ohne durch bewußte Kritik unterdrückt zu werden, künstlerisch ausgedrückt wird. Dabei braucht der Dichter die Gesetze nicht klar zu erkennen, die er bei der Beobachtung des Unbewußten "aus sich" erfahren wird, die aber in seinem Werk enthalten sind. (Ebd.) Derjenige, der diese Gesetze kennt, ist der Interpret, in diesem

Fall der Arzt, der seine Gesetze durch die Analyse aus den Dichtungen des Dichters entwickelt, wie er sie aus den Fällen aus dem realen Leben, oder in diesem Fall "aus realen Erkrankungen", herausfindet. (Ebd.)

#### 4. Susan Sontag und die postmodernen Literaturtheorien

Daß Freud in der Archäologie eine Analogie zu seinen eigenen psychoanalytischen Forschungen entdeckt hat, wird nicht selten behauptet. Wie es bereits oben angedeutet wurde und wie es aus der "Editorischen Vorbemerkung" des Essays *Der Wahn und die Träume in W. Jensens 'Gradiva'* hervorgeht, wurde bereits von W. Jensen bei seinem Briefwechsel mit Freud auf diese "Analogie" andeutend hingewiesen. Daß auch Susan Sontag - nicht als Literaturwissenschaftlerin, sondern als Künstlerin, deren Werke oft interpretiert werden - die Interpretationen im modernen Stil mit Ausgrabung vergleicht und dabei vor allem Freuds Namen erwähnt, ist sicherlich keine übertriebene Feststellung. Zumindest für den psychoanalytischen Zugang hat sie eine Gültigkeit, zumal dies auch von Freud bestätigt wird. Dieser Betrachtungsweise entsprechend steht die Inhaltsebene des literarischen Textes im Mittelpunkt der psychoanalytischen Untersuchung. Obwohl auch Freud gesteht, daß der literarische Text eigentlich durch seine Form gekennzeichnet ist, worauf auch der Dichter Wert legt, ist sein Interesse, wie er in dem Essay *Der Moses Michelangelo* (1914) schreibt, ausschließlich auf den Inhalt gerichtet:

Ich habe oft bemerkt, daß mich der Inhalt eines Kunstwerks stärker anzieht als dessen formale und technische Eigenschaften, auf welche doch der Künstler in erster Linie Wert legt. Für viele Mittel und manche Wirkungen der Kunst fehlt mir eigentlich das richtige Verständnis. (Ebd. 197)

Während für Sontag ein solcher Umgang mit dem Kunstwerk ein zerstörerischer Akt ist, bedeutet dies für Freud keine Zerstörung, solange "die Analyse geglückt ist" (Ebd. 198). Denn zwar könne ein Kunstwerk auf die Menschen eine starke Wirkung ausüben, dies ist aber nur dann möglich, wenn man sich begreiflich mache, wodurch das Kunstwerk wirke. Es gebe andererseits einige der großartigen und überwältigenden Kunstschöpfungen, die man bewundere, von denen man sich bezwungen fühle, die aber dennoch in unserem Verständnis dunkel geblieben seien. Diese "paradoxe Tatsache" erklärt Freud damit, es gehöre zu den Absichten des Künstlers, daß sein Werk den Leser oder den Betrachter "so mächtig packt" und diese Absicht des Künstlers kann "wie irgendeine andere Tatsache des seelischen Lebens" abgebar sein:

Und um diese Absicht zu erraten, muß ich doch vorerst den *Sinn* und *Inhalt* des im Kunstwerk Dargestellten herausfinden, also es deuten können. Es ist also möglich, daß ein solches Kunstwerk der Deutung bedarf, und daß ich erst nach Vollziehung derselben erfahren kann, warum ich einem so gewaltigen Eindruck unterlegen bin. (Ebd. 198)

So habe erst die Psychoanalyse ermöglicht das Rätsel der Wirkung von Shakespeares Tragödie Hamlet zu lösen, indem sie deren Stoff auf das Ödipus-Thema zurückgeführt habe. Da die Wirkung und der Zauber der Dichtung nicht nur mit dem Eindruck der Gedanken und dem Glanz der Sprache erklärt werden kann, sollen auch weitere Quellen dieser Wirkung gefunden werden, und gerade dies wird von der psychoanalytischen Untersuchung beabsichtigt. Freud betrachtet also seinen Zugang zur Literatur nicht als einzig richtige Vorgehensweise, sondern als eine weitere Möglichkeit neben den anderen. Dabei geht es ihm in erster Linie darum herauszufinden, wie ein Künstler in der Lage sein kann auf den Betrachter eine solche Wirkung auszuüben, ihn zu verzaubern. Er glaubt, daß diese Wirkung nicht nur mit formalen Aspekten erklärt werden, sondern eine inhaltliche Analyse des Kunstwerks weitere Quellen für die Gründe dieser Wirkung liefern kann.

Während bei dem von Freud begründeten und ursprünglich rein auf den Autor gerichteten Zugang zur Literatur, der Inhalt eines Kunstwerks im Mittelpunkt der Analyse steht und psychologische Vorgänge direkt auf das Werk übertragen werden, kann von einer ebenso starken Überbetonung des Inhalts oder zumindest von einer Vernachlässigung der formalen Aspekte eines Kunstwerks seitens der marxistischen Literaturkritik nicht die Rede sein. Wie oben dargelegt wurde, ist die marxistische Literaturtheorie im wesentlichen auf Hegel zurückzuführen, in der "die Literatur nicht als ein isoliertes geistiges Phänomen betrachtet" wird; sie umfaßt "alle Erscheinungen des geistigen Lebens" (Gutzen 1984, 225) und dieser Orientierung entsprechend wird auch von der marxistischen Literaturkritik die Literatur als "ein Spiegel gesellschaftlicher Verhältnisse" (Dörne/Vogt 1994, 19) betrachtet. Zu der Funktion der Widerspiegelung muß auch ein weiteres charakteristisches Merkmal hinzugefügt werden, das die marxistische Literaturkritik kennzeichnet: die Parteilichkeit der Literatur oder Kunst. Diese beiden Kategorien wurden auch von Lukács übernommen, aber mit einer umfassenden Perspektive so erweitert, indem er das eigentlich Gesellschaftliche im Gegensatz zu den "vulgermarxistischen Sichtweisen" nicht im Inhalt oder Kontext des Werkes, sondern in der „Gestaltung der literarischen Form“ dargestellt sah. (Ebd. 20) In einem Aufsatz mit dem Titel *Willie Bredels Romane*, in dem er zwei Romane Bredels untersucht, schreibt Lukács, daß die beiden Romane "eine bedeutende Stellung in der Entwicklung der proletarisch-revolutionären Literatur Deutschlands" einnehmen (Lukács 1990, 347), weil sie inhaltlich gut gedacht sind, aber in der künstlerischen Gestaltung entdeckt er ein Grundmangel:

es besteht ein künstlerisch ungelöster Widerspruch zwischen den breiten, alles wesentliche umfassenden epischen Rahmen einer Fabel und zwischen seiner Erzählungsweise, die teils eine Art von *Reportage*, teils eine Art von *Versamlungsbericht* ist [...]. Ein Roman erfordert eben andere Gestaltungsmittel als eine *Reportage*; eine Charakterisierungsweise, die für diese ausreicht, ist für jenen durchaus ungenügend. (Ebd. 348f)

Dabei kritisiert Lukács vor allem die Sprache der beiden Romane, die er mit der Sprache der "Presseberichterstattung" vergleicht und die fehlende Dialektik in Bredels Gestaltungsmethode, die seiner Ansicht nach von einem Schriftsteller verlangt werden muß, da der Mangel an Dialektik in der Gestaltung auch ins Inhaltliche umschlägt. (Ebd. 350) Deswegen glaubt Lukács, daß die neuen Formen, Reportageliteratur oder Montageverfahren, die "den neuen Inhalt nur agitatorisch oder chronikhaft" (Klein 1990, S.26) darstellen, nicht dafür geeignet sind, der eigentlichen Aufgabe der Literatur zu dienen; nämlich "die Totalität der Gesellschaft ästhetisch erfahrbar [zu] machen", selbst wenn die parteilichen Aussagen des Werkes "richtig" sind. (Dörne/Vogt 1994, 21) Auch die Parteilichkeit der Literatur, die von der Literatur verlangt wird, kann Lukács Ansicht nach also nur durch eine geeignete Form möglich sein. Wie es auch dieses Beispiel verdeutlicht, bevorzugt Lukács als einer der wichtigsten Vertreter der marxistischen Literaturwissenschaft bei seinem Zugang zu den literarischen Werken eine Interpretation, in der die inhaltlichen und formalen Aspekte des Kunstwerks eine Einheit bilden. Solch eine Kritik, "in der inhaltliche Erwägungen mit formalen verschmelzen" (Sontag 1980, 17), ist auch für Sontag die beste Kritik. Aber letztendlich erwartet auch Lukács von der Literatur Parteilichkeit. Denn

*die richtige dialektische Abbildung und schriftstellerische Gestaltung der Wirklichkeit setzt die Parteilichkeit des Schriftstellers voraus [...]. Parteilichkeit für jene Klasse, die Trägerin des geschichtlichen Fortschritts in unserer Periode ist: für das Proletariat [...]. Diese Parteilichkeit steht nicht [...] in Widerspruch zur Objektivität in der Wiedergabe und Gestaltung der Wirklichkeit. Sie ist im Gegenteil die Voraussetzung zur wahren - dialektischen Objektivität. (Lukács 1990, 339)*

Zwar mußte Lukács in den späteren Jahren vor einer Parteilichkeit warnen, "die zur Parteiliteratur führen" könnte (Gutzen 1984, 238), aber, daß die Literatur parteilich sein muß, gehörte dennoch neben der Wiedergabe der Wirklichkeit zu den wichtigsten Grundzügen der marxistischen Literaturtheorie und -kritik.<sup>8</sup> Daher sollte Lukács von den anderen Vertretern der marxistischen Literaturtheorie kritisiert werden, weil er einerseits den literarischen Text nicht auf den Inhalt reduzieren wollte - wie bereits oben erwähnt wurde, sah er das eigentlich Soziale oder Gesellschaftliche nicht im Inhalt, sondern in der Form des Kunstwerks dargestellt - und andererseits, weil er sich gegen eine Parteiliteratur verwahrte. Er wurde beschuldigt, „bürgerlicher Theoretiker und Revisionist“ zu sein. (Ebd.) Obwohl sich die Vertreter der marxistischen Literaturtheorie auch mit formalen Aspekten auseinandersetzten, wurde im Endeffekt „die ästhetische Struktur auf Inhalt reduziert“, oder der ästhetische Wert eines literarischen Kunstwerks wurde nicht abhängig von seinem Inhalt bewertet.

<sup>7</sup> Wie weit diese Parteilichkeit in den späteren Jahren gehen konnte, zeigt Nourgaliev in seinem Aufsatz *Der kalte Krieg im Buch- und Bibliothekswesen der Sowjetunion* (Nourgaliev 2000, 182ff).

Auch die psychoanalytische Methode bewertet die formale Ebene des Kunstwerks als die eigentlich künstlerische Leistung, wodurch das Kunstwerk überhaupt lesbar wird. Die formale Ebene gehört aber dennoch nicht zum Untersuchungsbereich dieser Methode, weil die psychoanalytische Methode, wie auch Freud meint, für eine Untersuchung der formalen Aspekte nicht geeignet ist und überläßt die "ästhetische Würdigung" und "die formale Arbeit" des Künstlers den Ästhetikern. (Vgl. Kofman 1993, 15ff) Bei der Hervorhebung der inhaltlichen Aspekte eines Kunstwerks geht Freud allerdings so weit, daß er das Kunstwerk als eine psychoanalytische Studie betrachtet, und der Schöpfer des Kunstwerks ist eine Art Psychoanalytiker, oder er ist ihm zumindest verwandt. Da aber das, was der Künstler darstellt, nicht das Ergebnis einer in vollem Bewußtsein entstandenen analytischen Studie, sondern die Darstellung seiner Phantasien oder "Tagträume" ist, soll herausgefunden werden, woher der Künstler sie bezieht und dies ist Aufgabe der psychoanalytischen Methode.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die beiden Methoden dadurch gekennzeichnet sind, daß sie den literarischen Text mit den außerliterarischen Bereichen oder Kontexten in Verbindung bringen und ihn beinahe wie eine psychoanalytische, soziologische oder gar philosophische Studie zu bewerten und auch zu interpretieren versuchen. Damit sind, aus Sontags Perspektive betrachtet, die marxistischen und psychoanalytischen Zugänge und Interpretationen zu den literarischen Texten zwei radikale Methoden, da sie dem Kunstwerk keine Autonomie gewähren wollen. Der wichtigste zwischen den beiden Zugängen bestehende Unterschied liegt allerdings darin, daß die psychoanalytische Richtung ihre Methode nur als eine mögliche neben den anderen Methoden, als eine Bereicherung betrachtet, während die marxistische Richtung ihre Methode als einzig richtige betrachtet. Letzlich kann aber gesagt werden, daß die beiden Methoden, wie Sontag zurecht meint, den Inhalt des Kunstwerks in den Mittelpunkt ihrer Untersuchung stellen. Sontags Verdienst liegt nun darin, daß sie die Literaturtheorie, wenn auch auf eine provokante Art und Weise, darauf aufmerksam gemacht hat, daß eine psychoanalytische, soziologische oder philosophische Studie zu liefern nicht unbedingt zu dem Aufgabenbereich der Literatur gehören kann, sondern dies vielmehr die Aufgabe der Soziologie, Psychologie oder Philosophie ist. Auf der anderen Seite war Sontag und auch andere ähnliche Positionen Wegbereiter für die Durchsetzung einer Tradition, die begonnen hat, einseitig nur die Form in den Mittelpunkt der Literaturtheorie zu setzen und jede Beschäftigung mit dem Inhalt und insbesondere die Interpretation des Inhalts, jede Verbindung zwischen dem Kunstwerk und der Geschichte, der Gesellschaft und der Wirklichkeit in Frage zu stellen. Indem Sontag, beeinflusst von den gegenwärtigen Theorien zur Kunst und Literatur statt „Hermeneutik“ eine "Erotik der Kunst", statt vorschreibendes ein beschreibendes Vokabular, und statt einem einseitigen Inhaltismus eine Verschmelzung von

inhaltlichen und formalen Erwägungen verlangte, reagierte sie sicherlich auch im Interesse der Autoren, aber ihre Kritik bereitete auch den postmodernen Literaturtheorien wie Poststrukturalismus und Dekonstruktivismus den Boden, die nicht nur im allgemeinen die Hermeneutik und im besonderen die literaturwissenschaftliche Textinterpretation in Frage stellten, sondern auch die von Roland Barthes formulierte berühmte These von „Tod des Autors“ beinhalten. (Vgl. Spree 1995, 136ff)

### Literaturverzeichnis

- Cohn, Jonas (1982): Die Dialektik des Kunstwerks. In: Neukantianismus. Texte der Marburger und der Südwestdeutschen Schule, ihrer Vorläufer und Kritiker. Mit einer Einleitung hrsg. von Hans-Ludwig Ollig. Philipp Reclam Jun., Stuttgart, S.227-242.
- Dörne. A./Vogt, L. (1994): Literatursoziologie. Literatur, Gesellschaft, Politische Kultur. Westdeutscher Verlag, Opladen.
- Frenzel, Elisabeth (1980): Vom Inhalt der Literatur. Stoff - Motiv - Thema. Freiburg.
- Freud, Sigmund (1982): Bildende Kunst und Literatur. Studienausgabe Band X. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Main.
- Grübel, Reiner (1996): Formalismus und Strukturalismus. In: Grundzüge der Literaturwissenschaft. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Dettering. Deutscher Taschenbuch Verlag, München.
- Haselstein, Ulla (1995): Psychoanalyse und Literaturwissenschaft. In: Einführung in die Literaturwissenschaft. Hrsg. u.a. von Miltos Pechlivanos. J.B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung. Stuttgart.
- Gutzen, Dieter u.a. (1984): Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft. Eine Arbeitsbuch. 5. überarbeitete Auflage. Erich Schmidt Verlag Berlin.
- Hegel, G.W.F. (1995): Vorlesungen über Ästhetik, Erster und zweiter Teil. Mit einer Einführung. Hrsg. von Rüdiger Bubner. Philipp Reclam jun. Stuttgart.
- Hegel, G.W.F. (1984): Vorlesungen über Ästhetik, Dritter Teil, Die Poesie. Hrsg. von Rüdiger Bubner. Philipp Reclam jun. Stuttgart.
- Klein, Alfred (1990): Georg Lukács in Berlin. Literaturtheorie und Literaturpolitik der Jahre 1930/32. Aufbauverlag, Berlin und Weimar.
- Kofman, Sarah (1993): Die Kindheit der Kunst: Eine Interpretation der Freudschen Ästhetik. Aus dem Franz. von Heinz Jatho, München.

- Lukács, Georg (1996): Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels. In: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Herausgegeben und kommentiert von Dorothee Kimmich, Rolf Günter Renner und Bernd Stiegler, Philip Reclam jun. Stuttgart, S. 79-94.
- Lukács, Georg (1990): Texte von Georg Lukács aus den Jahren 1930-1932. In: Klein, Alfred: Georg Lukács in Berlin. Literaturtheorie und Literaturpolitik der Jahre 1930/32. Aufbauverlag, Berlin und Weimar.
- Meyer, Holt (1995): Formalismus und Strukturalismus. In: Einführung in die Literaturwissenschaft. Hrsg. u.a. von Miltos Pechlivanos. J.B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung. Stuttgart.
- Nourgaliev, Viatcheslav (2000): Der Kalte Krieg im Buch- und Bibliothekswesen der Sowjetunion. Bibliothek 24. 2000. Nr. 2, S. 182-188.
- Plumpe, Gerhard (1993): Ästhetische Kommunikation der Moderne. Band 1: Von Kant bis Hegel. Westdeutscher Verlag. Opladen.
- Renner, R. G. (1996): Literatur und Gesellschaft. Einleitung. In: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Herausgegeben und kommentiert von Dorothee Kimmich, Rolf Günter Renner und Bernd Stiegler, Philip Reclam jun. Stuttgart, S. 71-78.
- Rühling, Lutz (1996): Verfahren der Textanalyse. Psychologische Zugänge. In: Grundzüge der Literaturwissenschaft. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering. Deutscher Taschenbuch Verlag, München, S. 479-497.
- Sontag, Susan (1980): Gegen Interpretation. In: Kunst und Antikunst. München/Wien, S. 9-18.
- Turk, Horst (1976): Literaturtheorie. Literaturwissenschaftlicher Teil. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- Wellek, René/Warren, Austin (1995): Theorie der Literatur. Mit einer Einführung von Heinz Ickstadt. Durchgesehene Neuauflage. Beltz Athenäum Verlag, Weinheim.
- Zima, Peter V. (1980): Textsoziologie. Eine kritische Einführung. Sammlung Metzler, Bd. 190. Stuttgart.
- Zima, Peter V. (1991): Literarische Ästhetik. Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Francke Verlag Tübingen.