

OLEG SUS

Brno

ZU EINIGEN PROBLEMEN DER PSYCHOLOGIE DES LITERARISCHEN UND KÜNSTLERISCHEN SCHAFFENS

In der letzten Zeit fängt die marxistische Literaturwissenschaft und Aesthetik an, die Probleme der sog. Psychologie des Kunstschaffens zu sondieren, und zwar sowohl im Allgemeinen, wie auch vom Standpunkt der Literaturwissenschaft selbst, ihrer aktuellen Entwicklungsphase und ihrer erwünschten methodologischen Auffrischung aus. Denn gerade jetzt treten sehr markant und plastisch die negativen Folgen jener Forschungsmethoden zutage, die die gesamte psychologische Problematik des Kunstschaffens kurzerhand beiseite schoben oder ihr Bestehen in Abrede stellten, wobei man — um dieses Verfahren zu begründen — gewöhnlich bis ins Extreme den rationellen Kern derjenigen Argumente übertrieb, die auf die notwendigen inneren Grenzen jeder psychologischen Interpretation des künstlerischen Objektes aufmerksam machten, jener Argumente also, die die Grundlage einer Kritik des „Psychologismus“, der typischen psychologischen „Reduktionen“ bildeten. Die Reaktion gegen den Psychologismus, die in einem nicht geringen Masse für verschiedene moderne Strömungen der literaturwissenschaftlichen und ästhetischen Forschung kennzeichnend war, wurde freilich durch verschiedene Motive und Impulse hervorgerufen, sie beruhte auf ungleichen wissenschaftlichen, ideologischen und philosophischen Voraussetzungen. (Diesen Aspekt werden wir nicht weiter ausführen, weil es speziell untersucht werden müsste.) Die Reaktion gegen den Psychologismus zeitigte zweifellos unleugbare Ergebnisse, andererseits wirkte sie aber hemmend auf die Gleichmässigkeit in der Entwicklung einzelner Forschungsmethoden und -techniken, die ja erst in ihrer — vom Standpunkt der historischen Entwicklung der Literaturwissenschaft freilich nur relativen — Komplexität die „konkrete Totalität“ des Wortkunstwerks als einer komplizierten Struktur, als eines vielschichtigen mit einem dichten Netz von strukturellen Beziehungen durchgewobenen Gebildes zu erfassen vermögen. Wenn der Ausgangspunkt der Literaturwissenschaft übermässig durch den blossen „Antipsychologismus“ bedingt wird, so wird auch der beständige und fruchtbare Zusammenhang zwischen der betreffenden Wissenschaft und anderen Disziplinen gestört, die als sog. Hilfs-, Grenz-

oder Kontaktwissenschaft dienen sollten. (Nebenbei gesagt: gerade heutzutage wird die Wichtigkeit jener Untersuchungen, bzw. auch neuen Wissenschaften, die irgendwo an der „Naht“, an der Grenze zwischen anderen, „traditionellen“ Wissenschaften entstehen, offensichtlich. Vgl. die Kybernetik, die Informationstheorie, die mathematische Linguistik, die Psycholinguistik u. a.). Schon aus diesem Grunde werden daher die zwischen der Literaturwissenschaft, der allgemeinen Psychologie und der Psychologie des künstlerischen Schaffens bestehenden Beziehungen von Neuem nachgeprüft werden müssen. Es handelt sich freilich um keine Wiedergeburt des hergebrachten Psychologismus und schon gar nicht um seine Rehabilitation. Auch handelt es sich um keine „Annäherung“ an die Psychologie, sondern um die Bestimmung neuer, fruchtbarer Zusammenhänge zwischen der zeitgenössischen Literaturwissenschaft und den ihr nahestehenden, verwandten bzw. angrenzenden Wissenschaftszweigen. Im Rahmen dieses „Kontextes der Wissenschaften“ nehmen zwar die psychologischen Probleme keine dominierende Stellung ein; auf der anderen Seite können sie jedoch keinesfalls als irrelevant aufgefasst werden. Die Literaturwissenschaft ist mit ihnen durch ihr Begriffssystem und ihre Methodologie auf diese oder jene Weise, unmittelbar oder mittelbar verknüpft, obzwar sie diese Probleme manchmal gerade in ihrer eigenen Funktion, d. h. als eine derjenigen Komponenten ablehnt, die gewisse Voraussetzungen für die komplexe Methode der Literaturwissenschaft selbst schaffen. Die Unberücksichtigung dieser Probleme gleicht — wenigstens zum Teil — einem Verzicht auf die bewusste Kontrolle der noetischen Grundlage der Wissenschaft¹. Wenn diese Kontrolle wenigstens in der Form einer Kritik des sog. Psychologismus ausgeübt wird, dann ist sie zweifellos berechtigt und führt zu gewissen Ergebnissen. Darüber hinaus geht es jedoch heutzutage auch darum, den eventuellen positiven Beitrag festzustellen, den eine zweckmässige, durch das Material selbst begründete Transponierung von Begriffen und Forschungsmethoden aus der Psychologie in die Literaturwissenschaft mit sich bringen könnte; es handelt sich darum, die Konstituierung einer neuen, selbständigen Wissenschaft auf dem Grenzgebiet der Literaturwissenschaft, der Kunstwissenschaft und der Psychologie zu ermöglichen — dies alles ohne jedwede einseitige Unterordnung oder unorganische Abhängigkeiten, ohne Reduzierung der einen Wissenschaft auf die andere.

Diese Perspektive öffnet sich heute vor der marxistischen Literaturwissenschaft. Begrüssenswerte Initiative zeigen hier z. B. sowjetische Forscher, die sich darüber

¹ Auf diese Tatsache wies Jan Mukařovský hin, indem er die zwischen der Literaturwissenschaft und der Philosophie bestehenden Beziehungen untersuchte. Wir wollen zwischen der Psychologie und der Philosophie (Ontologie und Noetik) keine mechanische Parallele ziehen, aber es gilt, dass auch die Psychologie von den „philosophischen Voraussetzungen“ nicht isoliert und schon gar nicht als spezielle Disziplin von den „Grenzen“ der Literaturwissenschaft abgerufen werden kann. Vgl. J. Mukařovský, *Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře*, „Kapitoly z české poetiky“, díl I, Praha, 2. vyd. 1948 (*Der Strukturalismus in der Aesthetik und in der Literaturwissenschaft*, „Kapitel aus der tschechischen Poetik“, Bd. 1, 2. Ausgabe), S. 14.

im Klaren sind, wie sehr die eng soziologische (bzw. soziologisierende) und gnoseologische Interpretation der literarischen Werke das „Subjektive“ des literarischen Schaffens, aber auch des Wahrnehmungsprozesses in den Hintergrund gestellt hat. Diese Anregungen sind schon aus dem Grunde bedeutsam, weil sie die in der sowjetischen Literaturwissenschaft und Aesthetik erfolgten entwicklungsmässigen Verschiebungen widerspiegeln.

Darüber hinaus zeigt sich das Bestreben, eine gewisse „Verspätung“ in den erwähnten Wissenschaftszweigen nachzuholen und die hemmende Wirkung des Traditionalismus oder direkt Konservatismus in der Thematik, Fragestellung, den Methoden usw. wettzumachen — mit anderen Worten, es handelt sich darum, die Literaturwissenschaft in eine moderne Wissenschaft umzuwandeln, die sich dem reichen, innerlich differenzierten und immer breiteren Strom der wissenschaftlichen Entwicklung in der zweiten Hälfte des XX. Jahrhunderts anschliessen könnte. Freilich können wir hier keine sofortige und definitive Lösung, keine eindeutige Konzeption erwarten; es geht ja erst um die erste Besichtigung des neuen Geländes oder um das Programm einer Erforschung. Diesen Charakter zeigt auch die anregende Studie des bekannten sowjetischen Theoretikers Boris Mejlach, die unter dem Titel *Psychologie des Kunstschaffens* erschienen ist und sich sowohl mit der allgemeinen Problematik wie auch mit literaturwissenschaftlichen Problemen (d. h. mit der Psychologie des literarischen Schaffens) befasst². Mejlachs Ausgangspunkt ist zwar die gegenwärtige Entwicklungsphase der sowjetischen Literaturwissenschaft und Aesthetik; manche seiner grundsätzlichen Feststellungen haben jedoch allgemeinere Bedeutung und sind auch für die gegenwärtige marxistische Literaturwissenschaft und Aesthetik ausserhalb der UdSSR nicht belanglos. Schon aus diesem Grunde dürfte es wohl nicht überflüssig sein, seine Studie ausführlich zu annotieren und sie durch gewisse Hinweise ergänzen; eine gründliche Erörterung des ganzen von Mejlach aufgerollten Fragenkomplexes könnte freilich nur im Rahmen einer selbständigen Arbeit erfolgen. Hier müssen wir uns damit begnügen, die Knotenpunkte seiner programmatischen Arbeit kurz zusammenzufassen; dieser Uebersicht wollen wir gewisse Ergänzungen und Korrekturen anschliessen, um dann eine kritische und positive Erörterung der Stellung wie auch der Funktion der sog. Psychologie des literarischen Schaffens vorzulegen.

Mejlach gliederte seine Studie folgendermassen: zuerst untersucht er die Stellung der Literaturwissenschaft innerhalb des Systems der Wissenschaften, wonach er seine Schlüsselthese von der Notwendigkeit einer Untersuchung der Dynamik des literarischen Prozesses (der Bildung des Werkes) begründet. Dann bestimmt er die Aufgaben der geplanten Psychologie des Kunstschaffens und bringt eine kurze kritische Betrachtung der gegenwärtigen bürgerlichen Konzeptionen; diesem Teil seiner Studie sind auch das Problem der Gründung der eigentlichen Psychologie

² Die Studie ist abgedruckt in der Monatsschrift „Woprossy literatur“ („Fragen der Literatur“), IV, 1960, Nr. 6, S. 58—79.

des Kunstschaffens, die Frage nach ihrem Verhältnis zur allgemeinen Psychologie, zur Literaturwissenschaft und Aesthetik und schliesslich ihre Definition angeschlossen. In einem selbständigen Teil erörtert dann Mejlach die Methodologie der neuen Disziplin; abschliessend formuliert er seine eigene Auffassung, deren Ausgangspunkt er in der Handschrift sieht, die nach seiner Ansicht die Dynamik des Schaffensprozesses fixiert.

In erster Linie kritisiert Mejlach die spezifischen Mängel der Literaturwissenschaft, und zwar mit Rücksicht auf ihre Stellung innerhalb des Systems der Wissenschaften. In zahlreichen Wissenschaftszweigen werden neue wissenschaftliche Entdeckungen durch intensive Weiterführung von methodologischen Problemen, durch Entstehung von neuen Forschungstechniken begleitet. Gerade in dieser Hinsicht stellt aber die Literaturwissenschaft eine gewisse Ausnahme dar (*op. cit.*, S. 58). Sie befindet sich im Rückstand, denn sie geht stillschweigend von der Ueberzeugung aus, dass schon alles getan worden ist: was übrig bleibt, ist die Anwendung der methodologischen Prinzipie des Marxismus-Leninismus in der Praxis. Selbst der Terminus „Methodologie der literaturwissenschaftlichen Forschung“ ging sozusagen verloren, als wäre er von dem Begriff der „Literaturtheorie“ verzehrt worden. Lehr- und Handbücher legen darüber ein beredtes Zeugnis ab: aus ihrem Inhalt geht eigentlich hervor, dass die sog. Literaturtheorie die Grundbegriffe des Wesens der Literatur, der literarischen Strömungen und Gattungen erklärt, sich zum Teil mit Fragen der Verswissenschaft befasst, aber die eigentlichen Methoden der Untersuchung des literarischen Schaffens in seiner Eigenart vernachlässigt. Soweit es überhaupt dazu kommt, dass bestimmte Elemente des literarischen Schaffensprozesses erwähnt werden, geschieht es auf eine mechanische Weise, so dass Mejlach treffend an die Kenntnis blosser Bestandteile eines Motors erinnert: diese Kenntnis kann freilich weder die Fähigkeit ersetzen, den Motor zu konstruieren oder zusammzusetzen, noch nahebringen, warum und wie der Motor arbeitet (*op. cit.*, S. 59). Kurz gesagt: die Ausarbeitung einer Methodologie, allgemeiner Prinzipie der literaturwissenschaftlichen Forschung, wird vernachlässigt; es gibt zwar Deutungen dieser oder jener These der Klassiker des Marxismus-Leninismus, aber es geschieht nur wenig, was eine Weiterführung dieser Thesen, bzw. die Ausarbeitung neuer, auf der Grundlage der marxistisch-leninistischen Theorie beruhender Prinzipie angeht. Noch schlimmer steht es mit der Methodik einer literaturwissenschaftlichen Analyse, mit der Ausarbeitung von konkreten Forschungstechniken (daselbst).

Soweit Mejlachs Kritik, deren Richtigkeit kaum geleugnet werden kann. Wie steht es nun mit dem konstruktiven Teil seiner programmatischen Studie? Sein Kern liegt — allgemein gesagt — in der Erneuerung der methodologischen Problematik und vor allem in der Rekonstruktion verschiedener bisher vernachlässigter Forschungstechniken (absolute Neuigkeiten bringt Mejlach nicht und will sie auch nicht bringen). Es ist gerade das Gebiet der Methodologie, wo der sowjetische Forscher die neuralgischen Punkte der Literaturwissenschaft sucht und findet. Und weil er bestrebt ist, eine wissenschaftliche Psychologie des Kunst-

schaffens zu konstituieren, wendet er sich zuerst gegen diejenigen Methoden, die nur mit fertigen Resultaten des schriftstellerischen Schaffens arbeiten, d. h. mit den eigentlichen literarischen Werken, die dann als Material und Grundlage für die mehr oder weniger allgemeinen Urteile über die Eigenart des künstlerischen Schaffens, des künstlerischen Denkens, des Realismus usw. dienen. Mejlach streifte hier das wichtige Problem der Beziehungen zwischen der „Statik“ und „Dynamik“ — um die älteren *Termini von Comte* zu gebrauchen — zwischen der „Synchronie“ und „Diachronie“, zwischen einer strukturellen und genetischen (entwicklungsgeschichtlichen) Forschung. Obzwar Mejlach dieses Problem leider nicht *explicite* darlegt (es handelt sich ja um ein methodologisches Problem *par excellence*), dürfte es wohl kennzeichnend sein, worauf der sowjetische Theoretiker in erster Linie Wert legt: nicht auf die Statik der fertigen Objekte, d. h. der literarischen Werke, sondern auf den entwicklungsmässigen Prozess ihrer Entstehung, auf die Dynamik dieses Prozesses. Es ist diese Dynamik, die der Verfasser im Sinne hat, gerade darum, weil sein Ausgangspunkt die Forderungen der geplanten Psychologie des Kunstschaffens und nicht die der allgemeinen „Kunstpsychologie“ bilden, in die ja auch die Fragen der Wahrnehmung der Kunst, wohl auch die „Psychologie“ der literarischen Gestalten einbezogen werden sollten (gerade diese letzterwähnte „Psychologie“ ist aber eben als blosser Psychologie höchst problematisch)³. Selbst in dieser Konzeption Mejlachs sollte jedoch das Verhältnis zwischen der synchronischen und diachronischen Forschung nicht fehlen, auch wenn es freilich im Vergleich mit der Literaturwissenschaft modifiziert sein wird. Wenn Mejlach behauptet, dass das Wesen jeder Erscheinung nur dann erfasst werden kann, wenn wir seine Entwicklung analysieren, dann steht diese seine Behauptung im Einklang mit der vorherrschenden Tendenz der sog. „Entwicklungspsychologie“, vernachlässigt jedoch die Strukturanalyse, auf die keine „Entwicklungslehre“ verzichten kann. Fassen wir z. B. die Einbildungskraft ins Auge, die bei Mejlach ebenfalls erwähnt wird: sie bildet zweifellos eine notwendige Komponente des Schaffensprozesses, sie erfährt in diesem Prozess gewisse Veränderungen, die nicht nur von der Individualität des Schriftstellers, sondern auch von der gattungsmässigen Bestimmung des Werkes abhängig sind, ihre Funktionen differenzieren sich je nach den einzelnen Stadien des Schaffensprozesses usw. Aber eben um die Dynamik ihrer Veränderungen, ihre Transformationen von der ursprünglichen Absicht bis zur Verwirklichung dieser Absicht zu ergründen, muss man die Einbildungskraft in erster Linie begrifflich abgrenzen und ihre Wesensart bestimmen. Es unterliegt keinem Zweifel, dass sie sich entwickelt und verändert; dabei verliert sie jedoch nicht ihre „Identität“ (jede Transformation hat ihr Substrat, es handelt sich darum, dass sich immer

³ René Wellek und Austin Warren führen an, dass im genauen Sinne des Wortes zur Literaturwissenschaft eigentlich nur die Untersuchung der in literarischen Werken abgebildeten psychologischen Typen und Gesetzmässigkeiten gehört. Vgl. R. Wellek, A. Warren, *Theory of Literature*, 4. Ausg., New York 1956, S. 69.

Etwas verändert, es gibt keinen „reinen“ Prozess an und für sich). Wäre dies nicht der Fall, dann wären wir auch nicht imstande, den Eingriff der Einbildungskraft in den Aufbau des Werkes von dem sog. Einfall, der ja auch äusserlich, zufällig motiviert sein kann, oder von Elementen konventioneller Assoziationen oder z. B. von demjenigen Verfahren zu unterscheiden, bei dem der Verfasser im abschliessenden Stadium seines Schaffens verschiedene Varianten der Handschrift zielbewusst vergleicht, wobei die Phantasie eher kontrolliert als von Neuem angeregt wird. Was von der Einbildungskraft gilt, trifft auch für andere psychologische Komponenten des Schaffensprozesses zu. Die genetische (entwicklungsgeschichtliche) Forschung ist also nicht fähig, die literarischen Tatsachen restlos zu erklären: die sowjetische formale Schule wie auch die strukturalistische Theorie haben dies wiederholt unterstrichen, wobei freilich der diachronische Standpunkt oft unterschätzt wurde. Die genetische Erklärung kann den Ursprung, die Herkunft aufzeigen: für die Poetik ist aber die literarische Funktion ausschlaggebend (B. Eichenbaum); die Entstehungsgeschichte jeder Erscheinung ist eine selbständige Frage, aber ihre Bedeutung, ihre Stellung in der Entwicklungsreihe ist auch eine selbständige Frage — man darf daher den Begriff der literarischen und der psychologischen Entstehungsgeschichte, die Literatur mit der „schöpferischen Persönlichkeit“ nicht verwechseln (J. Tynjanow)⁴. An diesem wichtigen Problem kann auch die Psychologie des Kunstschaffens nicht achtlos vorbeigehen, wiewohl es klar ist, dass sie sich — in der Auffassung Mejlachs — vor allem der „Dynamik des Schaffensprozesses“ widmen will. Mejlach geht auf den von uns angeschnittenen Problem nicht ein; so kommt es, dass seine programmatische Studie einen gewissen inneren Widerspruch aufweist. Auf der einen Seite wird die Dynamik des Schaffensprozesses unterstrichen — z. B. die Genese des Bildes, die Gedankengänge des Schriftstellers usw., auf der anderen Seite wird der statische Charakter derjenigen Methoden kritisiert, die nur mit fertigen Resultaten (mit fixierten literarischen Werken) arbeiten — aber die eigentliche Untersuchung „drückt sich“ um den Entstehungsprozess „herum“ und wendet sich wieder dem Text zu, in dem Mejlach wörtlich die „Verkörperung der Psychologie des Schaffens“ sieht. Man kann also sagen, dass Mejlach eine Art „psychologische Textkritik“ einsetzt (wir werden sie noch näher erörtern) und dass er sein Programm letzten Endes verengt, u. zw. weil er unter anderem den hergebrachten Methoden der Psychologie nur wenig Vertrauen schenkt. Erst in diesem Zusammenhang wird uns die Bedeutung seiner Forderung klar, der Theoretiker solle den Prozess der Entstehung des Werkes näher studieren, wobei diese Forderung im Allgemeinen zweifellos berechtigt ist.

⁴ B. Eichenbaum, *Teória „formálnej metódy“* (russisch in: *Literatura*, Leningrad 1927), slowakische Uebersetzung in dem Buch *Teória literatúry. Výbor z „formálnej metódy“* (*Literaturtheorie. Eine Auswahl aus der „formalen Methode“*), ausgewählt und übersetzt von Mikuláš Bakoš, Trnava 1941, S. 27; J. Tynjanow, *O literárnom fakte* (*Ueber das literarische Faktum*), russisch in der Zeitschrift „Lef“, 1924, Nr. 2 (6), slowakische Uebersetzung in der angeführten Auswahl von Bakoš.

Was die gegenwärtige Lage der sowjetischen Literaturwissenschaft angeht, kann man Mejlach nur beipflichten, wenn er eine Erörterung aktueller methodologischer Probleme empfiehlt und darauf hinweist, dass die Isolation der Literaturwissenschaft gegenüber anderen Wissenschaftszweigen überwunden werden muss. Die Vorstöße der modernen Wissenschaft beruhen ja in mancher Hinsicht gerade auf der Zusammenarbeit mehrerer Wissenschaftszweige, auf der Beseitigung der scheinbar undurchdringlichen Grenzen zwischen den einzelnen Wissenschaften. Die Literaturwissenschaft befindet sich in einem überraschenden Widerspruch zu dieser Tendenz: ihre Zusammenarbeit mit den „entlegenen“ oder „verwandten“ Wissenschaften ist äusserst gering, was uns übrigens ihre unbefriedigenden Beziehungen zu der Philosophie, Aesthetik und Linguistik zeigen (*op. cit.*, S. 60). Bei dieser Ueberwindung des Isolationismus der Literaturwissenschaft, den man nicht mit ihrer berechtigten Autonomie verwechseln darf, soll auch die wissenschaftliche Psychologie eine nicht geringe Rolle spielen; nach Mejlach soll es hauptsächlich bei der Untersuchung des Schaffensprozesses geschehen. (Die beständige Hervorhebung der Dynamik des Schaffensprozesses verdeckt dem Verfasser noch andere vorhandene Möglichkeiten der psychologischen Analyse, deren Ziel es sein kann und muss, die Struktur und Funktion der einzelnen psychischen Aktivitäten zu erfassen, die ästhetisch relevant sind und sich an der psychologischen Motivierung des Werkes beteiligen.) Auf dem zwischen der Psychologie, der Literaturwissenschaft und der Aesthetik befindlichen Grenzgebiet kann man dann die sog. Psychologie des Kunstschaffens aufbauen, die nach Mejlach Worten als eine wahrhaft wissenschaftliche Disziplin noch nicht existiert (*op. cit.*, S. 63).

Welches sind nun die Aufgaben dieser neuen Wissenschaft, in welchem Verhältnis steht sie zu anderen psychologischen Konzeptionen, wie kann man sie von den angrenzenden Disziplinen delimitieren? (Nur nebenbei sei daran erinnert, dass man die geplante Psychologie des Kunstschaffens bejahen kann; etwas Anderes ist schon ihre Abgrenzung und Inhalt. In dieser Hinsicht ist Mejlachs Konzeption nicht selten problematisch.)

Für die Literaturwissenschaft ist die wissenschaftliche Psychologie, die marxistische Psychologie von grundlegender Bedeutung; auf diese kann sie sich in einer Reihe von Problemen stützen. Dies trifft schon für die Analyse des Psychischen als eines Prozesses zu; mit den allgemeinen Problemen des künstlerischen Schaffens, des sog. „bildlichen“ Denkens, ist die Psychologie des Denkens, der sich bekanntlich zahlreiche sowjetische Wissenschaftler widmen, sehr eng verknüpft. Wertvoll und anwendbar sind auch die Erkenntnisse der Psychologie der Persönlichkeit. Es handelt sich aber in erster Linie darum, wie man die Methoden und Ergebnisse der allgemeinen Psychologie in der Kunstwissenschaft und besonders in der Literaturwissenschaft anwenden kann. Die sowjetischen Psychologen selbst kümmern sich leider um die Psychologie des Kunstschaffens nur sehr wenig. Aus diesem Grunde gelangt Mejlach noch einmal zu dem Schluss, dass die Psychologie des Kunstschaffens als eine wissenschaftliche Disziplin erst konstituiert werden muss. Er gibt zu,

dass diese seine Behauptung befremdend wirken kann (*op. cit.*, S. 64); um möglichen Einwänden aus dem Wege zu gehen, sichtet er dann die verschiedensten Theorien des Kunstschaffens und weist — übrigens in sehr gedrängter Form und ohne Argumentation — auf ihren unwissenschaftlichen Charakter hin. Er beruft sich auf die Irrtümer des Freudismus, erwähnt die schwerwiegenden Mängel und manchmal Verstöße der Schule Jungs, des Behaviorismus, der psychopathologischen Theorien, des Intuitivismus und Neofreudismus wie auch die Fehler mancher älteren Arbeiten aus dem vorrevolutionären Russland (*op. cit.*, S. 64—66). Niemand will leugnen, dass Mejlachs Kritik in einem gewissen Sinne berechtigt ist; aber es geht kaum an, die Resultate der bereits jahrzehntelangen Arbeit auf dem Gebiet der Kunstpsychologie und der Psychologie des Kunstschaffens einfach beiseite zu schieben. Diese Untersuchungen weisen in westlichen Ländern zweifellos unmarxistischen Charakter auf und sind mit idealistischen Konzeptionen belastet; eine kritische Umwertung würde aber bei bestimmten, empirisch orientierten Forschern doch konkrete Erkenntnisse finden. Auch die von Mejlach postulierte wissenschaftliche Psychologie des Kunstschaffens hat also zweifellos ihre Vorgeschichte; sie wird sich selbstverständlich auf die marxistische Psychologie stützen, ohne jedoch bestimmte überprüfbare Resultate anderer Schulen und Richtungen stillschweigend aus der Welt schaffen zu können.

Die Psychologie des Kunstschaffens darf freilich nicht mit der allgemeinen Psychologie identifiziert werden. Dies hebt Mejlach mit vollem Recht hervor, da die allgemeine Psychologie die spezifische ästhetische Funktion unbeachtet lassen muss, gleichgültig ob es sich z. B. um eine Untersuchung der Emotionen oder der intellektuellen Funktionen handelt. Jede beliebige monographische Untersuchung der Psychologen, die als ihr Material die künstlerische Literatur gebraucht (vgl. z. B. das Buch B. Jakobsons, *Psychologie des Gefühls*), beweist es völlig überzeugend. Die Literaturwissenschaft verhält sich jedoch zu ihrem Material völlig anders, so dass auch die Ziele der Psychologie des Kunstschaffens im Allgemeinen und des literarischen Schaffens im Besonderen sich von den eigentlichen Zielen der allgemeinpsychologischen Untersuchung wesentlich unterscheiden. Das Spezifische der Psychologie des Kunstschaffens ist eben durch die Grenzen der literatur- bzw. kunstwissenschaftlichen Forschung gegeben. Daher bleiben ausserhalb ihres Blickfeldes verschiedene Fragen der allgemeinen Psychologie, wie z. B. die spezifischen Probleme der Begabung und der Fähigkeiten oder die Untersuchung sämtlicher psychischen Reaktionen des Zuschauers bzw. des Lesers (wenn es sich — so möchten wir hinzufügen — nicht eben um diejenigen ihrer Aspekte handelt, die bereits mit dem durch das Kunstwerk hervorgerufenen ästhetischen Charakter der Reaktion zusammenhängen; hier sollte jedoch bereits die Psychologie der künstlerischen Wahrnehmung ans Werk gehen). Von diesem Standpunkt aus will dann Mejlach die Psychologie des Kunstschaffens definieren. Es handelt sich seiner Meinung nach um eine wissenschaftliche Disziplin, deren Aufgabe darin liegt, den Prozess der Bearbeitung und Verallgemeinerung der Lebenserscheinungen zu

erkennen und zu erklären, und zwar in der Form, in der dieser Prozess im Inneren des Künstlers während der Entstehung seines Werkes verläuft. Dieser Prozess wird dann nach Mejlach in sämtlichen Stadien der Entstehung und Entfaltung der künstlerischen Grundidee und ihrer bildlichen Realisation, von den ursprünglichen „Keimformen“ und einzelnen Teilmomenten angefangen bis zur völligen Realisation verfolgt (*op. cit.*, S. 67—68).

Mejlachs wissenschaftliche „Psychologie des Kunstschaffens“ ist zwar gegenwärtig nur ein Projekt; selbst dieses Projekt bringt jedoch bereits bestimmte Probleme mit sich. In erster Linie ist es das Schwanken zwischen der Psychologie und Literaturwissenschaft, woraus sich auch eine gewisse Unklarheit hinsichtlich der Bestimmung des Gegenstandes der geplanten Schaffenspsychologie ergibt. Dabei treten einmal spezifisch psychologische Momente (Orientation auf die Dynamik des Schaffensprozesses), das andere Mal — im abschliessenden Teil der Studie — wieder literaturwissenschaftliche Momente in den Vordergrund (Mejlachs Versuch, die Textkritik mit der psychologischen Analyse zu verknüpfen). Es fragt sich z. B., ob die Ausmündung in die Textkritik bereits ausreicht, um die Autonomie der neuen Disziplin zu begründen (wenn wir sie freilich im engeren Sinne als Psychologie des literarischen Schaffens auffassen), und ob schon diese Tatsache allein die Sonderstellung der neuen Disziplin zwischen der allgemeinen Psychologie, der Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft zu charakterisieren vermag. So z. B. will Mejlach der mechanischen Uebertragung der allgemeinpsychologischen Methoden in seine projektierte Disziplin vorbeugen; mit gleichem Recht kann jedoch die Gegenpartei erklären, dass sie im Gegenteil eine unorganische Uebertragung textkritischer Aspekte ablehnt. Diese Unstimmigkeiten hinsichtlich der Delimitation des Gegenstandes und der Methoden der sog. Psychologie des Kunstschaffens sind jedoch in diesem Stadium nur natürlich und sprechen davon, dass sich der neue Wissenschaftszweig noch nicht konstituierte, dass er sich mehr oder weniger in *statu nascendi* befindet. Neben der Ansicht Mejlachs können wir in der gegenwärtigen sowjetischen Wissenschaft noch anderen Auffassungen begegnen. In demselben Jahr, in dem Mejlach seine Studie veröffentlicht, erscheint das Buch von A. G. Kowalew *Psychologie des literarischen Schaffens*⁵. Kowalew fasst die Psychologie des literarischen Schaffens als einen besonderen Zweig der Psychologie auf, der trotz vorhandener organischer Zusammenhänge mit der literaturwissenschaftlichen Forschung nicht so ohne weiteres verwechselt oder direkt verknüpft werden darf, und zieht für ihren Gegenstand weitere Grenzen, indem er in ihn neben der Analyse des eigentlichen Schaffensprozesses auch die Untersuchung derjenigen Gesetzmässigkeiten einbezieht, nach denen sich die Wahrnehmung und das Erfassen des Kunstwerkes richtet⁶. Kowalews Interpretation ist also gewissermassen traditionell und schliesst letzten

⁵ A. G. Kowalew, *Psychologia literaturnogo tworstchestwa* (Psychologie des literarischen Schaffens), Leningrad 1960.

⁶ Kowalew, *op. cit.*, S. 5—6.

Endes die Augen gerade vor denjenigen spezifischen Problemen der neuen Disziplin, mi denen sich Mejlach auseinandersetzt Aehnliche Auffassungen begegnen wir in den empirisch orientierten „Kunstpsychologien“: Sterzingers *Grundlinien der Kunstpsychologie* unterscheiden z. B. die Aesthetik als „Normwissenschaft“ und die Psychologie als „Tatsachenwissenschaft“; in der Kunstpsychologie sehen sie dann einen empirisch und experimentell orientierten Teil der Psychologie⁷. Im ersten Teil seiner Arbeit drückt es Sterzinger kurz und bündig aus: „Die Psychologie der Kunst keine Aesthetik“⁸. Diese Lösung erscheint uns heute freilich nicht mehr zufriedenstellend; Mejlach hebt hier in seinem Streben nach der Konstituierung der neuen Wissenschaft mit vollem Recht die Idee ihrer spezifischen Orientierung hervor. Man sollte nämlich nicht vergessen, dass es sich nicht um die Untersuchung beliebiger psychischer Prozesse handeln kann, ohne Berücksichtigung ihrer Funktion, die sie in dem entstehenden und dem bereits entstandenen Werk spielen. Dann kann der Gegenstand der projektierten Disziplin nicht nach rein psychologischen Gesichtspunkten bestimmt werden. Die Stellung einer autonomen Psychologie des Kunstschaffens könnten wir — vorläufig nur probeweise — z. B. mit dem Verhältnis einer neuen Wissenschaft — der Psycholinguistik, zu ihrem Objekt, den „psycholinguistischen Einheiten“ vergleichen. Aber auf dieses Problem werden wir noch zurückkommen.

Wie steht es nun mit den Methoden der Psychologie des Kunstschaffens in der Auffassung Mejlachs? Sie soll — im Bereich der Literatur — mit der Untersuchung der Individualität des Schriftstellers und der unmittelbaren Voraussetzungen beginnen, unter denen das Werk entstand. Dazu muss man den historischen Kontext, die Biographie des Schriftstellers, seine sämtliche Produktion, seine Ansichten, äusseren und inneren Impulse und Anregungen kennen (*op. cit.*, S. 68). Diese allgemeinen Kenntnisse — so könnte man Mejlach ergänzen — sind zweifellos wichtig, reichen aber noch nicht aus, weil sie ebensogut ein Historiker, Literaturwissenschaftler oder Soziologe liefern kann. Mejlach ist sich dieser Tatsache offensichtlich bewusst, indem er feststellt, dass eine spezifische für die Verfolgung und Analyse des eigentlichen Schaffensprozesses und seiner Dynamik unumgängliche Methodologie noch fehlt. Im Zusammenhang damit bringt er seine kritische, wenn nicht ausgesprochen skeptische Haltung gegenüber den Methoden der allgemeinen Psychologie zum Ausdruck, deren manche er direkt ablehnt. Eine kritische Haltung ist hier zweifellos angebracht; mit Recht darf man aber auch die Frage stellen, ob alle negativen Urteile Mejlachs ausreichend begründet sind. Die Zweckmässigkeit bestimmter Methoden wird erst die Praxis, ihre praktische Anwendung, ihre Modifizierung mit Rücksicht auf die besonderen Aufgaben der geplanten Psychologie des Kunstschaffens zeigen. Es wäre doch verfrüht, sie von vornherein abzulehnen

⁷ O. H. Sterzinger, *Grundlinien der Kunstpsychologie*, Bd. I (*Die Sinnenwelt*), Graz—Wien—Leipzig 1938, S. 1, 3.

⁸ Sterzinger, *op. cit.*, S. XI.

und sich mit dem Hinweis auf die Erfahrungen mit ihrer Diskreditierung zu begnügen. So wird man — wenigstens nach Mejlach — die Methoden der allgemeinen Psychologie, z. B. die Methode der direkten Beobachtung, die Methode des Gesprächs, weiter die Experimentalmethoden kaum anwenden können (*op. cit.*, S. 69). Die Methode der Gespräche, der Diskussionen mit Schriftstellern war seinerzeit (Anfang der 30er Jahre) sehr verbreitet; wie jedoch Mejlach anführt, wurde sie später ziemlich steril und geriet bis an die Grenze des Zeitungsinterviews. Auch die Fragebogenmethode hat sich nicht immer bewährt: ihr Wert hängt ja davon ab, wie der eigentliche Fragebogen zusammengestellt ist und was für Fragen gestellt werden. Andererseits gibt Mejlach den Wert persönlicher Aussagen der Schriftsteller über die Entstehung und Verkörperung der künstlerischen Idee und über die einzelnen Stadien des Schaffensprozesses zu; in diesem Zusammenhang sind die Tagebücher der Schriftsteller, ihre Briefe, Memoiren usw. von grossem Nutzen. Manchmal sind die „Bekanntnisse“ der Schriftsteller direkt in ihren Werken enthalten (vgl. z. B. Rousseau); man darf jedoch nie vergessen, dass diese „Bekanntnisse“ und „Selbstbeobachtungen“ bereits zu literarischen Fakten gehören und einen mächtigen Niederschlag subjektiver Haltungen der sog. „Autostylisation“ aufweisen.

Als „völlig ungeeignet“ lehnt Mejlach die Experimentalmethode ab; sie sei in der Psychologie des Kunstschaffens fehl am Platz oder genauer gesagt: sie könne nur bei der Untersuchung bestimmter Phasen in der Psychologie der bildenden Künste Anwendung finden. Die Idee, einem Schriftsteller ein bestimmtes Thema „aufzuerlegen“, um ihn dann während des Schaffensprozesses beobachten zu können, muss nach Mejlach bei jedermann nur ein ironisches Lächeln erwecken. Hier ist Mejlach leider nicht objektiv; darüber hinaus konstruiert er — wohl mit Absicht — eine vereinfachte Vorstellung darüber, wie das Experiment bei der Analyse des literarischen Schaffensprozesses aussieht oder aussehen sollte, um dann dieselbe Vorstellung zu ironisieren. (Diese seine Anschauung korrigiert dann Mejlach in seinem Buch *Chudoshestvennoe myslenie Puschkina kak tvortcheski prozess* [*Puschkins künstlerisches Denken als Schaffensprozess*, Moskau—Leningrad 1962, S. 32], das eine neue, mehr entfaltene und durchdachte Gestalt des Programms aus dem Jahre 1960 darstellt.)

Wichtig ist jedoch die Tatsache, dass Mejlachs Misstrauen gegenüber psychologischen Methoden ihr eigenes Motiv hat, dass hinter ihm einerseits die Abwehr gegen den hergebrachten Psychologismus, andererseits Mejlachs positive Bestrebungen stehen, den eigentlichen Gegenstand der Psychologie des künstlerischen (in diesem Zusammenhang eigentlich literarischen) Schaffens zu bestimmen: im weitesten Sinne repräsentieren ihn die Gesetzmässigkeiten des Schaffens als eines Prozesses, die Tätigkeit des Künstlers, im engeren Sinne dann — wenigstens bei dem Schriftsteller — ist es die Handschrift, der Mejlach in der Psychologie des literarischen Schaffens erstrangige Bedeutung zumutet (*op. cit.*, S. 70). Hier liegt der eigentliche Schwerpunkt der Studie Mejlachs: in dem Versuch, auf diese oder jene Weise Textkritik (Textologie) mit der theoretischen Untersuchung des Schaffensprozesses

zu verknüpfen. Eine gewisse Einseitigkeit dieser Lösung ist offensichtlich; aber Mejlach gibt selbst zu, dass die von ihm vorgeschlagenen Methoden bei weitem nicht alle Aufgaben der Schaffenspsychologie erschöpfen und dass sie ergänzt, bzw. erweitert werden können (*op. cit.*, S. 70). Praktisch genommen konzentriert sich Mejlach doch auf die Handschrift. Darum muss erwogen werden, ob die Handschrift des Verfassers alle diejenigen Funktionen zu erfüllen vermag, die ihr Mejlach in seiner Psychologie des literarischen Schaffens vom methodologischen Standpunkt aus „auferlegt“ hat, und ob sich in der Handschrift tatsächlich der spezifische Gegenstand der neuen Disziplin so ideal realisiert — mit anderen Worten, ob die Handschrift und ihre einzelnen Varianten den ganzen Schaffensprozess vollständig und restlos repräsentieren. Zuerst müssen wir freilich, wenn auch in gedrängter Form, Mejlachs Konzeption wiedergeben.

Mejlachs Auffassung fusst auf dem scheinbar unproblematischen Parallelismus zwischen dem literarischen „Schaffensprozess“ und seiner „Objektivierung“ in der Handschrift. In der Handschrift ist dann dieser Prozess gleichsam „enthalten“ und kann rückläufig erschlossen werden. Daher bezeichnet Mejlach die Handschrift als eine „Fixation der Dynamik des Schaffensprozesses“, er betrachtet sie als „Verdinglichung“ des künstlerischen Denkens, als fixierte Bearbeitung der Lebenseindrücke, der Aktivität des Gedächtnisses und der Einbildungskraft des Schriftstellers usw. (*op. cit.*, S. 71). Diese dominierende Stellung der Handschrift — kritische Ergänzungen sollen noch beiseitebleiben — bedeutet nach Mejlach keinesfalls eine Reduktion der Schaffenspsychologie auf die Textgeschichte. Ihm schwebt im Gegenteil ein anderes Ziel vor: eine Methode, die die Textkritik mit theoretischer Untersuchung der Gesetzmässigkeiten des sog. künstlerischen Denkens verknüpfen könnte. (Und dadurch will er gleichzeitig diejenige Auffassung der Textkritik überwinden, die in ihr nichts mehr als eine der Vorbereitung der editionsfähigen Texte dienende Disziplin sieht, *op. cit.*, S. 71.) Mejlach will die zwischen den Methoden der eigentlichen Textkritik und den der Schaffenspsychologie bestehenden Unterschiede keinesfalls verschleiern. Die Frage lautet anders: wie kann man die Textkritik bei einer Untersuchung des Schaffensprozesses verwerten? Mejlach antwortet folgendermassen — und ziemlich allgemein: ein Forscher, der in seiner Arbeit die Prinzipie der Literaturtheorie, Literaturhistorie und Aesthetik vereinigt, muss die Fähigkeit besitzen, die Handschriften des Schriftstellers zu analysieren, auf ihrem Grund die Gesetzmässigkeit und Eigenart des Schaffensprozesses, die „schöpferische Individualität“ zu erklären. Rein textkritische Geschichte des literarischen Werkes vermag es selbst nicht zu tun; die Textgeschichte bildet nur die erste Stufe in der Erforschung des Schaffensprozesses (*op. cit.*, S. 72—73).

Weiter gibt es auch wesentliche Unterschiede zwischen der neuen, von Mejlach unterbreiteten Methode und zwischen dem Verfahren der sog. „Entstehungsgeschichte“ oder „Schaffensgeschichte“ (vgl. die bekannten Arbeiten von N. Pikanow u. a.). Mejlach erkennt zwar diese Strömung der literaturwissenschaftlichen Forschung an, fügt jedoch hinzu, dass sich die Schaffensgeschichte auf die Entstehungsgeschichte

eines bestimmten Werkes beschränkt, und zwar vom literarhistorischen, nicht vom theoretischen Standpunkt aus, so dass sie niemals die Psychologie des literarischen Schaffens ersetzen kann (*op. cit.*, S. 73). Mehr Verwandtschaft mit Mejlachs Programm zeigen verschiedene Bücher und Studien mit der Thematik *Wie die Klassiker arbeiteten* oder *Aus den schöpferischen Laboratorien des Schriftstellers*, in denen er sowohl wertvolle Erkenntnisse als auch methodologische Unklarheit findet.

Kommen wir jedoch nochmals auf die Frage zurück, was alles die Handschrift für Mejlach verkörpert. Er betrachtet die Handschrift wörtlich als ein „Stenogramm des Schaffensprozesses“, als ein Objekt, dem für die Schaffenspsychologie dieselbe Bedeutung wie dem wertvollsten experimentellen Material zukommt. (Die Prozesse der Entstehung der Handschrift vergleicht Mejlach direkt mit den „Experimenten“ — *op. cit.*, S. 71. Wohl aus diesem Grunde lehnt er die eigentlichen wissenschaftlichen Experimente ab, die andersartig und folglich für die Psychologie des Kunstschaffens angeblich ungeeignet seien.) Wie schon gesagt, ist Mejlach davon überzeugt, dass die Handschrift den Schaffensprozess eindeutig abbildet, so dass sie eine Rekonstruktion dieses Prozesses in der Zeit, in seiner Dynamik ermöglicht (*op. cit.*, S. 72). Dann sind freilich nicht nur die einzelnen Varianten, sondern auch ihre Topographie, ihre „Verteilung“ von eminenter Bedeutung: man muss die Unterbrechungen und Lücken kennen, man muss wissen, in welchem Stadium die Aenderungen in den Aufzeichnungen oder die leeren, erst später ausgefüllten Stellen entstehen usw. In diesem Zusammenhang weist Mejlach auf ein kompliziertes methodologisches Problem hin — auf die Klassifikation der verschiedenen Elemente des Schaffensprozesses hin. Als Beispiel dafür wird Pusckin und seine handschriftlichen Varianten angeführt, in denen sich die mannigfaltigen, aber dabei immer auf ein einziges Ziel orientierten Versuche widerspiegeln: auf das Erreichen analytischer Klarheit und einer förmlich malerischen Anschaulichkeit der dargestellten Erscheinungen (vgl. Mejlachs interessante Analysen, *op. cit.*, S. 76—78). Soweit Mejlach. Es bleibt noch ein sehr wichtiges Problem offen: ob Mejlachs Konzeption der Handschrift den spezifischen Gegenstand der Psychologie des literarischen Schaffens garantiert — ob also seine vorgeschlagene „Verbindung“ der Textkritik mit der Psychologie organisch ist und ob in der Handschrift all das enthalten ist, was dort Mejlach zu finden vermutet, d. h. die Fixation des Schaffensprozesses im Ganzen. Hier stossen wir freilich auf bestimmte noetische und methodologische Probleme, die Mejlach nicht genügend berücksichtigt hat.

Wir haben bereits angedeutet, dass Mejlach den Schaffensprozess und die endgültige Handschrift (samt ihren Varianten) kurzerhand parallelisiert. Der Schaffensprozess ist dann in dieser Handschrift wörtlich „enthalten“, aus der literarischen Objektivation kann man ganz einfach rückläufig auf den Schaffensprozess selbst schliessen. Die gegenseitige Abhängigkeit scheint hier klar und einfach zu sein. In der Terminologie der Logik sollte es sich um eine „eindeutige Abbildung“ handeln. Nun aber vermochte Mejlachs Interpretation der Psychologie des literarischen Schaffens, die sich ja mit Hilfe der Textkritik psychologischen Reduktionen entziehen

wollte, in ihrem Ausgangspunkt und gerade in diesem einen gewissen, wenn auch verfeinerten und korrigierten Psychologismus nicht vermeiden. Dieser Psychologismus besteht in der Ueberzeugung von der unproblematischen Parallele zwischen dem Schaffensprozess und seiner handschriftlichen Fixation. Es handelt sich eher um einen mechanischen Parallelismus, weil er der Widersprüche und Spannungen zwischen den beiden Polen beraubt ist, weil das Verhältnis zwischen diesen zwei Polen als ein Verhältnis zwischen einem Modell und seiner genauen Kopie aufgefasst wird. Die moderne Kritik an psychologistischen Konzeptionen liefert uns freilich eine Fülle von Beispielen, dass dies nicht der Fall ist. Der Antipsychologismus der modernen ästhetischen und literarischen Strömungen beruht zwar sehr häufig auf noetischen, philosophischen Grundlagen, die selbst kritisiert werden sollten, aber diese Tatsache ändert nichts an seinen bestimmten empirischen Erkenntnissen, die die Fiktionen des Psychologismus enthüllen.

Betrachten wir eine dieser Fiktionen; sie führt uns den Schaffensprozess als eine funktionell zusammengefügte, gegliederte und hierarchisierte Struktur psychischer Prozesse, als eine Struktur von Erlebnissen, die auf diese oder jene Weise ästhetisch relevant sind. Als ob dieser Prozess voll und ganz eine Gegebenheit *sui generis* wäre, als ob in diesem Prozess bereits alles sozusagen im voraus motiviert wäre mit Rücksicht auf die resultierende Gestalt, in der sich dann der Schaffensprozess in seiner Gesamtheit „abdruckt“. Diese Vorstellung ist ja nicht nur ziemlich abstrakt, sie ist auch mit einem guten Teil von Illusionen behaftet. Der Schaffensprozess ist ja durch keine undurchdringliche Wand von dem empirischen, ausserkünstlerischen Leben und von den Lebenserfahrungen des Künstlers getrennt — im Gegenteil: er bildet ihren ziemlich kompliziert eingegliederten Bestandteil. Er kann also unmöglich in „reiner Form“ bestehen; dies kann man nur annehmen, wenn man ihn nicht in seiner konkreten Erscheinungsform sieht, sondern ihn nur aus dem fertigen Werk interpoliert, um ihn nachträglich in die psychologische Realität zu projizieren, die sich dann freilich im wahrsten Sinne des Wortes „ästhetisiert“. Auf diesem Wege entsteht übrigens die Ueberzeugung von der unproblematischen Parallelität zwischen dem Schaffensprozess und dem Werk. Der hervorragende tschechische Kritiker F. X. Šalda hat einmal auf die komplizierte und verwickelte Entstehungsgeschichte des Kunstwerkes, auf die bewussten und unbewussten Komponenten seiner Genese hingewiesen, an der sich Elemente von unterschiedlicher Funktion, von unterschiedlichem „spezifischem Gewicht“ und folglich auch mit ungleichem Anteil an dem Schaffen beteiligen. Als Beispiel führte er eine der Sammlungen Vítězslav Háleks an: „Tausende und abertausende von Jünglingen gingen im Frühling oder im Sommer in Prager Parkanlagen und in der Umgebung Prags mit ihren Geliebten spazieren; aber alle diese Spaziergänge, verliebte Händedrucke und Küsse vermochten nur die einzigen »Abendlieder« zu zeitigen: die »Abendlieder« Háleks. Dass die erste Anregung zu den Abendliedern Háleks Liebe zu Fräulein Horáček, der Tochter einer Prager Rechtsanwalts war, ist für mich ganz nebensächlich; es brauchte gar nicht Fräulein Horáček

zu sein, es konnte sich auch um ein anderes Prager Mädchen handeln und die »Abendlieder« hätten doch entstehen können”⁹. Schon in dieser Auffassung Šalda können wir Argumente finden, die die vereinfachende Interpretation der zwischen der „Schaffenspsychologie” und dem eigentlichen literarischen Werk bestehenden Beziehungen widerlegen. Eine grundsätzliche Differenzierung unternahm hier Roman Ingarden, der sich durch die radikalen Konsequenzen nicht zurückschrecken liess. Der Versuch, das literarische Werk mit der Summe der psychischen Erlebnisse seines Autors zu identifizieren, ist nach seiner Meinung völlig absurd¹⁰. Damit fällt aber auch die These von der eindeutigen Entsprechung zwischen dem Werk und dem „Schaffensprozess”. Der Autor bleibt mit seinem Schicksal, seinen Erlebnissen und psychischen Zuständen ausserhalb des Werkes; dadurch werden zwar die zwischen dem Autor und seinem Werk bestehenden Zusammenhänge und Abhängigkeiten nicht in Abrede gestellt, sondern es wird nur unterstrichen, dass es sich um zwei verschiedene Objekte handelt. Auch der Schaffensprozess nimmt hier keine privilegierte Stellung ein: „Insbesondere bilden aber die Erlebnisse des Autors, die er während des Schaffens seines Werkes hat, keinen Teil des geschaffenen Werkes. Mögen — wie nicht bestritten werden soll — zwischen diesem Werke und dem psychischen Leben und der Individualität des Autors mannigfache enge Beziehungen bestehen, mag insbesondere das Entstehen des Werkes durch ganz bestimmte Erlebnisse des Autors bedingt sein, mag der Aufbau des Werkes und seine einzelne Eigenschaften von den psychischen Eigenschaften des Autors, von seiner Begabung und dem Typus seiner ‘Ideenwelt’ und seines Gemüts funktionell abhängig sein [...] so ändern diese Tatsachen nichts an dem primitiven und doch oft genug verkannten Faktum, dass der Autor und sein Werk zwei heterogenen Gegenständlichkeiten bilden [...]”¹¹ Von einem anderen Standpunkt aus unterstreicht dasselbe Problem Jan Mukařovský: Das Kunstwerk, das zwischen dem Autor und dem Wahrnehmer vermittelt, ist der Träger einer spezifischen Beziehung zur Realität; ähnlich wie das sprachliche Zeichen deckt sich auch das Kunstwerk in vollem Umgang „weder mit dem psychischen Zustand des Verfassers, dessen Frucht es war, noch mit dem Zustand, den es bei dem Wahrnehmer auslöst: die psychischen Zustände, mit denen es in aktives oder passives Verhältnis tritt, enthalten neben den durch das Kunstwerk selbst gegebenen Konturen immer noch individuelle, einmalige und vom Standpunkt des objektiven (d. h. überpersönlichen) ästhetischen Wertes zufällige Elemente. Selbst das, was wir von dem psychischen Zustand des Verfassers in dem Kunstwerk als objektiviertes »Erlebnis« des Verfassers vorfinden, ist schon eine semantische Einheit, die in das ganze System des künstlerischen Aufbaues fest eingegliedert ist [...]”¹²

⁹ F. X. Šalda, *Najvětší zážitek tvůrcův jest — jeho dílo (Das grösste Erlebnis eines Schöpfers ist — sein Werk)*, *Šaldův zápisník (Šalda's Notizbuch)*, I, 1928, S. 20—21.

¹⁰ R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Halle (Saale) 1931, S. 10.

¹¹ *Ibid.*, S. 19.

¹² Mukařovský, *op. cit.*, S. 18.

Eine sehr wichtige Kritik am Psychologismus übte neuerlich Arnold Hauser in seinem Buch *Philosophie der Kunstgeschichte* (München 1958); sie ist schon aus dem Grunde wichtig, weil Hauser einerseits die psychologische Motivierung eines Werkes nicht verneint, auf der anderen Seite jedoch verschiedene Typen von psychologischen Reduktionen analysiert, deren manche — wie z. B. der bereits erwähnte Parallelismus, Genetismus, die Vorstellung eines „ästhetisierten Schaffensprozesses“ *sui generis* — mit der Psychologie des Schaffensprozesses im direkten Zusammenhang stehen. Hauser argumentiert folgendermassen: Nach der Beendigung des Schaffensprozesses emanzipiert sich das Werk von seinem Schöpfer. Es ist verfehlt, für den objektiven ästhetischen Wert ein absolut entsprechendes psychologisches Äquivalent finden zu wollen: derselbe psychische Zustand kann als Grundlage völlig unterschiedlicher Produkte dienen¹³. In diesen Falle gibt daher Mejlachs Handschrift kein eindeutiges Zeugnis über die „Dynamik des Schaffensprozesses“ ab, besonders dann nicht, wenn der Verfasser in der Handschrift das abschliessende Stadium seines Schaffens festhält, wo wir ganz einfach überhaupt keine Varianten finden. (Dann steht uns die — sozusagen — „reine“ Handschrift zur Verfügung, die den komplizierten, manchmal verwickelten oder unterbrochenen Schaffensprozess, der irgendwie „plötzlich“ abgeschlossen wurde, gar nicht zu widerspiegeln braucht. Bei literarischen Kleinformen begegnen wir dieser Tatsache ziemlich häufig — aber nicht nur dort.) Hauser behauptet folgendes: die psychologischen Gegebenheiten und Umstände ermöglichen zwar — durch ihren Anteil — die Entstehung des Werkes, aber es ist in ihnen nicht das Werkzeug enthalten, mit dem es gemacht wird. Ein Gedicht wird aus Worten und nicht aus Emotionen „g macht“; es richtet sich nach der Logik der Sprache, nicht nach der Logik der Emotionen: das emotionelle Motiv verdankt seine künstlerische Bedeutung dem Kontext des Werkes, dessen Teil es wird, und nicht dem Erlebniskomplex, dem es entspringt¹⁴. Dies bedeutet mit anderen Worten, dass der gesamte Gehalt eines Kunstwerkes verflacht werden kann, wenn seine einzelnen Motive aus dem Kontext des Werkes gelöst und zurück in die psychische Realität, in die „Geschichte des Dichters“ (nämlich als eines empirischen Individuums) versetzt werden. Auf diesem Wege kann man bis zu einem Paradox gelangen: je mehr wir uns dem Ursprung des Werkes nähern, desto mehr entfernen wir uns manchmal von seiner ästhetischen Bedeutung, denn die ist nämlich nicht nur „personell“, sie ist kein „Ausdruck“ der Individualpsychologie, kein „Dokument“ über die psychischen Dispositionen und Haltungen¹⁵. Mit derselben Schärfe wendet sich Hauser gegen das Trugbild der — möchten wir sagen — „falschen Totalität“ des künstlerischen Schaffensprozesses, die wir bereits erwähnt haben. Hausers Argumente sind freilich nicht völlig überzeugend: er betont nur die Rolle der Wahl und des

¹³ A. Hauser, *op. cit.*, S. 77–78.

¹⁴ *Ibid.*, S. 78.

¹⁵ *Ibid.*, S. 78.

Zufalls: Die Annahme, als hätte jeder Schritt in dem „Schaffensprozess“ eine ästhetische Funktion oder Bedeutung, ja sogar seinen objektiven „Sinn“, erweckt z. B. nach seiner Meinung den Anschein der Notwendigkeit auf einem Gebiet, wo in der Tat „freie Wahl“ und „Zufall“ herrschen¹⁶. Wir haben jedoch gesehen, dass die Auffassung eines „ästhetisierten“ Schaffensprozesses in der künstlichen Isolierung dieses Prozesses und seiner Zuordnung zum fertigen Kunstwerk wurzelt, und dass dies mit dem Ziel geschieht, um eine vollständige „Entsprechung“ zwischen dem Prozess und dem Werk zu erreichen, ohne die jeder Psychologismus den Boden unter den Füßen verliert.

Es bleibt noch die Frage offen: kann Mejlachs Auffassung der Handschrift das eigenständige Objekt der Psychologie des literarischen Schaffens konstituieren, reicht es aus, die neue Disziplin auf einer Verbindung von Textkritik und Psychologie aufzubauen? Oder genauer, um Mejlach zu zitieren: „fixiert“ die Handschrift die Dynamik des Schaffensprozesses eindeutig und in ihrer Gesamtheit, d. h. drückt sie sie restlos aus, so dass man sie als das literaturwissenschaftliche Äquivalent der psychologischen Bestimmung dieses Prozesses betrachten könnte? Diese Frage kann man kaum bejahen. Einerseits lässt sich die komplexe Struktur des literarischen Werkes auf bloße textkritische Momente nicht zurückführen; andererseits ist es fraglich, ob die Handschrift (samt ihrer Varianten), wie wir sie in der Auffassung Mejlachs sehen, in dieser allgemeinen und undifferenzierten Form gleichzeitig als eine psychologische und als eine literaturwissenschaftliche Einheit dienen kann. Tritt die ganze Handschrift im Verhältnis zum Autor oder zum Leser als eine unmittelbar, spontan verstandene, psychologisch motivierte Gegebenheit auf? Ist es manchmal nicht so, dass verschiedene handschriftliche Varianten nichts mehr als stilistische Korrekturen und Berichtigungen bedeuten, in denen sich von der Dynamik des Schaffensprozesses fast gar nichts widerspiegelt? Denn auch dieser Prozess kennt seine „Statik“, relativ bewegungslose Stellen und manchmal auch eine Rückkehr; wenn man sich ihn als eine ununterbrochene, sich immer nur in einer Richtung bewegende Aufeinanderfolge vorstellt, fällt man einer simplifizierten evolutionistischen Illusion zum Opfer. Unsere Einwendungen gegen die mechanistisch aufgefasste Entsprechung zwischen dem „Schaffensprozess“ und dem Werk (der Handschrift) haben wir bereits angeführt. All dies soll freilich nicht besagen, dass gar keine Möglichkeit einer psychologischen Analyse des Entstehungsprozesses wie auch — fügen wir hinzu — des Wahrnehmungsprozesses eines Kunstwerkes besteht. Auch bedeutet der Versuch um eine Anwendung der Methoden der wissenschaftlichen Psychologie keinesfalls, dass man sich wieder dem alten Psychologismus zuwenden sollte; und dieser Versuch ist in der modernen Wissenschaft keinesfalls isoliert.

In diesem Zusammenhang dürfte es wohl angebracht sein, eine der jüngsten wissenschaftlichen Disziplinen, die sog. „Psycholinguistik“, ins Auge zu fassen —

¹⁶ *Op. cit.*, S. 80.

schon aus dem Grunde, dass auf ihrem Gebiet in methodologischer Hinsicht manche Probleme auftauchen, die eine gewisse Analogie zu der geplanten „Psychologie des Kunstschaffens“ zeigen, und weil wir hier gewissen reifen Lösungen begegnen, die bei der wohlbekannten linguistischen Exaktheit als „Modellanalogien“ für die Konstituierung der von Mejlach geplanten Disziplin dienen könnten (man braucht nicht zu unterstreichen, dass wir unter „Modellanalogie“ keine blinde Nachahmung verstehen). Die Psycholinguistik bietet schon darum interessante Anregungen, weil sie an der Grenze einer der modernsten Wissenschaften, der Informationstheorie entsteht; darüber hinaus entwickelt sie sich in dem Grenzgebiet zwischen der gegenwärtigen Linguistik und Psychologie. Sie ist also weniger als die übrigen Wissenschaften mit traditionellen Konzeptionen belastet; in methodologischer Hinsicht ist sie dagegen viel expansiver. Der Gegenstand dieser neuen Wissenschaftszweiges sind die Prozesse der Kodifizierung (*coding*) und Dekodifizierung (*decoding*) vom Standpunkt des Inhalts der sprachlichen Mitteilung, d. h. diejenigen Prozesse, durch deren Vermittlung sich die Intentionen der Sprecher in die Signale eines gegebenen Codes transformieren, wie auch jener Prozesse, in denen gegebene Signale eines bestimmten Codes während ihrer Interpretation durch die Hörer eine neue Transformation erfahren¹⁷. Eine völlig analogische Problematik zeigt vom Standpunkt der allgemeinen Kommunikationstheorie die Psychologie des Kunstschaffens wie auch der Wahrnehmung des Kunstwerkes. Unserer Ansicht nach sollte die geplante Disziplin die beiden Komponenten enthalten, sowohl die „aktive“, wie auch die „rezeptive“, sonst müsste man ziemlich gekünstelt zwei selbständige Disziplinen gründen (dies wäre die Folge der Lösung Mejlachs) und der Prozess der künstlerischen „Mitteilung“ müsste unnatürlich getrennt werden. — Die Psycholinguistik berührt sich auf der einen Seite mit der „Mikrolinguistik“, auf der anderen Seite mit der „Exolinguistik“. Die Mikrolinguistik stellt die Linguistik im eigentlichen Sinne des Wortes dar: sie untersucht den Aufbau der Mitteilung als ein objektives Faktum und ohne Rücksicht auf den inneren Zustand des Sprechers und des Hörers. Der Terminus „Exolinguistik“ ist weniger präzise bestimmt: in dieser sog. Exolinguistik soll sich um die Beziehungen zwischen den Eigenschaften der Mitteilung und den Eigenschaften derjenigen Personen handeln, die die Mitteilung „senden“ oder „rezipieren“¹⁸. Wenn wir nun die Stellung der Psycholinguistik und der Psychologie des „Kunstschaffens und der Wahrnehmung der Kunst“ mit Rücksicht auf die ihnen verwandten Wissenschaften und auf ihren Gegenstand vergleichen, ergeben sich gewisse ziemlich augenfällige Analogien.

Versuchen wir es nun, die Fragen der „Psychopoetik“ näher zu erörtern. (Diesen hybriden Terminus haben wir nur als einen Arbeitsterminus gewählt, er ist rein pragmatisch.) Der neue Wissenschaftszweig könnte zu der eigentlichen Li-

¹⁷ O. S. Achmanowa, *O psycholingwistike (Ueber die Psycholinguistik)*, Moskau 1957, S. 8, 9.

¹⁸ *Op. cit.*, S. 8–9.

teraturwissenschaft in einem Verhältnis stehen, das dem Verhältnis zwischen der Psycholinguistik und der Mikrolinguistik ähnlich wäre. Was wir freilich am wichtigsten finden, ist die Analogie zwischen den spezifischen Objekten der Psycholinguistik und der Psychopoetik. Gerade hier könnte sich die richtig angewandte Methode der Psycholinguistik als sehr fruchtbar erweisen. Denn es ist die Psycholinguistik, die sich die äusserst wichtige, und *mutatis mutandis* auch für die Psychologie des literarischen Schaffens und Wahrnehmung gültige Frage stellt: sind die traditionellen linguistischen Einheiten — z. B. das Phonem und Morphem — gleichzeitig auch Einheiten, die während des Prozesses der Kodifizierung und Dekodifizierung natürlich gesondert und voneinander unterschieden werden? Anders gesagt: haben diese Einheiten ihre entsprechenden psychologischen Korrelate oder nicht, bzw. sollen diese Korrelate unter den vom Standpunkt der Mikrolinguistik komplizierteren und mehr umstrittenen Einheiten gesucht werden, wie sie z. B. die Silbe, das Wort oder der Satz darstellen?¹⁹ Die Psycholinguistik fand bestimmte und keinesfalls zufällige Korrelationen zwischen linguistischen und psychologischen Einheiten, um auf diesem Wege zu besonderen psycholinguistischen Einheiten, d. h. zu Elementen ihres spezifischen Gegenstandes zu gelangen. Nach der Meinung der sowjetischen Sprachwissenschaftlerin O. S. Achmanowa muss dabei die Frage geklärt werden, ob denjenigen Einheiten, mit denen die Sprachwissenschaft arbeitet, auch eine bestimmte psychologische Bedeutung und psychologische Realität zukommt; gleichzeitig muss festgestellt werden, ob die „natürlichen“ psychologischen Einheiten linguistisch analysierbar und erklärlich sind, ob sie vom Standpunkt der Sprachwissenschaft produktiv erscheinen. Als psycholinguistische Einheiten funktionieren dann diejenigen Teile der Mitteilung, die im Prozess der Kodifizierung und Dekodifizierung als funktionell abgeschlossen auftreten²⁰.

Für die vorgeschlagene „Psychopoetik“ sollte etwas Ähnliches gelten, und zwar umso mehr, da bis auf heute unklar ist, mit welchen psychologischen Einheiten zu arbeiten ist, welche diese Einheiten für die Literaturwissenschaft funktionsmässig sind und welche es nicht sind, wo es überhaupt auf diesem Gebiet produktive Korrelationen zwischen den psychologischen Elementen (mag es während des Schaffens- oder Wahrnehmungsprozesses sein) und zwischen den Strukturelementen des literarischen Werkes gibt. Hier wird man wörtlich von allem Anfang an beginnen müssen, sozusagen von unten her. Mejlach griff, wenn man es so ausdrücken kann, zu sehr „in die Höhe“, indem er die Handschrift zu dominierendem Gebilde der Schaffenspsychologie erhob. Denn es muss zuerst nachgeprüft werden, welche höheren oder niedrigeren Texteinheiten für den Verfasser und für den Leser eine gewisse psychologische Realität und eine abgegrenzte psychologische Funktion verkörpern. (Dass es sich um keine „Nur-Aequivalente“

¹⁹ *Op. cit.*, S. 10.

²⁰ *Op. cit.*, S. 13.

handelt, haben wir bereits erwähnt. Korrelation bedeutet ja nicht dasselbe wie Aequivalenz oder eindeutige Entsprechung.) Man muss das Werk als Ganzes, aber auch seine „einfachen“ oder bereits komplizierten Schichten und Komponenten berücksichtigen. Hat z. B. das literarische Motiv in der Struktur des Werkes auch irgendein psychologisches Korrelat? Ist dieses Korrelat in der Poesie dem Vers oder der Strofe — oder bereits der Metapher, einem bestimmten Tropus eigen? Man könnte eine ganze Reihe von diesen Fragen anführen: eine besondere wichtige Stellung würde in dieser Reihe die Problematik der Gattung einnehmen, die Mejlach leider völlig ausser acht liess. Denn das literarische Werk (und die Handschrift) tritt weder vor den Forscher noch vor den Leser, am wenigsten aber vor den Schöpfer nur in der abstrakten Gestalt eines „Werkes als solchen“, sondern es existiert bereits in einer gewissen gattungsmässigen Bestimmung. Entspricht dieser gattungsmässigen Bestimmung z. B. irgendeine spezifizierte psychologische Intention des Schöpfers, kann man irgendeine organische Motivierung, die das „Epische“ oder das „Lyrische“ bedingen würde, kann man ähnliche Korrelationen auch in den „niedrigeren“ gattungsmässigen Schichten, wie z. B. für die Ballade, den Abenteuerroman u. ä. finden? Diese Fragen können nur durch konkrete Forschung beantwortet werden, die wir hier nicht vorlegen können und wollen, weil die literaturwissenschaftliche Anwendung der Psychologie ganz grundlegende ungelöste Fragen sowohl auf dem Gebiet der Methodologie, als auch in der Theorie des Gegenstandes stellt. Mejlachs Konzeption dürfte diskutabel sein: dies gilt vielleicht noch mehr von unserem fragmentarischen Entwurf einer „Psychopoetik“, der sich eher darum bemüht, eine Diskussion anzuregen, als dass er irgendeine endgültige Lösung vorlegen möchte.

ZAGADNIENIA PSYCHOLOGII TWÓRCZOŚCI LITERACKIEJ I ARTYSTYCZNEJ

STRESZCZENIE

Marksistowska nauka o literaturze i estetyka w ZSRR zaczynają zajmować się ostatnio zagadnieniami tzw. psychologii twórczości artystycznej, roztrząsając zarówno ogólną problematykę, jak również jej specyfikę od strony literaturoznawstwa. Znane ogólnie reakcje na psychologizm — bardzo znamienne dla rozmaitych kierunków nowoczesnych badań literaturoznawczych i estetycznych — wynikały z różnych przyczyn i założeń naukowych, ideologicznych oraz filozoficznych. Kierunki te miały niewątpliwie osiągnięcia, lecz równocześnie zahamowały równomierny rozwój całości metod i technik badawczych, które dopiero zastosowane kompleksowo mogą głębiej ująć konkretną całość dzieła literackiego jako skomplikowanej struktury, jako wielowarstwowego utworu o gęstej sieci różnorodnych związków i stosunków. Gdy wybujały „antypsychologizm” staje się punktem wyjścia do badań literackich, dochodzi do zerwania żywego i ciągłego kontaktu tej dyscypliny naukowej z innymi naukami, które by mogły, a nawet powinny przyjść jej z pomocą jako tzw. „nauki pomocnicze”, graniczne lub „stykowe” (można je nazwać tak czy inaczej). Z tego właśnie powodu trzeba obecnie zweryfikować wzajemny stosunek nauki o literaturze, psychologii ogólnej oraz psychologii twórczości artystycznej (literackiej). Zabieg ten nie ma oczywiście na oku odrodzenia psychologizmu dawnego typu, jego rehabilitacji. Nie chodzi też o proste „zbliżenie” do psychologii, lecz o wyznaczenie nowych związków między współczesną nauką o literaturze a dyscyplinami pokrewnymi, granicznymi, zbliżonymi do niej pod takim czy innym względem. W oparciu

o taki „kontekst nauk” problemy psychologiczne nie stanowią wprawdzie zagadnień dominujących, lecz wcale też nie są błahe. Nauka o literaturze, wyrzekając się ich niekiedy i traktując je wyłącznie jako jeden z wielu składników, stanowiących co najwyżej pewne „przesłanki” dla badawczych metod literaturoznawczych, jest z nimi jednak w ciągłym kontakcie, tak czy owak, bezpośrednio lub pośrednio, całym swym systemem pojęciowym i swoją metodologią. Toteż niebranie pod uwagę tych przesłanek oznacza tym samym częściową przynajmniej rezygnację ze świadomej kontroli noetycznych podstaw nauki. Kontrola taka, przeprowadzana choćby za pośrednictwem krytyki psychologizmu, ma swe niezaprzeczalne uzasadnienie. Dziś jednak trzeba się zastanowić nad możliwymi rezultatami, które by się dały osiągnąć w następstwie organicznej, celowej, na konkretnym materiale opartej transpozycji pojęć naukowych i metod badawczych z psychologii do nauki o literaturze, względnie zastanowić się, w jaki sposób ugruntować można specjalną dyscyplinę na pograniczu nauki o literaturze, nauki o sztuce i psychologii. Przy tym wszystkim należałoby unikać jednostronnych uzależnień, zmuszania jednych dyscyplin do nieuzasadnionej uległości wobec innych nauk, sprowadzania jednej dyscypliny naukowej do drugiej.

Perspektywa taka otwiera się obecnie przed marksistowską nauką o literaturze. Z inicjatywą przychodzą np. badacze radzieccy, którzy zdają sobie sprawę, w jakim stopniu socjologiczna (wzgl. socjologizująca) i gnozeologiczna interpretacja utworu literackiego spychała na dalsze plany „subiektywną” stronę zarówno twórczości literackiej, jak również procesu recepcji. Podniety te są bardzo ważne choćby dlatego, iż znamionują tendencje rozwojowe radzieckiej nauki o literaturze i estetyki. Trudno oczywiście spodziewać się szybkiego i ostatecznego rozstrzygnięcia wysuniętych zagadnień, jednoznacznej w tym względzie koncepcji. Na pierwszy ogień poszłoby raczej postawienie problemu oraz wszczęcie pierwszych prób badawczych w wyznaczonym kierunku.

Taki właśnie charakter posiada treściwy artykuł znanego teoretyka radzieckiego Borysa Mejłacha pt. *Psychologia twórczości artystycznej*. Mejłach stara się określić przede wszystkim stanowisko nauki o literaturze w szeregu innych nauk oraz uzasadnia kardynalną tezę o konieczności badania dynamiczności procesu literackiego (tworzenia dzieła). Z kolei omawia zadania „psychologii twórczości artystycznej”, analizując nowoczesne koncepcje burżuazyjne. W tej części artykułu uzasadnia też ukonstytuowanie się psychologii twórczości artystycznej jako samodzielnej dyscypliny naukowej, określa jej stosunek do psychologii ogólnej, do nauki o literaturze i do estetyki, wreszcie podaje jej definicję. W oddzielnym rozdziale zajmuje się Mejłach metodologią nowej nauki, wysuwając własną koncepcję, w myśl której punktem wyjścia jest rękopis, który wedle Mejłacha ujawnia dynamiczność procesu twórczego.

Pokazuje się jednak, że programowa koncepcja Mejłacha, próbująca związać w jednolitą syntezę tekstologię i psychologię twórczego procesu literackiego, zawiera pewne sporne problemy o charakterze przeważnie metodologicznym. Nie doprowadzono do końca podstawowej kwestii dynamiczności (diachronii) procesu twórczego oraz jego stosunku do tekstu ustalonego (do problematyki synchronii). Mejłach pomija też milczeniem wkład psychologicznych metod *sensu stricto*, przede wszystkim zaś zostawia na uboczu funkcjonalne stosunki estetyczne między zjawiskami, którymi operuje analiza psychologiczna, i między składnikami immanentnymi dzieła literackiego. Powołując się na przykład tzw. psycholingwistyki można dowieść, iż w psychologii twórczości literackiej należy rozróżniać elementy psychologiczne, literackie (artystyczne w ogóle) oraz „psycholiterackie”. Można by więc rozważyć, czy nie byłoby wskazane, aby postulowana przez Mejłacha psychologia twórczości literackiej ukonstytuowała się jako „psychopoetyka” bez zamiany na psychologię.

Przełożył Zdeněk Smejkal