



INSTITUTIONEN FÖR LITTERATUR,
IDÉHISTORIA OCH RELIGION

KONSTENS STARKA VERKAN

En studie av Freuds idéer om den estetiska erfarenheten i
"Michelangelos Mose"

av Julia Nyberg

Termin: HT 2022

Kurs: IL2502, Uppsatskurs, 30 hp.

Nivå: Master

Handledare: Björn Billing

Abstract

English title

The Strong Effect of Art. A Study of Freud's Ideas about the Aesthetic Experience in "The Moses of Michelangelo"

Summary

This thesis analyses Freud's thoughts on the aesthetic experience through a close reading of his essay "The Moses of Michelangelo" (1914), an overview of his other works about art and literature as well as his historical and discursive context. The historical context is the turn of the century Vienna and Freud's biography, the discursive context contains Freud's references to art historians and the contemporary art theories. The conclusion is that Freud's idea of the aesthetic experience is an experience of the artist's intention, which contains the artist's unconscious and is transferred to the viewer through the content of the artwork. Freud's aesthetic enjoyment is tied to wanting to understand the work of art, which differs from how he describes it in his other texts about art and literature. Freud's aesthetics and view on art is representative for his time but the originality in his ideas lies in the role of the unconscious in art.

Keywords

Freud; Psychoanalysis; Aesthetics; Aesthetic experience; "The Moses of Michelangelo"; Turn of the Century; Vienna.

Freud; Psykoanalys; Estetik; Estetisk erfarenhet; "Michelangelos Mose"; Selskiftet; Wien.

Förord

”Michelangelos Mose” är en fin skildring av den estetiska erfarenhet som ger lust att skriva. När jag läste den påminde jag om när jag själv fastnat för och återkommit till att skriva om en viss skulptur. Det har varit betydelsefullt att kunna ägna sig åt att undersöka Freuds tankar om det.

Jag vill rikta ett stort tack till min handledare Björn Billing för vägledningen i uppsatsskrivandet. Stort tack till Per Magnus Johansson för insikter om Freud genom böcker och seminarier, såväl som möjligheten att ställa frågor. Jag vill också tacka Jonas Dackman, Ewa Florin och Linda Jansson för hjälpen med den språkliga bearbetningen av min text samt Karl Kilbo Edlund och Nele Hinzpeter-Weigand för rådgivning kring tyska. Tack även till Maria Johansen, Gustav Holmberg, Nils Olsson och Michael Azar för den inledande hjälpen att hitta vad jag ville skriva om. Tack till mina kurskamrater och kursansvariga för de synpunkter som getts under våra seminarier.

Innehållsförteckning

Inledning	5
<i>Bakgrund</i>	<i>5</i>
<i>Syfte och frågeställning</i>	<i>8</i>
<i>Metod och material</i>	<i>9</i>
<i>Avgränsningar</i>	<i>12</i>
<i>Begrepp</i>	<i>13</i>
<i>Teori</i>	<i>14</i>
<i>Forskningsöversikt</i>	<i>17</i>
<i>Disposition</i>	<i>25</i>
Undersökning	26
<i>Den historiska kontexten</i>	<i>26</i>
Sekelskiftets Wien	26
Sigmund Freud	30
<i>Den estetiska erfarenheten</i>	<i>34</i>
Samlade skrifter	34
Essän	38
<i>Den diskursiva kontexten</i>	<i>46</i>
Referenser	46
Samtida estetiska teorier	49
Avslutning	55
<i>Sammanfattning</i>	<i>55</i>
<i>Diskussion</i>	<i>56</i>
<i>Slutsats</i>	<i>60</i>
<i>Vidare forskning</i>	<i>61</i>
Källförteckning	62

Inledning

Bakgrund

Ett konstverk kan drabba betraktaren, en upplevelse kan sätta något i rörelse, ett möte med det språklösa kan få en att vilja hitta ord. Det är en estetisk erfarenhet – vars villkor har varit föremål för den moderna estetiken sedan upplevelsen av konst började uppfattas som en särskild form av erfarenhet.

Förhistorien till detta börjar i den grekiska antiken. Inställningen till konstens värde var dock ambivalent och föreställningarna om estetik, konst och skönhet särskildes inte från etik, kunnande och sanning.¹ Konstnärliga skapelser sågs som imitationer samtidigt som klassificeringen av de poetiska konstformerna påbörjades.² Den antika ambivalensen ärvdes av medeltidens tänkare, men de ägnade sig istället åt frågor om skönhet, ordning och harmoni utifrån den kristna teologins ramar.³ Under renässansen i sin tur stod konsten i förbindelse med vetenskap snarare än religion och tankarna rörde främst de praktiska aspekterna av konst och skönhetens matematiska grunder.⁴

¹ De närmsta antika begreppen är *aisthesis*, *techne*, *poiesis*, *mousike* och *to kalon*. *Aisthesis* betecknar en lägre, sinnlig kunskapsform. *Techne* avser konst främst som hantverksmässigt kunnande, *poiesis* frambringandet av något som inte tidigare fanns och *mousike* avser musik, dans och annan scenkonst men inte bildkonst. *To kalon* kan översättas skönhet men står i stark förbindelse med det goda och sanna; Sven-Olov Wallenstein, *Bildstrider. Föreläsningar om estetisk teori* (Stockholm: AlfabetaAnamma, 2001), s. 57–60. Se *A History of Six Ideas. An Essay in Aesthetics* (1980) av Władysław Tatarkiewicz för konstbegreppets historia.

² Se Platons teori om mimesis och Aristoteles *Poetik*. Konstens värde sågs främst i dess pedagogiska potential. Monroe C. Beardsley, *Aesthetics. From Classical Greece to the Present* (New York: The MacMillan Company, 1966), s. 31–39, 54–55, 64–67; ”Aesthetics”, i *Britannica Academic* (BA), *Encyclopædia Britannica* (2020), academic-eb-com.ezproxy.ub.gu.se/levels/collegiate/article/aesthetics/106009 [Hämtad 2022-12-12].

³ Se Augustinus och Thomas av Aquinos teorier om skönhet. Wallenstein 2001, s. 60; ”Aesthetics”, BA; Beardsley 1966, s. 93–94, 101.

⁴ Se Leonardo da Vinci och Leon Alberti. Beardsley 1966, s. 121; Wallenstein 2001, s. 60–61.

Det var först under upplysningen som den moderna estetiken tog form; människans sensibilitet stod i fokus, konsten uppfattades som ett känslomässigt uttryck och det fanns ett ökat intresse för konstens psykologiska orsaker och effekter.⁵ Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762) etablerade estetiken som begrepp och filosofiskt område.⁶ Men den mest betydelsefulla tänkaren för den västerländska estetikens idéhistoria var Immanuel Kant (1724–1804), som med *Kritik av omdömeskraften* (1790) förde in estetiken i sitt filosofiska system; där omdömet skapade ett enhetligt subjekt genom att brygga avgrunden mellan förnuft och förstånd. Kant behandlade ingående frågor om smak, skönhet, det sublima och konstnären som geni och med honom blev estetiken ett fält på allvar.⁷ Den filosofiska debatten var levande men tiden efter upplysningen karaktäriserades inte av nytänkande, utan romantiken utmärker sig snarare för den betydelse och inflytande de estetiska idéerna fick – det är då konsten erhöll en upphöjd status och intresset för konstnären och hans inre uppstår.⁸

Under artonhundratalet och in i nittonhundratalets början kännetecknas Wien, dåvarande huvudstad i den habsburgska dubbelmonarkin Österrike-Ungern, som en stad präglad av estetiska värderingar.⁹ För den äldre generationen var konsten utsmyckning och främsta måttet på social status, medan den yngre generationen rent av levde för konsten och kämpade för dess autonomi. Samtalen, kritiken och nytänkandet gjorde sekelskiftets Wien till en kulturell och intellektuell miljö och konstnärliga, filosofiska och politiska frågor diskuterades över professionsgränserna. Det var en dynamisk och kreativ tid och plats där några av nittonhundratalets mest inflytelserika personer var verksamma.

⁵ Estetiken uppstår parallellt med att de sköna konsterna definieras och konstkritiken respektive konsthistoria växer fram som separata, om än överlappande områden. Wallenstein 2001, s. 64, 69; Beardsley 1966, s. 166, 168; "Aesthetics", BA.

⁶ Baumgarten arbetar i en rationalistisk tradition och utgår från cartesianska principer när han definierar estetiken som en vetenskap om sinnlig kognition. Beardsley 1966, s. 156–157.

⁷ Wallenstein 2001, s. 70–74.

⁸ Beardsley 1966, s. 246, 347, 248.

⁹ Uppgifterna om sekelskiftets Wien hämtas från Allan Janik och Stephen Toulmin, *Wittgensteins Wien*, (Stockholm: Santérus Förlag, 2014).

En av dessa wienare var Sigmund Freud (1856–1939).¹⁰ Han utvecklade under det sena artonhundratalet och framåt psykoanalysen som teori och klinisk praktik. Freud tänkte sig att samtal kunde upplösa symtom och behandla de neurotiskt sjuka. Detta då symtomen berodde på inre konflikter orsakade av bortträngda önskningar och genom att medvetengöra det omedvetna kunde neurotiska sjukdomar behandlas. Freud såg drömmen, felhandlingen och fria associationer som viktiga vägar till det omedvetna. Han utgick från sina erfarenheter i kliniken, men fann även andra sätt att få kunskap om det omedvetna: i konsten och litteraturen. Han skrev flera texter om konst och litteratur där han analyserade konstnärer och författare såväl som specifika verk, samt undersökte källan till både det kreativa skapandet och uppskattningen av dess produkter.



*Figur 1 – Fotografi av Michelangelos skulptur av Mose snett framifrån.
Foto: Jörg Bittner Unna, via Wikimedia Commons.*

Ett verk som särskilt berörde honom och som han återkom till var renässanskonstnären Michelangelos porträtt av den bibliska profeten Mose, som

¹⁰ Uppgifterna om Freud hämtas från biografierna av Peter Gay, *Freud. A Life for Our Time* (1988), och Octave Mannoni, *Freud* (2001).

ingår i påven Julius II gravmonument i kyrkan San Pietro in Vincoli. 1901 reste Freud dit för första gången, för att därefter återkomma flera gånger och 1912 besökte han marmorskulpturen dagligen under en tre veckor lång vistelse.¹¹ Den starka verkan konstverket hade på honom och hans önskan att få grepp om skulpturen resulterade i en essä, "Michelangelos Mose" (1914), där Freud analyserade den porträtterade rörelsen och den inre konflikt som han såg sig utläsa i konstnärens avbildning. Essän är en analys av konstverket såväl som en beskrivning av den estetiska erfarenhet som väcker viljan att förstå och att skriva. På så sätt bildas ett möte mellan psykoanalys och estetik.

Syfte och frågeställning

"Michelangelos Mose" utmärker sig från Freuds andra texter om konst och litteratur genom hans personliga skildring av den estetiska erfarenheten utifrån hans upplevelse av Moseskulpturen.¹² Hans beskrivning av och reflektionerna kring den estetiska erfarenheten, tillsammans med hans andra texter om konst och litteratur, ger en intressant inblick i hur Freud tänkte kring estetik. Det innebär inte att han formulerade en estetisk teori, utan Freud skrev i första hand om konst och litteratur utifrån betydelsen det hade för att utveckla eller bekräfta hans psykoanalytiska teori.¹³ Trots det kan hans tänkande skrivas in i den västerländska estetikens idéhistoria i och med att det finns en diakron och synkron estetisk diskurs som Freud verkade inom. Hur hans tänkande förhöll sig till andra samtida estetiska teorier är ett nödvändigt perspektiv för att förstå vad Freuds bidrag bestod av och vad mötet mellan estetik och psykoanalys innebar.

Syftet i den här uppsatsen är att analysera Freuds tankar om den estetiska erfarenheten. Då Freuds beskrivning av den estetiska erfarenheten är utförligast

¹¹ "Redaktionell inledning. Michelangelos Mose", i *Konst och litteratur*, red. Clarence Crafoord, Lars Sjögren och Bengt Warren, (Stockholm: Natur och kultur, 2007), s. 242.

¹² Essän särskiljer sig även i det att han ägnar sig åt ett plastiskt verk, att analysen i första hand utgår från skulpturen och att Freud låter sitt författarskap vara anonymt i tio år.

¹³ Clarence Crafoord, "Inledning av Clarence Crafoord", i *Konst och litteratur*, red. Clarence Crafoord, Lars Sjögren och Bengt Warren, (Stockholm: Natur och kultur, 2007), s. 11.

i essän om Moseskulpturen aktualiseras därmed frågeställningen, uppdelad i en överordnad fråga och två underfrågor:

1. Hur artikuleras Freuds idéer om den estetiska erfarenheten i essän ”Michelangelos Mose”?
2. Hur behandlas den estetiska erfarenheten i essän i jämförelse med Freuds övriga texter om konst och litteratur?
3. På vilket sätt positionerar sig Freuds idéer om den estetiska erfarenheten gentemot samtidens estetiska diskurs?

Metod och material

Det primära materialet i uppsatsen är, i linje med den första frågan, Freuds essä ”Michelangelos Mose”. Originaltitel på tyska är ”Der Moses des Michelangelo”. Freud arbetade med essän under två år efter sin vistelse i Rom 1912 och den publicerades först anonymt i tidskriften *Imago* 1914. Freuds författarskap framgår först tio år senare när essän återpublicerades 1924 i *Gesammelte Schriften X*. Texten publicerades även postumt i bland annat *Gesammelte Werke* 1946 och i engelsk översättning 1955 i *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud XIII*. I svensk översättning finns essän publicerad i *Samlade skrifter av Sigmund Freud. XI Konst och litteratur* från 2007. Texten består av en inledning, fyra delar och senare även en efterskrift från 1927, samt kompletteras av både fotografier och illustrationer. Skulpturen essän behandlar föreställer den bibliska profeten Mose avbildad sittandes, med två tavlor under ena armen och den andra handen placerad vid sitt skägg. För fotografier av skulpturen se figur 1 på sida 7 och figur 2 på sida 42.

Undersökningen av primärmaterialet sker genom en närläsning. Närläsningen innebär en noggrann och upprepad läsning av texten i svensk översättning tillsammans med den tyska originaltexten. Sedan beskrivs och tolkas essän i syfte att klargöra textens idéinnehåll som berör den estetiska erfarenheten. I den första genomgången fokuseras arbetet på att redogöra för den beskrivning som Freud ger av den estetiska erfarenheten, vilket genomförs innan den historiska och diskursiva kontexten konstruerats. Därefter analyseras

de estetiska begrepp och frågeställningar Freud använde och implicit hänvisar till i essän. Utifrån konstruktionen av den historiska och diskursiva kontexten fördjupas tolkningen av essän. Närläsningen omfattar texten i helhet, men då uppsatsen inte avser undersöka den analys Freud gör av skulpturen återges dessa delar mer koncentrerat än de delar där den estetiska erfarenheten beskrivs i högre utsträckning. Rörande stavningen på den bibliska profetens namn använder Freuds text i originalspråk Moses, men i uppsatsen används stavningen Mose i linje med den svenska översättningen.

Utifrån den andra frågan aktualiseras även Freuds andra texter i *Samlade skrifter av Sigmund Freud. XI Konst och litteratur* som material. Undersökningen består av en översiktlig läsning och korta beskrivningar av samtliga texter, fokuserad kring att identifiera de texter som på något sätt berör den estetiska erfarenheten. Utifrån översikten görs en närmre läsning och utförligare beskrivning av de texter som visar sig mest relevanta för att förstå Freuds tankar om den estetiska erfarenheten.

För att besvara den tredje frågan konstrueras för det första en historisk kontext, för det andra en diskursiv kontext. De två olika formerna av kontext är sedan i sin tur uppdelade i två delar. Dessa kontexter utgör en stor del av uppsatsens undersökning och det görs i syfte att skapa ett meningssammanhang åt primärmaterialets idéinnehåll. Detta meningssammanhang är nödvändigt för förståelsen av Freuds essä. Dels klargör det vilka förutsättningar eller utgångspunkter som Freud hade kring sitt tänkande om estetik, dels visar det på skillnader och likheter mellan hans och andra personers tänkande vid tiden. Det tydliggör hur representativ eller originell Freuds uppfattning om estetik och den estetiska erfarenheten var. Det finns flera möjliga aspekter ur Freuds kontext som kan bidra till förståelsen av hans essä, men den kontext som konstrueras i undersökningen sker utifrån uppsatsens syfte i urval och med fokus på estetik.

Den första delen av den historiska kontexten består av en beskrivning av sekelskiftets Wien. Den utgår från Allan Janik och Stephen Toulmin framställning i *Wittgenstiens Wien* (2014). Boken tar sin utgångspunkt i Ludwig Wittgenstein och *Tractatus-Logico-Philosophicus* (1921) men behandlar Wiens kultur, samhälle, idéer och problem i stort. Kontexten konstrueras genom en

beskrivning av stadens sociala och politiska läge, några viktiga personer samt de värderingar som präglar perioden. Översikten ämnar ge en bild av den tid och plats som Freud är verksam i när han skriver sin essä, såväl som det sammanhang han direkt och indirekt ingår i. Den historiska kontexten är en relevant bakgrund för förståelsen av Freuds idéer om den estetiska erfarenheten – inte bara för att det fanns en stark närvaro av estetiska värderingar i sekelskiftets Wien, utan även för att samspelet mellan stadens sociala och politiska utveckling, idéerna inom konst och vetenskap samt de aktuella filosofiska problemen var en del av Freuds ursprungsmiljö.

Den andra delen av den historiska kontexten består av delar ur Freuds biografi. Undersökningen avser i korthet beskriva Freuds ursprung, bildning och utformandet av hans teori, samt positionera honom i sekelskiftets Wien och klargöra hans syn på konst och litteratur. Materialet för detta utgörs framför allt av historikern Peter Gays omfattande och kronologiska biografi *Freud. A Life for Our Time* (1988), såväl som psykoanalytikern Octave Mannonis kortare och tematiska biografi *Freud* (2001) och *The Aesthetics of Freud* (1972) av konsthistorikern Jack J. Spector som skrivit om Freuds konstsyn.

Den första delen av den diskursiva kontexten består av Freuds explicita referenser till konsthistoriker, konstkännare och konstskribenter. Dessa sammanställs utifrån vilka personer, tidskrifter och böcker som namnges i essän och kompletteras med fullständiga namn, yrken och årtal.¹⁴ Då Freud utgår från en översikt av olika tolkningar och beskrivningar av Michelangelos skulptur, skrivna av konsthistorikern Henry Thode i *Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke* (1908), jämförs hans referenser med Thodes text för att klargöra vilka källor Freud använder sig av. Därefter undersöks vilka av dessa Freud refererar till mest och vilka av hans referenser han värderar högst, varav de sistnämnda presenteras mer ingående. Syftet med sammanställningen av Freuds referenser är att klargöra vilka dessa var, vilka professioner de

¹⁴ Freud skriver inte ut förnamn, initialer eller yrke på alla referenser. I de fall informationen saknas kompletteras den i undersökningen genom sökningar i encyklopedier och databaser baserat på sannolikhet utifrån vilken period och inom vilket fält personerna var verksamma.

hade och deras värderingar för att se vad Freud förhåller sig till såväl som på vilket sätt han förhåller sig till dem.

Den andra delen av den diskursiva kontexten består av samtida estetiska teorier. Dessa presenteras i urval utifrån de estetiska begrepp och områden som har identifierats i närläsningen av Freuds essä. Identifieringen innebär att de begrepp som Freud använder tas från essän och jämförs med etablerade teman inom estetisk teori. Dessa används sedan i läsningen av *Aesthetics. From Classical Greece to the Present* av Monroe C. Beardsley (1966) samt för sökningar i encyklopedin *Britannica Academic*. Resultatet presenteras genom att kort sammanfatta de samtida estetiska teorierna som aktualiseras av Freud. Detta innebär inte att Freud tagit del av specifika teorier eller teoretiker, utan ämnar visa vilka idéer om estetik som var närvarande och aktuella under samma period som Freud skriver sin essä. I denna uppsats avses samtida estetiska teorier i första hand de som uppstod runt sekelskiftet, men även tidigare teorier presenteras utifrån dess relevans för att förstå hur Freud förhåller sig till estetik.

Avgränsningar

Utifrån uppsatsens syfte och frågeställning avgränsas undersökningen från att beskriva den analys Freud gör av skulpturen, bedöma dess korrekthet, analysera varför Freud blir berörd av konstverket eller undersöka Freuds förhållande till sin essä. Syftet är varken att psykologisera Freud eller förklara skulpturens innehåll. Därmed undersöks exempelvis inte Freuds brevväxlingar där han ger uttryck för eller reflekterar kring sitt förhållningssätt till texten eller vad andra personer har skrivit om skulpturen. Den andra frågan avgränsar materialet till texter om specifikt konst och litteratur, vilket exkluderar andra texter av Freud där konst omnämns men inte utgör det huvudsakliga ämnet.¹⁵ Det ligger även utanför uppsatsens anspråk att undersöka den samtida och efterföljande receptionen av essän eller andra psykoanalytiska texter som berör estetik. Freuds diskursiva kontext avgränsas i linje med uppsatsens syfte och frågeställning till

¹⁵ Ett exempel är ”Vi vantrivs i kulturen” Freud beskriver konsten som en form av substitutstillfredsställelse. Freud. *Samhälle och religion*, s. 412.

det som berör estetik och utelämnar andra filosofiska, psykologiska och sociologiska diskursiva kontexter som han befinner sig inom. Uppsatsens syfte och frågeställning hade varit möjlig att undersöka på ett mer omfattande sätt genom en mer ingående genomgång av dels estetikens idéhistoria, dels Freuds psykoanalytiska och metapsykologiska teori. Dessa områden är dock både omfattande och komplexa. De har dessutom behandlats mer utförligt och rättvisande i andra undersökningar än vad som är möjligt inom ramen för den här uppsatsen. Därmed avgränsas beskrivningen av estetikens idéhistoria och psykoanalysen till vad som redan redogjorts för i denna inledning och till de begränsade delar som kortfattat kan och behöver förklaras för att förstå primärmaterialet i undersökningen.

Begrepp

En estetisk erfarenhet avser i uppsatsen det den som betraktar ett konstverk upplever.¹⁶ Andra sätt att beskriva samma sak är estetisk upplevelse, konstupplevelse eller upplevelse av konst. Freud använder inte estetiska erfarenhet eller motsvarande formulering, utan det är författarens tolkning att Freud beskriver en estetisk erfarenhet i sin essä. Detta baseras exempelvis på att Freud skriver om den starka verkan konst har eller det grepp konsten har om honom. Den estetiska erfarenheten används vid flera tillfällen i bestämd form men undersöker Freuds beskrivning av en särskild estetisk erfarenhet. Detta ska därmed inte tolkas som att det inte finns flera olika sätt att uppleva konst eller att Freud endast upplever konst på ett sätt.

Ett begrepp som förekommer i beskrivningen av sekelskiftets Wien är esteticism. Det betecknar ett värdesystem som premierar estetiska kvaliteter och upplevelser över andra politiska, sociala och religiösa värden.¹⁷

¹⁶ Författarens definition. Det går att ha en estetisk erfarenhet av andra objekt än konstföremål, men detta exkluderas från användningen av begreppet i uppsatsen då den behandlar Freuds estetiska erfarenhet kopplat till en skulptur.

¹⁷ ”Esteticism”, *Nationalencyklopedin* (NE), <http://www-ne-se.ezproxy.ub.gu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/esteticism> [Hämtad 2022-11-25].

De psykoanalytiska begrepp som aktualiseras i uppsatsen och kan behöva klargöras är det omedvetna, bortträngning och täckminnen. Det omedvetna är en av flera platser där psykiska processer äger rum och som inte är direkt tillgängliga för en. Det bortträngda är önskningar, drifter och minnen som förlagts till det omedvetna men kommer till uttryck i drömmar, symtom eller felhandlingar och som kan medvetandegöras i analys.¹⁸ Täckminnen avser ett minne som representerar ett bortträngt minne.¹⁹

Teori

För att besvara frågeställningen aktualiseras teoretiska frågor om att förstå och tolka historisk text såväl som det historiska sammanhangets betydelse. Nedan presenteras Hans-Georg Gadamer's hermeneutik utifrån texten "Tidsavståndets hermeneutiska betydelse" i *Sanning och metod. I urval* (1997) och Quentin Skinners teori om kontext utifrån artikeln "Meaning and Understanding in the History of Ideas" (1969). Därefter kommer en teoridiskussion som ämnar klargöra deras relevans och användningen av dem i den här uppsatsen.

Hermeneutik är läran om tolkning och utgår från en cirkulär rörelse av förståelse; för att förstå helheten behöver man se till det enskilda och för att förstå det enskilda behöver man se till helheten. Gadamer skriver att det är "ett strukturellt ontologiskt moment vid förståelsen" och menar att denna cirkel vare sig är subjektiv eller objektiv, utan styrs av en gemenskap med traditionen.²⁰ Hermeneutikens förutsättning är att den som vill förstå en text måste stå i förbindelse med det förmedlade och vara i, eller nå, anslutning till traditionen som ges uttryck för. Det är enligt Gadamer problematiskt att föreställa sig att

¹⁸ "Psykoanalys", *Nationalencyklopedin* (NE), <http://www-ne-se.ezproxy.ub.gu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/psykoanalys> [Hämtad 2022-11-25]; "Omedvetet", *Nationalencyklopedin* (NE), <http://www-ne-se.ezproxy.ub.gu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/omedvetet> [Hämtad 2022-11-25].

¹⁹ Octave Mannoni, *Freud*, (Göteborg: Glänta produktion, 2001), s. 106–107.

²⁰ Hans-Georg Gadamer, "Tidsavståndets hermeneutiska betydelse", i *Sanning och metod. I urval* (Göteborg: Daidalos, 1997), s. 140.

det går att skapa en obruten fortlevnad av traditionen, utan det rör sig om ett deltagande i en gemensam mening som föregriper och styr förståelsen av en text. Gadamer påpekar att det finns förväntningar eller fördomar som antingen kan vara produktiva och möjliggöra förståelse, eller förhindra den. Men tolkaren förfogar inte över dessa, utan behöver ta hänsyn till sin egen historicitet och inte tro att det går att tänka sig in i en annan tids begrepp och idéer.²¹ Gadamer menar att varje tid har sin förståelse av en text och den förståelsen, om man ens förstår, kommer vara annorlunda än författarens och dennes tilltänkta publik. Detta är en oundviklig konsekvens av tidsavståndet, men enligt Gadamer är det en positiv och produktiv möjlighet – det är just i spänningen mellan förtrogenhet och främlingskap hermeneutiken verkar och Gadamer anser inte att textens sanna mening går förlorad, utan att den fortsätter skapas.²²

Skinner ser att det finns två huvudsakliga och vanligt förekommande sätt att förstå historisk text inom idéhistoria, men som båda leder till missförstånd och förvirring. Antingen fokuserar man på kontexten i form av religiösa, politiska och ekonomiska faktorer, eller så tror man på textens autonomi och att det som framgår i texten räcker för att förklara den. Det är ett misstag att tänka sig att klassiska verk innehåller universella idéer som kan appliceras i vilken tid som helst eller föreställa sig att man inte skulle applicera sin tids förförståelse på texten.²³ Det är naturligt att förståelsen föregås av klassificering, men denna kan enligt Skinner endast ske i termer av det familjära. Utgår man endast från texten anser Skinner att det finns en oundviklig fara att man skapar mytologier.²⁴ De mest förekommande är myten om doktrinen och myten om koherens. Den första myten formas när man läser in en doktrin i spridda uttalanden, om man utan förankring skapar en idealtyp av en doktrin som man följer genom historien eller om man förväntar sig en doktrin där den inte finns och kritiserar författaren

²¹ Gadamer 1997, s. 140–144.

²² Gadamer 1997, s. 143–145.

²³ Quentin Skinner, "Meaning and Understanding in the History of Ideas", *History and Theory* 8:1 (1969), s. 3–4.

²⁴ Skinner 1969, s. 6.

dess frånvaro.²⁵ Den andra myten skapas i förväntningen av en systematik och försöket att reducera textens kärna till något som enkelt kan kommuniceras, eller att man kritiserar frånvaron av en systematik som författaren aldrig avsåg skriva. Detta riskerar enligt Skinner att man skriver en idéhistoria om idéer som inte fanns eller tankar som aldrig tänkts – istället borde man acceptera motsägelser i texten.²⁶ Dessa risker motverkas genom att studera sammanhanget som texten har uppstått i, även om det är viktigt att inte misstolka kontextens och textens orsakssammanhang. Det sammanhang Skinner beskriver är det givna yttrandets relation till andra yttranden. Man behöver avkoda relationerna mellan texten och den bredare lingvistiska kontexten för att se författarens faktiska avsikt. Så utöver kunskap om vad som står i texten, behövs kunskap om både den avsedda meningen och hur denna mening var avsedd att tas emot hos läsaren författaren adresserar. Alltså anser Skinner att kunskap om den sociala kontexten behövs för att kunna tolka och förstå en texts innebörd, även om den inte helt kan förklara den.²⁷

Gadamer och Skinner erbjuder två olika men delvis överensstämmande ingångsvägar i förståelsen av text. Förståelsen av Freuds essä blir oundvikligen annorlunda än i hans samtid, men i spänningen mellan kunskapen om det som en noggrann läsning ger och det som läsaren bär med sig kan tolkningen bli meningsskapande. I uppsatsen beskrivs och omformuleras delar av Freuds idéinnehåll, exempelvis använder Freud inte den estetiska erfarenheten för att beteckna sin upplevelse, men ger ett meningsskapande perspektiv på vad han beskriver i sin essä. Samtidigt har flera av Freuds egna ord fått framgå för att bibehålla hans andemening. Risker med en för moderniserande blick motverkas genom att konstruera essäns kontext. Läsningen kompletteras därmed av en omfattande konstruktion av essäns meningssammanhang, vilket möjliggör en djupare förståelse av förutsättningarna för Freuds författande av essän. I linje med Skinner har motsägelser i essän tolkats snarare än överbryggats eller

²⁵ Skinner 1969, s. 7–12.

²⁶ Skinner 1969, s. 18–20.

²⁷ Skinner 1969, s. 46–50.

kritiserats, exempelvis menar Freud att skulpturen ska beskrivas i ord, ändå kompletteras essän med illustrationer. Uppsatsens tolkning ska inte heller förstås som skapandet av estetisk doktrin hos Freud, utan avser endast beskriva vad Freud skrivit specifikt i essän och hans andra texter om konst och litteratur.

Forskningsöversikt

Denna forskningsöversikt ämnar ge en överblick av den tidigare forskning som är relaterad till uppsatsens ämne utifrån de olika områden som aktualiseras i undersökningen, såväl som att positionera uppsatsens syfte och frågeställning i ett forskningsläge. Då den tidigare forskningen är omfattande presenteras den i ett urval baserat på dess relevans för uppsatsens undersökning.²⁸ Översikten kategoriseras i tidigare forskning om undersökningens primärmaterial, Freuds idéer om estetik, Freud som person och hans tänkande, estetikens idéhistoria i stort och sekelskiftets Wien, även om dessa ibland går in i varandra.

Den tidigare forskningen som behandlar undersökningens primärmaterial ”Michelangelos Mose” har olika ingångar och undersöker främst Freuds analys av skulpturen eller varför han blir berörd av den. Man har alltså fokuserat på hans metod, psykologiserat hans författande av texten och bedömt analysens korrekthet, men inte specifikt ägnat sig åt vad Freud skriver om den estetiska erfarenheten.

De som i första hand behandlat Freuds metod i essän är litteraturvetaren Gerald L. Bruns, konstkritikerna Peter Fuller och Mary Bergstein, engelskprofessorn Thomas Albrecht och kulturteoretikern James Penney.

Bruns liknar Freuds metod för att analysera skulpturen med strukturalism i artikeln ”Freud, Structuralism, and ’The Moses of Michelangelo’” (1974).

²⁸ Annan tidigare forskning på tyska om primärmaterialen och Freuds estetik som inte varit tillgänglig via Göteborgs universitets biblioteket eller det nationella bibliotekssystemet under uppsatsens skrivande men som ändå kan nämnas är exempelvis ”Der ’Moses des Michelangelo’ Von Sigmund Freud: Eine Studie” (1957) av Käthe Victorius, *Mutterseelenallein. Kunst, Form und Psychoanalyse* (2001) av Reimut Reiche och Ilse Grubrich-Simitis *Michelangelos Moses und Freuds ’Wagstück’* (2004).

Bruns anser att essän inte bara är en tolkning av konstverket, utan en *signification* som en del av det system av *significations* som utgör myten om Mose. Fuller genomför en kritisk läsning av Freuds essä i kapitlet "Moses, Mechanism and Michelangelo" (1980), där han noterar Freuds ambition att genomföra en vetenskaplig observation med en empirisk utgångspunkt. Fuller jämför essän med Freuds text om Leonardo da Vinci och noterar bland annat avsaknaden av Michelangelos biografiska material i Freuds analys. Bergstein tar istället fasta på betydelsen av fotografier av skulpturen för Freuds analys, i "Freud's Moses of Michelangelo: Vasari, Photography, and Art Historical Practice" (2006) och boken *Mirrors of Memory. Freud, Photography, and the History of Art* (2010). Albrecht skriver välvilligt om Freuds tolkningsmetod och det subjektiva element som alltid är närvarande i en tolkning i essän "Subject and object in psychoanalytic criticism: on the interpretative method of Freud's 'The Moses of Michelangelo'" (2014). Penney utgår från den tolkningskomplexitet han ser i Freuds essä och undersöker den i relation till Jacques Lacans teori om den psykoanalytiska tolkningsakten i "'That Despot's Finger': Traces of the act in Freud's 'The Moses of Michelangelo'" (2016).

Av dessa framstår Bergsteins analys som mest relevant för denna studie, då den indirekt berör hur Freud möter verket. Men det är inte genom fotografierna av skulpturen som Freud har sin estetiska erfarenhet, de omnämns inte som relevanta i essän, utan verkar snarare ha ett instrumentellt värde för Freud i hans analys av skulpturens detaljer.

De som istället ägnat sig åt att undersöka huruvida Freuds analys i essän är korrekt innefattar exempelvis Rudy Bremers "Freud and Michelangelo's Moses" (1976) och författarna Malcolm Macmillan och Peter J. Swales "Observations from the Refuse-Heap: Freud, Michelangelo's Moses, and Psychoanalysis" (2003). Bremer hävdar att Freud hänvisar till fel passage i bibeltexten och erbjuder en annan tolkning av Michelangelos intention, nämligen att avbilda Moses möte med Gud. Macmillan och Swales har en kritisk inställning till essän och behandlar bristerna i Freuds analys av skulpturen baserat på vad de anser att han har missat i dess form, bibeltexten och det historiska material som finns om skulpturen. Då uppsatsens syfte och frågeställning

avgränsar undersökningen av Freuds analys blir dessa inte relevanta för den här studien, men är likt de andra texterna om essän intressanta i den mån de fördjupar förståelsen kring essän i sin helhet.

Macmillan och Swales undersöker även essäns tillblivelse och Freuds syn på sin egen text. Detta behandlas mer ingående i andra texter som berör Freuds förhållande till skulpturen, Mose och essän. Ett exempel är den tidigare nämnda Bergstein och artikeln ”The Dying Slave at Berggasse 19” (2003) där hon skriver om betydelsen skulpturen har för Freud. Ett annat är psykiatriprofessorn Harold P. Blum som skriver om Freuds personliga upptagenhet av och identifikation med Mose, såväl som med Michelangelo och påven Julius II i artikeln ”Freud and the Figure of Moses: The Moses of Freud” (1991). Blum berör även Freuds relation till hans far, bibeln och kollegor vid tiden såväl som betydelsen av hans judiska arv. Aviva Briefel, professor i engelska, skriver om detta med en annan infallsvinkel i artikeln ”Sacred objects/illusory idols: The fake in Freud’s ’the Moses of Michelangelo’” (2003). Hon tar sin utgångspunkt i Michelangelos, Giovanni Morellis och Freuds dubbla eller osäkra positioner som upphovsmakare och kallar Freuds författarskap av essän som ”dekonstruktivistiskt”. Framför allt de första två kan vara relevanta för att förstå Freuds estetiska erfarenhet utifrån frågan om varför han blir berörd av verket, men intresset i den här undersökningen berör hur Freud ser på och beskriver den estetiska erfarenheten som sådan och inte varför han har den.

Forskningen om Freud och estetik representeras här av verk som på olika sätt tar sig an frågan om vilken relation psykoanalys och konst har, vilken syn Freud har på estetik och hur den ska förstås. Dessa är av hög relevans för uppsatsens syfte och frågeställning, men fokuseras inte specifikt kring den estetiska erfarenheten och täcker inte heller in undersökningen av de samtida estetiska teorierna.

Den tidigare omnämnda *The Aesthetics of Freud* av Jack J. Spector undersöker Freuds dragning till och tankar om konstnären, hans konstteorier och det inflytande han får på konst och litteratur samt betydelsen av Freuds teori om inkännandeförmågan, *Einfühlung*, som ett sätt att förklara hur det går att känna

in konst.²⁹ Spector anser att Freuds estetiska teori är användbar för att tolka symbolisk eller surrealistisk konst, men inte kan säga något om estetisk kvalitet.³⁰ Hans slutsats är att Freuds estetik följer romantikens tankar om undertryckta känslor och idéer om fantasi och symbolism. Spector skriver även specifikt om essän "Michelangelos Mose" med fokus på Freuds tolkning av skulpturen. Spectors *The Aesthetics of Freud* är särskilt relevant för denna undersökning, då han både undersöker vad han ser som Freuds estetiska teori och sätter den i relation till Freuds psykoanalytiska teori, såväl som Freuds biografi och historiska kontext. Men den skiljer sig från uppsatsens anspråk då Spector inkluderar andra aspekter av Freuds förhållande till konst och inflytande på konst, litteratur och kritik, utan att göra en lika ingående analys av en specifik text eller den estetiska erfarenheten. Uppsatsens frågeställning besvaras därmed inte, utan följande studie komplementerar och fördjupar förståelsen av Freuds tankar om estetik.

Ett annat verk som undersöker relationen mellan mer specifikt sexualitet och estetik hos Freud är litteraturvetaren Leo Bersanis *The Freudian body. Psychoanalysis and art* (1986). Han diskuterar Freuds syn på sublimering respektive bortträngning i konstnärens skapandeprocess och konstaterar att Freud tenderar att understryka den kompenserande eller symptomatiska naturen i konst. Bersani beskriver Freuds ambivalenta förhållningssätt när han både ser Leonardo da Vinci som ett exempel på genuin sublimering samtidigt som han behandlar hans konst som en upprepning av de komplex som härstammar ur den infantila sexualiteten. Bersanis perspektiv kan vara relevant för att förstå vad Freud menar förs över i konsten från konstnären, dock är det inte lika applicerbart på essän som avses undersökas då denna inte berör Michelangelos biografi i någon större utsträckning.

²⁹ Denna inkännandeförmåga behandlas inte i uppsatsen då Freud inte skriver om teorin i de texter som undersöks.

³⁰ Spector ser inte Freuds estetiska teori som komplett eller formulerad som sådan, utan utgår från de delar av hans verk som går att sammansätta och tolka som estetisk teori.

Vidare visar filosofen Sarah Kofman i *The Childhood of Art* (1988) hur Freud anser att psykoanalysen kan säga något definitivt om specifikt sfären för människans fantasi, men inte kan förklara estetisk uppskattning eller konstnärens förmåga. Kofman anser att motståndet till applikationen av psykoanalys på konst inte är rättfärdigad, då Freud med noggrannhet definierar gränserna för vad psykoanalysen kan säga. Men den estetiska filosofins sanningsanspråk är i sin tur begränsat och enligt Kofman kommer psykoanalysen närmre att förstå relationen mellan form och innehåll, såväl som förståelsen av ursprunget till skönhet och konstnjutning, snarare än att endast beskriva villkoren som saker upplevs som sköna under. Utöver detta undersöker Kofman mer ingående hur Freud ser konst som en kognitiv modell för psykiska processer, hur han läser konsten som en text som går att tyda och konstens plats i hans teori om livets ekonomi.³¹ Även Kofman gör en läsning av "Michelangelos Mose", men som ett exempel på konst i sig. *The Childhood of Art* erbjuder en grundlig och givande genomgång av vad Freuds tankar kring psykoanalys i relation till konst och estetiska frågor, men behandlar inte den historiska kontexten eller hur de förhåller sig till andra samtida estetiska teorier annat än förbigående.³²

I kapitlet "Freuds aesthetic" (1973) försöker även kulturfilosofen Ludwig Marcuse konstruera Freuds estetik.³³ Marcuse hävdar att Freuds estetiska teori inte ska förstås för rationalistiskt eller att den koppling som Freud ser mellan konstnärens liv och det denne skapar ska misstolkas.³⁴ Freuds syn kan enligt honom förstås som att konstnären förvandlar passion till en vacker fantasi, som i sin tur erbjuder en flykt in i en annan verklighet utan konsekvenser och vanföreställningar. Marcuse visar i sin text hur Freud på ett djupgående sätt ägnade sig åt frågor om kreativitetens ursprung och konstens funktion, men i och med

³¹ Livets ekonomi är en del av Freuds metapsykologi och handlar om den energi olika drifter laddas med. "Psykoanalys", NE.

³² Se exempelvis kommentaren om samtidens formalism på sida 114.

³³ Inte att förväxla med den samtida filosofen Herbert Marcuse.

³⁴ Marcuse jämför med Kant som försökte applicera vetenskapliga kategorier på konst, medan Freud applicerar konstnärliga kategorier på vetenskapen.

hans idé om förståelse som en förutsättning för njutning kunde Freud enligt Marcuse säga mindre om den estetiska erfarenheten. "Freuds aesthetic" är en relevant och nyanserad framställning av Freuds syn på konst och konstnären, men kontextualiserar den inte och sätter den inte i relation till samtida estetiska teorier – även om han diskuterar den i relation till Kant.

Sist kan även kapitlet "Psykoanalysen och konstnären" (2014) av psykoanalytiker och idéhistoriker Per Magnus Johansson nämnas. Johansson beskriver Freuds intresse för konstnärer och författare såväl som betydelsen av flertalet viktiga verk och konstföremål haft för honom. Han klargör vad Freud anser att psykoanalysen kan och inte kan säga om vad konstnären gör och varför, samt redogör för vilka texter Freud skriver på temat och vilka konstnärskap och verk som behandlas, inklusive texten om Michelangelos skulptur av Mose. Johansson skriver även om hur psykoanalysen berört flertalet konstnärer efter Freud och arvtagare som behandlat konstnärligt skapande. Kapitlet är främst relevant för uppsatsen som en givande översikt om Freuds förhållande till konstnären och konsten.

Forskningen om sekelskiftets Wien, med fokus på relationen mellan konst och tänkande, får här representeras av två verk utöver det tidigare presenterade *Wittgensteins Wien*. Det första av dessa är *Vienna. City of modernity 1890–1914* (2007) av konsthistorikern Tag Gronberg. Hon utgår från att konsten, såväl som arkitekturen, modet och fotografien, var en avgörande del i debatten om moderniteten. Genom att undersöka hur betydande konstnärer behandlade och ifrågasatte idéer om bland annat staden, kön och kropp visar Gronberg hur den privata och publika sfären var tätt sammankopplade i sekelskiftets Wien. Gronberg illustrerar på ett intressant sätt hur aktuella frågor i wienska samhället behandlades över disciplingränserna och vilken roll konsten hade i att problematisera och utveckla olika idéer. Detta är relevant för den historiska och diskursiva kontexten, men eftersom boken främst berör andra frågeställningar än den estetiska erfarenheten bedöms översikten av de moderna konströrelserna i *Wittgensteins Wien* vara tillräcklig som material för undersökningen.

Det andra verket är *The age of insight. The Quest to Understand the Unconscious in Art, Mind, and Brain from Vienna 1900 to the Present* (2012) av

Eric R. Kandel och behandlar sekelskiftets Wien, psykologi och konst. Genom olika tänkare, författare och konstnärer berör han såväl den vetenskapliga, filosofiska och konstnärliga utvecklingen, som hur de påverkat och drivit varandra. Kandels text är både gedigen och relevant för uppsatsen i den mening att undersökningen berör spänningsfältet mellan konst och psykologi, men Kandels undersökning har en mycket mer omfattande frågeställning och en annan infallsvinkel än just estetikens idéhistoria eller den estetiska erfarenheten och Freud eller psykoanalys.

Den tidigare forskningen om estetikens idéhistoria begränsas i den här uppsatsen till dels två översiktsverk, som även innefattar kapitel om Freud, nämligen *Key Writers on Art. The Twentieth Century* (2005) med redaktör Chris Murray och *European Aesthetics. A critical introduction, from Kant to Derrida* (2013) av Robert Wicks, dels den tidigare nämnda *Aesthetics. From Classical Greece to the Present* av Beardsley. Dessa idéhistoriska och konsthistoriska böcker är relevanta för uppsatsens bakgrund och frågeställning kopplad till samtidens estetiska diskurs.

Per Magnus Johansson gör en översikt av den tidigare forskningen om Freuds liv och tänkande i efterordet till Mannonis biografi.³⁵ Här presenteras ett urval av dessa utifrån de Johansson lyfter fram som viktigast såväl som utifrån dess relevans för uppsatsen. De biografier som kan nämnas är *Sigmund Freud. Der Mann, die Lehre, die Schule* (1924) av Fritz Wittels, *Sigmund Freud. Life and Work* (1953–1957) av Ernest Jones, *Freud* (1968) av Octave Mannoni och *Freud. A Life for Our Time* (1988) av Peter Gay.

Wittels bok är den första biografen över Freud och den enda som skrivs under hans livstid. Wittel var en freudelev, men gick under en period ur den psykoanalytiska föreningen, vilket enligt honom själv skapade den distans som möjliggjort hans position som kritiskt vittne.³⁶ Freud läser och uppskattar

³⁵ Efterordet återfinns i slutet av den svenska översättningen av Mannonis *Freud* (2001), s. 194–220.

³⁶ Per Magnus Johansson, ”Att skriva om Freuds liv”, i *Freud*, (Göteborg: Glänta produktion, 2001), s. 200.

Wittels bok men godtar den enligt Johansson inte helt.³⁷ Jones, ytterligare en freudelev, skrev en biografi på mer än 1500 sidor med en ojämförbar nivå av detaljer och biografiskt material. Han skapade en bild av Freud som är oundviklig att förhålla sig till och Johansson beskriver Jones biografi som den mest inflytelserika.³⁸ Mannoni är den första eleven till Lacan som skrev en biografi över Freud. Johansson skriver att Mannonis bok är ovanlig i den mån att den är tematisk snarare än kronologisk och ger insikt i hur Freud arbetade mellan olika moment i sitt teoretiska system.³⁹ Gay i sin tur erbjuder en omfattande och noggrann undersökning som visade på möjligheten att föra vetenskaplig diskussion om Freud, vilket Johansson påpekar haft stor betydelse för den offentliga debatten om Freud.⁴⁰ För uppsatsen används likt tidigare nämnt Mannoni och Gay för att undersöka Freuds biografi i den mån den är relevant för uppsatsens syfte och frågeställning.

Johansson presenterar även ett antal idéhistoriska och vetenskapshistoriska verk om Freud och psykoanalys innefattar bland andra avhandlingen *Studies in the prehistory of Psychoanalysis* (1962) av Ola Andersson, som undersökte den psykoanalytiska teorins utveckling fokuserat på Freuds tidiga skrifter och utan hänsyn till biografiska eller psykologiska aspekter; *The Discovery of The Unconscious* (1970) av Henri F. Ellenberger där han kritiskt undersökte Freuds originalitet och satte hans tänkande i ett idéhistoriskt sammanhang; och *Freud. Biologist of the mind. Beyond the Psychoanalytical Legend* (1979) av Frank J. Sulloway som visade på Freuds biologiska synsätt.⁴¹ Nämnvärd är även Johansson egen avhandling *Freuds psykoanalys* (1999), en idéhistorisk undersökning av Freuds tänkande, texter och introduktionen av psykoanalys i Sverige.

³⁷ Johansson 2001, s. 208.

³⁸ Johansson 2001, s. 209.

³⁹ Johansson 2001, s. 220.

⁴⁰ Johansson 2001, s. 211, 219.

⁴¹ Johansson 2001, s. 214–215.

Disposition

Undersökningen inleds med en konstruktion av Freuds historiska kontext i form av en beskrivning av sekelskiftets Wien, efterföljt av Freuds biografi. Undersökningens andra del består av Freuds texter om konst och litteratur, särskilt de som berör den estetiska erfarenheten, samt närläsningen av primärmaterialet. Undersökningen avslutas med en konstruktion av Freuds diskursiva kontext utifrån hans explicita referenser och de samtida estetiska teorier som aktualiserats i hans text. Efter undersökningen avslutas uppsatsen med en sammanfattning av undersökningens resultat, en diskussion utifrån resultatet och uppsatsens slutsats.

Undersökning

Den historiska kontexten

Sekelskiftets Wien

Föreställningen om sekelskiftets Wien, den gyllene staden, är förknippad med en levande cafékultur, Straussvalser och framstående personer inom konst, litteratur, filosofi och vetenskap.⁴² Men den romantiska bilden kan enkelt nyanseras genom att belysa stadens underliggande och djupgående samhällsproblem. Det var inte bara kaffe eller vin, högkvalitativa dagstidningar eller levande diskussioner som lockade wienarna till att spendera dagarna på caféer – det berodde även på invånarnas flykt från en omfattande bostadsbrist och många av hemmens undermåliga standard.⁴³

Även stadens storslagna byggnader hade en baksida. Många av de fantastiska husen, såväl som den välkända *Ringstraße*, byggdes för att man ville utplåna alla spår av den misslyckade revolutionen 1848. Upproret hade hotat kejsarens styre och föreställningen att habsburgarna var Guds ställföreträdare på jorden.⁴⁴ Franz Josef (1830–1916) utsågs till kejsare efter revolutionen och regerade kommande sextioåtta år. Regeringsperiodens längd tillsammans med kejsarens försök att bibehålla *status quo* kan ge ett sken av stabilitet – men bakom hans formalism och hovceremonier rådde tomhet och kaos.⁴⁵

Det var en dubbelmonarki som var svår att styra. Den mångnationella staten hade en omfattande blandning av folkslag och innefattade flera konstitutionella och sociala paradoxer.⁴⁶ I och med motsättningarna i staten utvecklades det under artonhundratalet flera former av kulturell, ekonomisk och

⁴² Janik & Toulmin 2014, s. 46.

⁴³ Många var trångbodda i kalla hem och 1910 bodde endast lite mer än en procent av befolkningen i enfamiljshem, medan andra behövde hyra ut såväl rum som sina sängplatser. Janik & Toulmin 2014, s. 37–38, 57.

⁴⁴ Janik & Toulmin 2014, s. 46.

⁴⁵ Janik & Toulmin 2014, s. 43, 45.

⁴⁶ Janik & Toulmin 2014, s. 41, 45.

politisk nationalism, såväl som antisemitism och sionism.⁴⁷ Antisemitismen i staden var både öppen och utbredd – judarnas utrymme begränsades, trots att många identifierade sig med den tyska kulturen. De kunde som mest sträva efter att vara en del av en kulturell elit och utgjorde en majoritet av Wiens läkare, jurister och journalister.⁴⁸ Liberalerna hade den politiska makten en tid efter revolutionen, men med en svag samhällelig bas och en oförmåga att komma till rätta med problemen som uppstod vid en ökad urbanisering och industrialisering ersattes de så småningom av de politiskt framgångsrika arbetarklassrörelserna.⁴⁹

Samhället var även starkt patriarkalt – äktenskapet var en affärssuppgörelse, sexualiteten styrdes med noggrannhet och kvinnors liv begränsades.⁵⁰ Männen förväntades vara socialt och ekonomiskt etablerade innan äktenskapet, vilket innebar att besöken hos de prostituerade blev det enda möjliga utloppet för de unga männens sexualitet.⁵¹ Samhällets sexualmoral byggde därmed på den olagliga och omoraliska prostitutionen, vilket innebar att de prostituerade blev dubbelt bestraffade då de dessutom utsattes för former av exploatering och sjukdomsrisker.⁵² Men på borgerlighetens fläckfria yta skulle allt som var oförnuftigt, lidelsefullt och kaotiskt döljas.⁵³

⁴⁷ Janik & Toulmin 2014, s. 44.

⁴⁸ De judar som talade jiddisch definierades exempelvis som tyska i folkräkningssammanhang. Personer med judiskt ursprung var exempelvis, med få undantag, utestängda från aristokratin. Janik & Toulmin 2014, s. 66–69.

⁴⁹ Levnadsvillkoren var hårda för industriarbetarna, bestående av såväl män, kvinnor och barn, som arbetade omkring sjuttio timmar under sju dagar i veckan – samtidigt som att kosten till stor del av bestod bröd, grönsaker och soppa. Janik & Toulmin 2014, s. 54–57.

⁵⁰ Kvinnor begränsades exempelvis genom otymplig och täckande klädsel, att de inte tilläts en utbildning utöver vad en god uppfostran krävde och tvingades in i celibat. Janik & Toulmin 2014, s. 47, 52.

⁵¹ Föräktenskapliga relationer med flickor av fin klass var otänkbara. Janik & Toulmin 2014, s. 53–54.

⁵² Janik & Toulmin 2014, s. 78.

⁵³ Janik & Toulmin 2014, s. 54, 47.

En annan följd av liberalismens misslyckande var den wienska esteticismen och inte minst borgerligheten upphöjde de estetiska värdena.⁵⁴ Borgarens goda rykte var avgörande och man visade att man var någon genom att ägna sig åt kultur på fritiden med samma hängivelse som till affärer under arbetstid. Estetiken utgjorde ett mått på en människas, framförallt mannens, ekonomiska och sociala status.⁵⁵ Detta speglades i hemmet som inreddes med en smak utan stil, präglad av försöket att imitera det förflutna; det konstlade, dekorativa och symboliska premierades över det enkla och funktionella.⁵⁶

Det överflöd som möjliggjordes av den industriella utvecklingen gör att tiden benämns *Gründerzeit*.⁵⁷ När Gründergenerationen uppfostrar sina barn är det i en miljö som genomsyrades av estetiska värderingar, men kontrasten mellan generationernas syn på konst blev stor. När de äldre värderade det förgångna, samlade på olika konstföremål och behandlade sina hem som museer, var den yngre generationen inriktad mot framtiden, nyskapande och såg konsten som själva grunden i deras liv. För dem var inte konsten utsmyckning eller något att visa upp sin framgång genom, utan den definierade en livsstil – *l'art pour l'art*.⁵⁸

Trots att sekelskiftets Wien var intellektuellt och kulturellt framstående kunde medborgarna inte hantera kritiker eller uppskatta de personer som verkligt innovativa. Det som upprörde tystades ner i det offentliga; inte ens kritikernas namn nämndes utan ignorerades i en *Totschweigentaktik*.⁵⁹ Detta drabbade den judiske och stilistiskt begåvade skribenten och satirikern Karl Kraus (1874–1936) som gav ut den unika och svårklassificerade

⁵⁴ Andra ideal som stabilitet, förnuft, ordning och framsteg också var viktiga. Författarna använder både borgerlighet och medelklass för att beskriva detta samhällsskikt utan att göra en klar distinktion mellan dessa begrepp. Här används för tydlighetens skull borgerligheten.

⁵⁵ Janik & Toulmin 2014, s. 50.

⁵⁶ Janik & Toulmin 2014, s. 48–49.

⁵⁷ ”Grundläggningsperioden”. Janik & Toulmin 2014, s. 47.

⁵⁸ ”Konst för konstens skull”. Janik & Toulmin 2014, s. 50, 55.

⁵⁹ ”Tystnadens konspiration”. Janik & Toulmin 2014, s. 40.

”antitidskriften” *Die Fackel*.⁶⁰ Kraus såg staden som ett ”experimentalfält för världens undergång” och ville belysa wienarnas dubbelmoral.⁶¹ Bakom det excentriska och hatfulla i hans texter och många angrepp på olika personer och rörelser, fanns ambitionen om en medborgerlig och kulturell uppfostran – genom litteraturen och musiken ville han avslöja hyckleriet i det överdrivet estetiserande samhället.⁶² Kraus samhällskritik var mer än politisk, han såg det andliga förfallet som grunden till samhällets kris och upphöjde den konstnärliga hederligheten och sanningen över allt.⁶³

Även om Kraus på många sätt ignorerades, inspirerade han också många framstående wienare. En av dessa var arkitekten Adolf Loos (1870–1933). Loos avskydde dekorationer på bruksföremål och likställde en kulturell utveckling med avlägsnandet av ornament.⁶⁴ Likt Kraus hatobjekt kulturkrönikan, som tog bort gränserna mellan förnuft och fantasi, ansåg Loos att den utsmyckade designen bröt ner skillnaden mellan konst och hantverk. Han tyckte att arkitekter skulle ha rörmokare som förebild snarare än skulptörer och ritade avskalade byggnader utan konventionell fasadutsmyckning.⁶⁵

Loos estetiska teorier uppstår mot bakgrunden av en kanon som vid slutet av artonhundratalet bestod av en naturalism och akademisk konst. Denna kanon kan exemplifieras av Hans Makart (1840–1884), som blev en tvingande förebild för studenterna i den konstnärliga akademien.⁶⁶ Men de unga studenterna revolterade mot den rigida formalismen, överdrivna dekoren och mytologiska tematiken. 1897 bildas ”Secessionen”, parallellt med *Jugendstil*, under parollen *Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit*.⁶⁷ De följde den konstnärliga

⁶⁰ Janik & Toulmin 2014, s. 76–77.

⁶¹ Janik & Toulmin 2014, s. 75.

⁶² Kraus kritiserade bland annat även Freud och psykoanalysen. Janik & Toulmin 2014, s. 40, 75–78, 90.

⁶³ Janik & Toulmin 2014, s. 75, 78, 87.

⁶⁴ Janik & Toulmin 2014, s. 104.

⁶⁵ Janik & Toulmin 2014, s. 104.

⁶⁶ Janik & Toulmin 2014, s. 105.

⁶⁷ ”Ät tiden dess konst, åt konsten dess frihet”. Janik & Toulmin 2014, s. 105–106.

revolutionen startad av de franska impressionisterna och inspirerades av *Art Nouveau*. Tiden där det förflutna skulle imiteras var förbi och det som hade uttryckts överdrivet explicit, skulle istället endast antydast.⁶⁸ Gustav Klimt (1862–1918) var secessionsstilens främsta företrädare och genom hans målningar, som saknade en föreställande ornamentik och premierade materialet, erbjöds publiken en konst som varken var mytologisk, historisk eller naturalistisk.⁶⁹

Klimt visade att förnyelse inte nödvändigtvis är försämring, men att ifrågasätta den allmänna och akademiska smaken i ett samhälle där ”god smak” värderades högst av allt var att ifrågasätta samhällets grundvalar.⁷⁰ Många av secessionens konstnärer, arkitekter och formgivare ersatte dock en dekor med en annan – som Josef-Maria Olbrichs (1867–1908) hus toppat av ett förgyllt kålhuvud. Så hotet blev inte större än att kejsardömet kunde försona sig med eller mildra kritiken och secessionisterna klarade de inte av att bryta villkoren i samhället de var en del av.⁷¹

Sigmund Freud

Den 6 maj 1856 föddes Sigmund Freud i Freiberg till Jakob och Amelia Freud.⁷² Familjen bestod av, utöver hans två äldre halvbröder, sex yngre syskon, även om Freud förblev föräldrarnas favorit.⁷³ Till följd av en försämrad ekonomisk situation flyttar de 1860 likt många andra judar till Wiens ghetto-liknande stadsdel Leopoldstad och först femton år senare förbättras den så pass att familjen kunde bekosta vissa bekvämligheter och ett större boende.⁷⁴ Freuds skolgång var lyckad och han var tidigt en ambitiös och framgångsrik elev.⁷⁵ Redan 1873,

⁶⁸ Janik & Toulmin 2014, s. 106.

⁶⁹ Janik & Toulmin 2014, s. 105–107.

⁷⁰ Janik & Toulmin 2014, s. 107.

⁷¹ Janik & Toulmin 2014, s. 107, 109.

⁷² Freud döptes till Sigismund Schlomo Freud, vilket han senare ändrar till Sigmund Freud.

⁷³ Peter Gay, *Freud. A Life for Our Time* (New York, London: W.W. Norton & Company, 1988), s. 4–6, 8, 13.

⁷⁴ Familjen bor först ett år i Leipzig. Gay 1988, s. 7–8, 13.

⁷⁵ Gay 1988, s. 22, 26.

sjutton år gammal, började han på universitetet och efter ett förberedande år av humaniorastudier inleddes Freuds naturvetenskapliga bana. Den medicinska fakulteten Freud studerade vid var förstklassig och utgjorde med sina framstående professorer en intellektuell och kosmopolitisk miljö.⁷⁶

Där fann Freud sin första viktiga mentor Ernst Brücke (1819–1892), professor i fysiologi.⁷⁷ Freud arbetade i Brückes laboratorium 1876–1882, men i och med Freuds förälskelse och senare förlovning med Martha Berneys lämnar Freud av ekonomiska skäl forskningen för en tjänst på allmänsjukhuset.⁷⁸ I Paris 1885 möter Freud nästa avgörande förebild, läkaren och neurologen Martin Charcot (1825–1893). Charcot förde Freud närmre psykiatri, hysteri och hypnos; framför allt visade han ordens betydelse för upphävandet av symtom.⁷⁹

När Freud sedan återvände till Wien året därpå gifte han sig med Martha och började ta emot patienter i sin privatklinik.⁸⁰ Tiden därefter utvecklade Freud psykoanalysen, som får sitt namn 1896 och tre år senare publicerade Freud psykoanalysens grundprinciper i sitt avgörande verk *Drömtydning* (1899).⁸¹ Följande decennier fördjupas hans teori och metapsykologi, han publicerar flera viktiga fallbeskrivningar såväl som litteraturanalyser och kulturteoretiska texter.⁸² Freuds arbete, teori och begreppsapparat är omfattande och komplexa, men den psykoanalytiska tekniken är i sin grund enkel; på

⁷⁶ Gay 1988, s. 28–30.

⁷⁷ Brücke ägnade sig också åt konst och estetik. Genom Brücke träffade Freud även läkaren Josef Breuer (1842–1925), som i sin tur introducerade läkaren Wilhelm Fliess (1858–1928). Både Breuer och Fliess blev på olika sätt betydelsefulla i utformandet av Freuds psykoanalys. Gay 1988, s. 32–33, 55–57.

⁷⁸ Detta sker även på uppmaning av Brücke. Gay 1988, s. 37.

⁷⁹ Gay 1988, s. 48–49, 51; Mannoni 2001, s. 55.

⁸⁰ Gay 1988, s. 53–54.

⁸¹ Gay 1988, s. 103–104.

⁸² Se exempelvis *Vardagslivets psykopatologi* (1901), *Tre avhandlingar om sexualteori* (1905), ”Sorg och melankoli” (1917), *Bortom lustprincipen* (1920), *Masspsykologi och jaganalys* (1921), *Jaget och detet* (1923), *Vi vantrivs i kulturen* (1929) och ”Den ändliga och oändliga analysen” (1937) samt fallbeskrivningarna Dora från 1905, Lille Hans och Rättmannen från 1909 och Vargmannen från 1918. Gay 1988, s. 103; Mannoni 2001, s. 30–33.

divanen delar analysanden med sig av sina fria associationer medan analytikern sitter bakom, lyssnar och tolkar med en jämnt svävande uppmärksamhet i syfte att medvetengöra det omedvetna och lösa upp den inre konflikt som orsakat symtomen.

Freud skrev in sig i en positivistisk tradition och menade att psykoanalysen var en sanningssökande vetenskap likt andra – men hans arbete väckte motstånd hos både kollegiet och allmänheten.⁸³ Psykoanalysen kunde uppfattas som en kritik eller brott mot den rådande ordningen. Hans genombrott, *Drömtydning*, ignorerades men när han i senare arbeten bröt mot det wienska kyskhetsidealet, då han inte bara talat med en ung kvinna om sex utan även skrivit om barnets sexuella drifter, var skandalen ett faktum.⁸⁴ Isoleringen mildrades dock av Freuds inre krets av anhängare, bildandet av psykoanalytiska föreningar och det internationella erkännande han med tiden erhöll, även om kritiken fortsatte.⁸⁵ Utifrån Freuds idéhistoriska betydelse ingår han i kategorin av framstående wienare som samhället inte förmådde uppskatta.

Freuds känslor för Wien var blandade. Han beskrev staden som avskyvärd och förtryckande; han fick kämpa i Wien, han utstod utanförskap och uttryck för antisemitism. Det gyllene Wien i form av caféer, salongerna och operan intresserade honom inte och de moderna konströrelserna ansåg han vedervärdiga.⁸⁶ Trots Freuds revolutionerande teori och hans sakliga förhållande till människans sexualitet, var han på många sätt konservativ.⁸⁷ Men han lämnade inte staden förrän hotet från nazisterna gjorde honom absolut tvungen.

Rent politiskt var Freud däremot liberal, snarare än revolutionär eller konservativ.⁸⁸ Som jude var liberalismen var ett naturligt val, exempelvis var det

⁸³ Gay 1988, s. 35.

⁸⁴ Mannoni 2001, s. 119.

⁸⁵ Se exempelvis föreningarna Psychologische Mittwoch-Gesellschaft, Wiener Psychoanalytische Vereinigung (WPV) och The International Psychoanalytical Association (IPA).

⁸⁶ Gay 1988, s. 8–10; Mannoni 2001, s. 131.

⁸⁷ Mannoni 2001, s. 131.

⁸⁸ Gay 1988, s. 17.

liberalerna som gav judarna fulla medborgerliga rättigheter 1867. Även om Freud inte var religiöst praktiserade vägrade han skämmas för sitt ursprung.⁸⁹ Detta sattes på prov när han började på universitetet 1873, vilket sammanföll med börskraschen och den ökade antisemitismen, men det han beskrev som sin nya judiska självmedvetenhet och utanförskapet han upplevde möjliggjorde enligt honom själv ett självständigt omdöme.⁹⁰ Detta självständiga omdöme kan ha möjliggjort hans kritiska förhållningssätt till det wienska samhällets förtryckande kyskhetsideal.

Freud tillhörde Gründergenerationen och han var representativ för dess konservativa smak. Hans hem var eklektiskt inredd i viktoriansk stil – det fylldes med allt från persiska mattor, virkade dukar, byster, porträtt, fotografier och etsningar.⁹¹ Freud uppskattade kanon och föredrog en äldre stil, han gillade traditionell konst och hade var bland andra Wilhelm von Kaulbach och Rembrandt på väggarna.⁹² Den moderna konsten gick honom förbi och i den mån han uttalade sig om de moderna konströrelserna så var det negativt.

Under sin tid i Paris besökte han Louvren och gillade framför allt konstmuseets samling av antikviteter, även om han hävdade att intresset var historiskt snarare än estetiskt.⁹³ Senare upprättade han själv en omfattande samling av antika konstföremål.⁹⁴ Samlingen utgjordes av främst egyptiska, grekiska och orientaliska artefakter, sammansatt efter personlig smak över systematik och även om det var vanligt för någon i hans position att samla var Freuds samling sällsamt stor och av hög kvalitet.⁹⁵ Bilden av att borgerligheten behandlade hemmet som ett museum stämmer alltså in på Freud i och med hans samling.

⁸⁹ Gay 1988, s. 17, 6, 27.

⁹⁰ Gay 1988, s. 15, 27.

⁹¹ Gay 1988, s. 165. Jack J. Spector, *The Aesthetics of Freud* (New York: Praeger Publishers, Inc., 1972), s. 12–15.

⁹² Spector 1972, s. 15–17.

⁹³ Gay 1988, s. 47–48.

⁹⁴ Per Magnus Johansson, *Psykoanalys och humaniora*, (Göteborg: Daidalos, 2015), s. 215–216.

⁹⁵ Delar av samlingen är dock inte äkta artefakter. Spector 1972, s. 10, 17–18.

Freud hade ett nära förhållande till litteratur. Han läste redan som barn, bokhyllorna i hans tonårsrum var fulla och som ung, fattig läkare köpte han fler böcker än vad han egentligen hade råd med.⁹⁶ Han uppskattade i synnerlighet engelsk litteratur, men läste brett och fann värdefulla lärare i klassiska verk från olika länder och århundranden.⁹⁷ Freud uppskattade även poesi.⁹⁸ Utöver läsandet så utan brevväxlade han med flertalet författare och var själv stilist, vilket uppmärksammades när han vann Goethepriset 1930.⁹⁹

Freud var alltså till hög grad del av den wienska borgerligheten. Det går dock inte att säga att han deltog i upphöjandet av estetiska värderingar, utan Freud ansåg estetiken underordnad hans intresse för historia och psykologi – även om det är uppenbart att han personligen uppskattade och blev berörd av särskilda verk. Hans tankar om den estetiska erfarenheten kan därmed förstås mot bakgrund av att han befann sig i en tid där estetiska frågor var högst aktuella samtidigt som han själv inte prioriterade dem. Hans perspektiv på estetik var utifrån en positivistisk vetenskapssyn, inte filosofi, och hans intresse för frågorna var baserades på dess relevans i insikt till människans psyke, åtminstone när det kommer till hans intellektuella arbete. Intresset för estetiska frågor utifrån psykologi är dock en del av den tradition som är sammankopplad med uppkomsten av estetiken som filosofiskt fält.

Den estetiska erfarenheten

Samlade skrifter

I texterna om konst och litteratur rör sig Freud mellan det specifika, ett särskilt verk, en konstnär eller författare, och det allmänna, skapandet och upplevelsen. Han berör bland andra Shakespeare, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Goethe

⁹⁶ Gay 1988, s. 12–13, 45.

⁹⁷ Gay 1988, s. 30–31, 45, 166; Spector 1972, s. 8–9.

⁹⁸ Friedrich Schiller (1759–1805) var en av hans favoritpoeter. Gay 1988, s. 46.

⁹⁹ Johansson 2015, s. 215–216.

och Dostojevskij och verken *Hamlet*, *Bröderna Karamazov*, *Mona Lisa*, *Gradiva* av Wilhelm Jensen och *Sandmannen* av E.T.A. Hoffmann.

Tre av texterna berör relationen mellan skapande och fantiserande. Dessa är "Psykopatologiska personligheter på scenen" (1905–06, publicerad 1942) som undersöker hur skådespel ger publiken tillgång till bortträngningar och "Diktaren och fantiserandet" (1908) som klargör likheterna mellan barnets lek och den vuxnes fantasier, samt indirekt i "Familjeromanen hos neurotikerna" (1909) som handlar om hur barnet utformar en familjeroman baserat på fantasier utifrån underliggande önskningar och konflikter.¹⁰⁰ "Folksagemotiv i drömmar" (1913) som tillsammans med "Valet mellan de tre skrinen. Ett motiv i saga och myt" (1913) berör de gemensamma fantasiernas uttryck i sagor och myter.¹⁰¹ I den första ser Freud sagor som täckminnen och i den andra undersöks den symboliska betydelsen av valet mellan tre objekt. Två texter som analyserar specifika litterära verk är "Vanföreställningar och drömmar i W. Jensens *Gradiva*" (1907) som analyserar huvudkaraktärens vanföreställningar och deras upplösande, samt "Dostojevskij och fadermordet" (1928) där *Bröderna Karamazov* som ses som ytterligare ett uttryck för Oidipuskomplexet.¹⁰² En text som

¹⁰⁰ Sigmund Freud, "Psykopatologiska personligheter på scenen" [Psychopathische Personen auf der Bühne, 1942], i *Konst och litteratur*, övers. Clarence Crafoord (Stockholm: Natur och kultur, 2007m), s. 35–42; Sigmund Freud, "Diktaren och fantiserandet" [Der Dichter und das Phantasieren, 1908], i *Konst och litteratur*, övers. Clarence Crafoord (Stockholm: Natur och kultur, 2007b), s. 123–134; "Familjeromanen hos neurotikerna" [Der Familienroman der Neurotiker, 1909], i *Konst och litteratur*, övers. Ingrid Wikén Bonde (Stockholm: Natur och kultur, 2007g), s. 135–141.

¹⁰¹ Sigmund Freud "Folksagemotiv i drömmar" [Märchenstoffe in Träumen, 1913], i *Konst och litteratur*, övers. Ingrid Wikén Bonde (Stockholm: Natur och kultur, 2007h), s. 219–227; Sigmund Freud, "Valet mellan de tre skrinen. Ett motiv i saga och myt" [Das Motiv der Kästchenwahl, 1913], i *Konst och litteratur*, övers. Lars Sjögren (Stockholm: Natur och kultur, 2007o), s. 229–240.

¹⁰² Sigmund Freud, "Vanföreställningar och drömmar i W. Jensens *Gradiva*" [Der Wahn und die Träume in W. Jensens "Gradiva", 1907], i *Konst och litteratur*, övers. Ingrid Wikén Bonde (Stockholm: Natur och kultur, 2007n), s. 43–122; Sigmund Freud, "Dostojevskij och

istället utgår från kliniken men som hittar exempel i litteraturen är ”Några karaktärstyper som man möter i det psykoanalytiska arbetet” (1916).¹⁰³ Texter som analyserar specifika personer innefattar ”Ett minne ur Leonardo da Vincis barndom” (1910), där geniets skaparförmåga härleds till en sublimerad sexuell energi, och ”Ett barndomsminne ur Goethes *Dikt och sanning*” (1917), där Freud ser likheter med berättelser från andra analysander och härleder minnet till syskonens konkurrens om moderns kärlek.¹⁰⁴ En annan text där Freud analyserar en konstnär är ”En djävulsneuros från 1600-talet” (1923) vari dennes besatthet ses som ett fall av neuros innan den moderna psykologins utveckling.¹⁰⁵ Texter som fokuserar på ordens betydelse är dels ”Om urordens antitetiska betydelse” (1910) som behandlar ords ibland dubbla och motsägelsefulla mening och hur denna förändras eller förvrängs.¹⁰⁶ Dels ”Det kusliga” (1919) där ordet *Unheimlich*, kusligt, och närliggande ordet *Heimlich*, hemtrevligt, utforskas.¹⁰⁷ Avslutningsvis finns manuset ”Goethepriset. Tal i Goethehuset, Frankfurt am Main” (1930), där Freud reflekterar kring betydelsen

fadermordet” [Dostojewski und die Vätertötung, 1928], i *Konst och litteratur*, övers. Ingrid Wikén Bonde (Stockholm: Natur och kultur, 2007c), s. 387–406.

¹⁰³ Sigmund Freud, ”Några karaktärstyper som man möter i det psykoanalytiska arbetet” [Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit, 1916], i *Konst och litteratur*, övers. Ingrid Wikén Bonde (Stockholm: Natur och kultur, 2007k), s. 275–301.

¹⁰⁴ Sigmund Freud, ”Ett minne ur Leonardo da Vincis barndom” [Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci, 1910], i *Konst och litteratur*, övers. Ingrid Wikén Bonde (Stockholm: Natur och kultur, 2007e), s. 143–207; Sigmund Freud, ”Ett barndomsminne ur Goethes *Dikt och sanning*” [Eine Kindheitserinnerung aus *Dichtung und Wahrheit*, 1917], i *Konst och litteratur*, övers. Ingrid Wikén Bonde (Stockholm: Natur och kultur, 2007f), s. 303–315.

¹⁰⁵ Sigmund Freud, ”En djävulsneuros från 1600-talet” [Eine Teufelsneurose im siebzehnten Jahrhundert, 1923], i *Konst och litteratur*, övers. Ingrid Wikén Bonde (Stockholm: Natur och kultur, 2007d), s. 353–386.

¹⁰⁶ Sigmund Freud, ”Om urordens antitetiska betydelse” [Über den Gegensinn der Urworte, 1910], i *Konst och litteratur*, övers. Ingrid Wikén Bonde (Stockholm: Natur och kultur, 2007l), s. 209–217.

¹⁰⁷ Sigmund Freud, ”Det kusliga” [Das Unheimliche, 1919], i *Konst och litteratur*, övers. Ingrid Wikén Bonde (Stockholm: Natur och kultur, 2007a), s. 317–352.

och begränsningarna att förstå konst genom konstnärens biografi och om vad psykoanalysen förmår säga om konstnärens förmåga.¹⁰⁸

Essän om Michelangelos skulptur av Mose är den enda texten som ingående analyserar ett icke-litterärt verk, som utelämnats i den här översikten, men det finns tre texter som närmar sig den estetiska erfarenheten. I den korta texten ”Psykopatologiska personligheter på scenen”, skriven någon gång 1905 eller 1906 men postumt utgiven 1942, beskriver Freud skådespelets ändamål. Han ansluter sig till Aristoteles tankar om att det handlar om att skapa skräck, väcka medlidande och medföra en så kallad affektrening.¹⁰⁹ Freud vidareutvecklar dock med att det mer specifikt handlar om att öppna otillgängliga källor till lust och njutning i vårt känsloliv genom indirekta hänvisningar till det som är bortträngt hos åskådaren i dramats konflikter mellan medvetna och omedvetna impulser.¹¹⁰ Han liknar åskådarens deltagande i skådespelet med barnens lek och menar att denne önskar vara hjälte, vilket diktarna och skådespelarna möjliggör genom att erbjuda en riskfri identifikation med karaktärerna på scen.¹¹¹

I ”Diktaren och fantiserandet” från 1908 återkommer Freud till leken för att närma sig diktarens förmåga att engagera läsaren i sina verk. Han klargör att barnets lek inte står i motsats till allvaret, utan verkligheten.¹¹² Denna lek är lustgivande och då man enligt Freud inte kan avstå från lust, utan endast ersätta den, fantiserar den vuxne. Fantasin härstammar från pinsamma och otillfredsställda önskningar som måste döljas och förskjuts till det omedvetna.¹¹³ Direkt återgivna är de inte lustgivande, men i litteraturen skriver Freud att det kan förmedlas på ett sätt som blir en källa till lust. Hur diktaren förmår detta förblir för Freud dennes hemlighet, men han gissar att dess egenskaper förmildras genom

¹⁰⁸ Sigmund Freud, ”Goethepriset. Tal i Goethehuset, Frankfurt am Main” [Ansprache im Frankfurter Goethe-Haus, 1930], i *Konst och litteratur*, övers. Clarence Crafoord (Stockholm: Natur och kultur, 2007h), s. 407–414.

¹⁰⁹ Freud 2007m, s. 37.

¹¹⁰ Freud 2007m, s. 40.

¹¹¹ Freud 2007m, s. 37.

¹¹² Freud 2007b, s. 126.

¹¹³ Freud 2007b, s. 127.

formen. Freud tänker att läsarens njutning av diktverket kommer ur ”befrielsen av vår själs spänningar.”¹¹⁴

Freud skriver om en annan aspekt i ”Det kusliga” från 1919 som han anser att estetikerna försummar till förmån av positiva känslokategorier.¹¹⁵ I texten uppmärksammar han istället motsatsen till det tilldragande, nämligen det motbjudande och smärtsamma genom en undersökning dels av litterära exempel, dels av ordets etymologi.¹¹⁶ Det kusligas ursprung ligger i det som tidigare varit bekant men nu är skrämmande, även här handlar det om det som är bortträngt och att mötet med det kan lösa upp en spänning som leder till konstnärlig njutning.

Essän

Freud inleder sin essä med att notera dragningskraften i ett konstverks innehåll. Han klargör att han inte är en konstkännare eller har den rätta förståelsen för ”åtskilliga medel och många effekter inom konsten”, utan han är blott en lekman som värderar ett konstverks innehåll över dess formella och tekniska egenskaper. Han vill på så sätt försäkra sig om läsarens overseende med försöket till att analysera ett konstverk i hans essä.¹¹⁷ Freud positionerar sig därmed som utomstående i frågor om konst, men han belyser det som han anser experterna förbiser. Freuds försiktighet kan därmed tolkas som både ett klargörande, vilket han kan ha ansett nödvändigt i och med hans anonymitet, såväl som en kritik

¹¹⁴ Freud 2007b, s. 134.

¹¹⁵ Freud använder begreppet *Unheimlich*, vilket liknar svenskans hemskt men närmaste översättningen är kuslig. ”Redaktionell inledning. Det kusliga”, i *Konst och litteratur*, red. Clarence Crafoord, Lars Sjögren och Bengt Warren, (Stockholm: Natur och kultur, 2007), s. 318.

¹¹⁶ Freud 2007a, s. 322–323.

¹¹⁷ Sigmund Freud, ”Michelangelos Mose” [Der Moses des Michelangelo, 1914], i *Konst och litteratur*, övers. Ingrid Wikén Bonde (Stockholm: Natur och kultur, 2007j), s. 247; Sigmund Freud, ”Der Moses des Michelangelo (1914)”, i *Der Moses des Michelangelo. Schriften über Kunst und Künstler* (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1993) s. 57.

mot det dominerande och ensidiga fokuset på form – det är innehållet som är betydelsefullt.

I essän utgår alltså Freud inte från teoretisk kunskap inom estetik, konst-historia eller konstkritik. Freud utgår istället från hans estetiska erfarenhet och den starka verkan, *Wirkung*, han upplever att konsten har på honom. Detta avser främst diktverk och skulpturer, i mindre grad måleri och nästan aldrig musik. Freud berättar att han ofta betraktar konstverk länge och att han ”velat på mitt sätt få grepp om dem, det vill säga göra begripligt för mig, varigenom de utövar sin verkan.”¹¹⁸ Förmågan att njuta nästintill uteblir i Freuds mening om detta inte är möjligt, han menar en rationalistisk eller analytisk läggning uppreser sig emot att bli gripen och inte veta varför eller vad det är som griper honom. Därmed är Freuds estetiska erfarenhet förbunden med att kunna eller vilja förstå och förklara ett konstverks innehåll och varför det berör honom – erfarenheten och begripliggörandet hänger samman. Det finns en vilja att förspråkliga och intellektualisera upplevelsen av det ordlösa.

Det paradoxala som Freud noterat är att ”de mest storartade och överväldigande konstskapelserna har förblivit dunkla för vår förståelse.”¹¹⁹ Även om man beundrar och känner sig betvingad av dem, går det enligt Freud inte att säga vad de uttrycker. Av detta framgår det implicit att Freud anser denna beundran eller konstens betvingande faktiskt leder till en vilja att säga vad de uttrycker, men att det i allmänhet inte låter sig göras. Detta finner han senare grund i alla tolkningsförsök som gjorts av detta och andra verk, men det understryker även slutsatsen i föregående stycke.

Freud känner inte till om detta redan uppmärksammats. Han vet inte heller om någon estetiker ansett vilsenheten hos det begripande intellektet som en nödvändig betingelse för ”de högsta verkningar”, *die höchsten Wirkungen*, som ett konstverk ska framkalla, men skulle i så fall ha svårt att förmå sig att tro på detta.¹²⁰ Freud avvisar alltså tanken om att ovisshet skulle vara en förutsättning

¹¹⁸ Freud 2007j, s. 247; Freud 1993, s. 57.

¹¹⁹ Freud 2007j, s. 247; Freud 1993, s. 57.

¹²⁰ Freud 2007j, s. 247; Freud 1993, s. 57.

för att kunna bli berörd och njuta av ett konstverk – upplevelsen måste inte fortsätta vara ordlös.

Den avsaknad av förklaringar om vad ett konstverk uttrycker beror enligt Freud inte på en brist på ord hos konstkännare och entusiaster. När de ska hylla ett mästerverk har de snarare mycket att säga, men var och en säger olika saker utan att lösa ”gåtan för den anspråkslöse beundraren.”¹²¹ Freud är ute efter en specifik form av tolkning som avtäcker verkets inre mening och förklarar varför det berör. Det finns alltså mycket som sägs om konst, men som inte egentligen betyder något.

Freud vill lösa denna gåta och härleder det som ”så mäktigt griper tag i oss” till konstnärens intention, *die Absicht der Künstler*, i den mån detta lyckas uttryckas och uppfattas.¹²² Intentionen är inte bara intellektuell, utan Freud skriver att det är affektläget, *die Affektlage*, den psykiska konstellation, *die psychische Konstellation*, som hos konstnären levererat drivkraften att skapa som ska återuppträda hos betraktaren. Freud tillskriver således konsten en överförande funktion av konstnärens inre som sedan väcks hos betraktaren och gör denne berörd. Konstnärens intention ska inte förstås som endast det konstnären medvetet avsett att uttrycka, utan innefattar även det omedvetna som styr konstnärens skapande. Konstnären har alltså själv inte direkt tillgång till det som uttrycks. Freud använder här psykologiska eller psykoanalytiska begrepp, såväl som *die Triebkraft* vilket på svenska blir ”drivkraft”, men *Trieb* översätts även till ”drift” vilket är ett centralt begrepp i den psykoanalytiska teorin.

Men konstnärens intention bör gå att uttrycka i ord, på samma sätt som psykoanalysen gjort kring annat inom det själsliga livet. Det omedvetna i konsten bör vara talbart om inte på samma sätt, så i likhet med andra uttryck för det omedvetna – så som drömmar, symtom och felhandlingar. Men ”i fråga om de stora konstverken” lyfter Freud att detta kanske inte kan göras utan att först tillämpa analys.¹²³ Freud applicerar därmed en form av psykoanalytisk teknik på

¹²¹ Freud 2007j, s. 247; Freud 1993, s. 58.

¹²² Freud 2007j, s. 247; Freud 1993, s. 58.

¹²³ Freud 2007j, s. 248; Freud 1993, s. 58.

konsten, där det bortträngda och omedvetna medvetandegörs i analysen. Förklaringen till vad i konsten som berör betraktaren ska alltså lösas genom att analysera konstnärens intention.

Freud konstaterar att det måste vara verket självt som ska kunna möjliggöra denna analys. Det är en förutsättning om det är konstnärens intention och impulser, *Regungen*, som påverkar och berör betraktaren. Freud avgränsar med andra ord analysen till det som går att se. Samtidigt skriver Freud att verkets innehåll, *Inhalt*, och mening, *Sinn*, behöver tydas. Det som går att se är skulpturens form, men Freud är inte intresserad av Moseskulpturens vita marmor eller hur väl Michelangelo avbildat den mänskliga fysiken. Därmed får det tolkas som att det som går att se genom konstverkets form är innehållet.

Värt att notera är Freuds en återkommande och implicit distinktion mellan ”konstverk” och ”stora konstverk” eller ”mästerverk”. Detta kan liknas med hans intresse för klassisk litteratur, som per definition berört flera generationer av läsare. Det finns såväl en kvalitativ som en kvantitativ aspekt av detta – han utgår från det som både är välgjort och populärt. Detta grundar sig i att Freud intresserar sig för det allmänmänskliga och det som berört många eller återkommande teman, vilket talar för betydelsen i dess innehåll i relation till människans psykologi. Det går också att tolka som att många konstverk inte ger detta behov av att förstå alternativt inte kräver analys för att förstå dess innehåll.

Men det är alltså genom att tyda verket som Freud ser möjligheten att få reda på varför han ”är underkastad ett sådant överväldigande intryck” och har förhoppningen att intrycket inte försvagas av en sådan analys.¹²⁴ Freud lyfter exemplet Shakespeares *Hamlet* och hur psykoanalysen genom att härleda ”stoffet till Oidipustemat löste gåtan med denna tragedis effekt.”¹²⁵ De tidigare tydningsförsöken är oförenliga med varandra och avfärdas därmed som otillräckliga. Dessutom lämnar de en likgiltig när förklaringarna till dramats verkan reduceras till ”tankarnas intryck och språkets glans”, alltså när det som gör en

¹²⁴ Freud 2007j, s. 248; Freud 1993, s. 58.

¹²⁵ Freud 2007j, s. 248; Freud 1993, s. 58.

berörd reduceras till form.¹²⁶ Men att det gjorts så många försök att förklara varför *Hamlet* lockar talar enligt Freud för behovet att finna ytterligare en källa utöver ett tilltalande språk. Den i Freuds mening lyckade analysen av *Hamlet* står därmed som förebild för essäns analys av Michelangelos skulptur. På så sätt avfärdar Freud återigen dem som fastnar vid ytliga aspekter såväl som bekräftar hans hypotes att det finns något bortträngt och omedvetet som kommer till uttryck i konstnärens eller diktarens skapelse som slår an hos betraktaren eller läsaren.



Figur 2 – Fotografi av Michelangelos skulptur av Mose rakt framifrån.

Foto: Wikimedia Commons.

¹²⁶ Freud 2007j, s. 248; Freud 1993, s. 59.

Därefter introducerar Freud Michelangelos marmorstaty av Mose som ”ett annat av dessa gåtfulla och storartade konstverk.”¹²⁷ Freud konstaterar att han aldrig upplevt en starkare verkan av en annan bildstod – inget annat konstverk har berört honom som Mosestatyn. Han har ofta besökt den övergivna kyrkan och beskriver skulpturens ”föraktfullt vredgade” blick.¹²⁸ En blick han alltid försökt stå emot och ibland försynt smugit sig undan, som om han tillhörde det pack som den riktar sig mot och ”som inte kan hålla fast vid någon övertygelse, som inte vill vänta och ha förtroende och som jublar när den återfått avgudabil-dens illusion.”¹²⁹ Freud gör en målande beskrivning av de starka känslor som hans estetiska erfarenhet väcker. Det går också att konstatera att den är specifikt kopplad till det enskilda verket; det är inte en beskrivning av vad han upplever varje gång han betraktar ett konstverk.

Vidare frågar sig Freud varför han kallat skulpturen gåtfull, när det inte finns något tvivel om vad skulpturen föreställer. Men som svar till detta konstaterar han att allt annat är osäkert, vilket går att se i och med den mängd motstridiga utsagor om konstverket som finns. Efter denna inledning påbörjas analysens första del där Freud beskriver skulpturens komposition och konstaterar att tidigare konstskribenters ”beskrivningar är stundom på ett märkligt sätt inadekvata.”¹³⁰ Freud presenterar en sammanställning av dessa försök, varav medparten läser in ett ”lugnet före stormen” och anser att Mose är på väg att i ursinne krossa tavlorna.¹³¹

Freud minns sin besvikelse när han betraktat statyn med förväntningen att se den fara upp, slunga tavlorna i marken och ge utlopp för sin vrede, men ”intet av detta skedde; istället blev stenen allt stelare.”¹³² Av de konstskribenter Freud läser är det de som noterar detaljer och ser skulpturen i relation till dess syfte

¹²⁷ Freud 2007j, s. 248; Freud 1993, s. 59.

¹²⁸ Freud 2007j, s. 250; Freud 1993, s. 59.

¹²⁹ Freud 2007j, s. 250; Freud 1993, s. 59.

¹³⁰ Freud 2007j, s. 250; Freud 1993, s. 60.

¹³¹ Freud 2007j, s. 251–252; Freud 1993, s. 60–62.

¹³² Freud 2007j, s. 257; Freud 1993, s. 67.

och omgivande statyer som Freud värdesätter mest och utgår från. Trots det saknar han något i deras tolkningar.

I analysens andra del inleder Freud med att berätta om konstkännaren Giovanni Morelli, som utvecklat en metod för att skilja kopior från original och genom att undersöka konstverkets underordnade detaljer bidragit med att revidera tillskrivna upphovskap. Freud ser likheter mellan denna metod och psykoanalysens teknik, som ”brukar gissa sig till det hemliga och förborgade utifrån underskattade eller icke-betraktade drag från iakttagelsens slagghög”.¹³³

Därefter uppmärksammar han två detaljer som enligt honom inte tidigare beaktats, nämligen sättet den högra handen hålls och tavlornas position. Utifrån dessa detaljer läser Freud in ett händelseförlopp som han låtit en konstnär avteckna i essäns fyra kompletterande illustrationer. Dessa visar steg för steg den hejdade och tillbakagående rörelse som Freud anser att skulpturen föreställer.¹³⁴ Illustrationerna visar att Freud, som just kallat tidigare skribenters beskrivningar inadekvata och som betonat att konstnärens intention ska kunna beskrivas i ord, måste ha upplevt en begränsning i att endast beskriva skulpturen och hans tolkning i skrift. Detta begränsar dock inte hans anspråk att förklara innebörden av det illustrerade händelseförloppet.

Utifrån detta kommer Freud i analysens tredje del fram till slutsatsen att man måste överge tidigare tolkningar, ”... ty vår Mose kommer inte att rusa upp och inte slänga tavlorna ifrån sig.”¹³⁵ Freuds Mose är den som övervunnit frestelsen att hämnas och avreagera sig på tavlorna, som nu ses sittandes i tyglad vrede och med smärtblandat förakt. Freud bemöter invändningen att bibelns Mose verkligen krossade tavlorna genom att peka på inkonsekvenser i bibeltexten, orsakad av en ”oskicklig sammansättning av flera källtexter.”¹³⁶ Detta gav enligt honom konstnären utrymme för att, av inre personliga skäl, frånga

¹³³ Freud 2007j, s. 258; Freud 1993, s. 68–69.

¹³⁴ Freud 2007j, s. 258–263; Freud 1993, s. 69–75.

¹³⁵ Freud 2007j, s. 265; Freud 1993, s. 76.

¹³⁶ Freud 2007j, s. 267; Freud 1993, s. 78.

bibeltexten när denne inte haft en bra punkt att knyta an till.¹³⁷ Denna förklaring framstår, förutom som ett sätt rädda Freuds tolkning, som ett försvar mot att Freud skulle anklaga Michelangelo för hädelse.

Vidare har konstnären tillfört något ”övermänskligt i Mosefiguren” och den avbildade fysiken står som symbol för den högsta psykiska prestationen det innebär att ”kämpa ned den egna lidelsen till förmån för och på uppdrag av en uppgift som man har vigat sitt liv åt.”¹³⁸ Varför Michelangelo valt just detta motiv till påvens gravminnesvård kopplar Freud till konstnärens och uppdragsgivarens relation, då Michelangelo ofta fick utstå påvens hänsynslöshet och häftiga humör. Freud anser alltså att konstnären utgår från det som framgår i bibeltexten men att det blandas med konstnärens inre och hans relation till den som uppdragit honom att utföra verket. Det innebär också att han lämnar vad som går att se av skulpturen som enda källa i sin tolkning. Detta kan vara en motsägelse mellan vad Freud säger och gör, men eftersom Freud undersöker skulpturens innehåll kan han ansett det nödvändigt. Förförståelsen av vem Mose är, bibeln och vem Michelangelo var är oundviklig för en utbildad person i en västerländsk kultur. Det går inte heller att tänka att konstnären föreställt sig en betraktare som inte känner till berättelsen om den bibliske Mose. Därmed blir det uppfattade innehållet, eller meningen, oundvikligen mer än vad som går att se.

I den fjärde delen bemöter Freud en bok om samma skulptur som han tidigare inte tagit del av och som visar på delvis samma saker som hans eget arbete. Han pekar ut vad han anser stämma och hur resultaten skiljer sig åt. Sedan reflekterar Freud över möjligheten att de båda är på villovägar och uttolkarens osäkra position. Ansvar för osäkerheten delas dock med konstnären. Trots att han föreställer sig att Michelangelo ofta i sina skapelser ”gått ända fram till yttersta gränsen för vad konst kan uttrycka”, så kanske han inte lyckats helt och hållet med Mose ”ifall det var hans avsikt att låta gissa sig till stormen av häftig

¹³⁷ Freud 2007j, s. 268; Freud 1993, s. 79.

¹³⁸ Freud 2007j, s. 269; Freud 1993, s. 80.

upphetsning utifrån de tecken som efter dess bedarrande blev kvar i lugnet.”¹³⁹ I essäns kompletterande efterskrift kommenteras ännu en skulptur av Mose som Freud anser höjer sannolikheten i hans tolkning. Freud framhåller därmed sin tolkning som trovärdig men osäker, han når inte hela vägen fram i hans försök att förstå och efter analysen kvarstår ett visst tvivel.

Den diskursiva kontexten

Referenser

I essän hänvisar Freud explicit till ett antal konsthistoriker och andra konstskribenter. Det verk som Freud i första hand refererar till och utgår från i hans översikt av tidigare texter om skulpturen är konsthistorikern Henry Thodes (1857–1920) första band om Michelangelo, *Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke*, från 1908.¹⁴⁰ Thode skrev ett kapitel specifikt om påve Julius II:s gravmonument, som inkluderar ett avsnitt om olika tolkningar av och uppfattningar om bland andra Moseskulpturen.¹⁴¹

De som Freud nämner utöver Thode själv är konsthistorikerna Jacob Burckhardt (1818–1897), Herman Grimm (1828–1901), Carl Nicolaus Heinrich Justi (1832–1912), Fritz Knapp (1870–1938), Wilhelm Lübke (1826–1893), Eugène Müntz (1845–1902), Anton Springer (1825–1891), Ernst Steinmann (1866–1934) och Heinrich Wölfflin (1864–1945). Freud nämner även konstskriftställaren Camillo Boito (1836–1914), den rättslärde författaren Charles-Marguerite-Jean-Baptiste Mercier Dupaty (1746–1788), skulptören och skribenten Jean-Baptiste Claude Eugène Guillaume (1822–1905), konstpedagogen

¹³⁹ Freud 2007, s. 271; Freud 1993, s. 83.

¹⁴⁰ Henry Thode, *Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke* (Berlin: G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1908), tillgänglig i faksimil via *Internet Archive*, <https://archive.org/details/michelangelokri00thodgoog/>.

¹⁴¹ Se kapitel III, ”Das Juliusdenkmal”, s. 127–230, avsnitt IV ”Deutungen und Auffassungen des Werkes (in seiner ursprünglichen Form)”, s. 188–230, del 2. ”Der Moses”, s. 194–206.

Charles Heath Wilson (1809–1882) och en samtida till Michelangelo vid namn Condivi (1525–1574) från Thodes sammanställning.¹⁴²

Andra referenser Freud ger men som inte återfinns hos Thode är konsthistorikern och museidirektören Max Sauerlandt (1880–1934), en ej namngiven recensent i *Quarterly Review* från 1858, konstnären och konstskribenten Hermann Joseph Wilhelm Knackfuss (1848–1915), läkaren och konsthistorikern Giovanni Morelli (1816–1891), författaren William Watkiss Lloyd (1813–1893) och boken *The Moses of Michael Angelo* (1863), samt i efterskriften tidskriften *Burlington Magazine for Connoisseurs* med skribenten H.P. Mitchell.¹⁴³ Många av dessa nämner Freud bara en gång, men av de referenser Freud ger värdesätter han Thodes, Justis och Knapps tolkningar och framför allt Morellis metod för att analysera konstverk högst.¹⁴⁴

Den tyske konsthistorikern och professorn Thode forskade om den italienska renässansen och Michelangelo vid Heidelbergs universitet. Han var en romantiker och wagnerian som var kritisk till idén att renässansen bestod av en frigörelse från medeltida värderingar och underströk vikten av kristna influenser. Thode var även kritisk mot de franska impressionisternas inflytande på den tyska konsten.¹⁴⁵

Justi var också tysk konsthistoriker, men hans forskning berörde spanska, portugisiska och italienska renässansmålningar. Han intresserade sig för filologi och klassisk estetik och han skrev flera kritiska biografiska monografier. Justi använde sig av psykologi för att förstå konstnären och hade synen på konstnären

¹⁴² Dupaty anges utan förnamn, men sannolikt är det Charles-Marguerite-Jean-Baptiste Mercier Dupaty utifrån referensen till *Lettres sur l'Italie*.

¹⁴³ Knackfuss anges utan förnamn, det kan även vara hans bror Hubert Knackfuss men sannolikt är det Hermann Knackfuss baserat på hans yrke. H.P. Mitchell har tyvärr ej identifierats i efterforskningen av Freuds referenser.

¹⁴⁴ Spector nämnder dock Bruckhardt som en viktig influens, även om det inte framgår i essän. Spector 1972, s. 10.

¹⁴⁵ Lee Sorensen, "Thode, Henry", i *Dictionary of Art Historians*, <https://arthistorians.info/thodeh> [Hämtad 2022-11-01].

som en slags hjälte. Justi var kritisk mot samtida konst och avvisade en konsthistoria som konstrueras runt konströrelser eller Hegeliansk filosofi.¹⁴⁶

Även Knapp var tysk konsthistoriker och professor vid universitetet i Würzburg. Han forskade inom italiensk och tysk renässans samt barock, men undervisade även inom medeltida och modern konst. Han läste konsthistoria för Justi och erhöll doktorsexamen under Wölfflin.¹⁴⁷

Avslutningsvis finns den italienska konsthistorikern Morelli, som studerade medicin men aldrig praktiserade som läkare. Han använde sig av pseudonymerna Nicolas Schäffer och Ivan Lermolieff och var intresserad av ikonografi, estetik och konst. Morelli arbetade att bevara italienska mästerverk och i sextioårsåldern publicerade han sin konsthistoriska metodologi. Han ansåg att en skriftlig konsthistoria alltid förvränger och menade att konstverken själva egentligen utgör den bästa representationen för konsthistoria. Morelli lade, som Freud uppmärksammade i hans essä, stor vikt vid ett konstverks mindre detaljer för att identifiera vilken konstnär som målat det. Genom denna metod motsatte sig Morelli flertalet tidigare accepterade tillskrivningar av konstnärligt upphovskap och hans teknik blev populär bland efterföljande generation konsthistoriker – då den ansågs vara vetenskaplig i en positivistisk tradition, till skillnad från synen på konst som ett historiskt fenomen.¹⁴⁸

Freuds referenser visar att han var inläst på konsthistoria. De referenser han värderar högst består av framför allt tyskspråkiga akademiker, vilket kan förklaras av att det är just dessa personer som skrivit om samma skulptur, men det kan också visa på hans intresse av vetenskap och historia över estetisk filosofi eller debatterna inom de moderna konströrelserna. Ytterligare ger hans referenser också uttryck för samma värderingar och konstsyn som han själv. Dessutom

¹⁴⁶ Lee Sorensen, "Justi, Carl Nicolaus Heinrich", i *Dictionary of Art Historians*, <https://arthistorians.info/justi> [Hämtad 2022-11-01].

¹⁴⁷ Lee Sorensen, "Knapp, Fritz", i *Dictionary of Art Historians*, <https://arthistorians.info/knappf> [Hämtad 2022-11-01].

¹⁴⁸ Lee Sorensen, "Morelli, Giovanni", i *Dictionary of Art Historians*, <https://arthistorians.info/morellig> [Hämtad 2022-11-01].

finns likheter med Justis biografiska och psykologiska perspektiv på konsthistoria i andra av Freuds texter om konst och litteratur.

Samtida estetiska teorier

Freuds benämner ingen estetisk teori, men han använder ett antal begrepp som är aktuella i samtida estetiska teorier.¹⁴⁹ Dessa begrepp kan delas in i fyra områden av estetisk teori som berör konstverkets innehåll och form, konstverket som uttryck, konstnärens status och estetisk erfarenhet.

En teori som berör konstverkets *innehåll och form* är estetisk formalism. Den estetiska formalismen framhäver formens betydelse över innehållet och utgår från att det estetiska värdet bestäms därutav.¹⁵⁰ Freuds placerar sig tydligt för innehållets betydelse över formens. Det är innehållet han säger sig värdera högst och även om han inte avfärdar betydelsen av form, i ”Diktaren och fantiserandet” tänker han sig att det är genom formen konstnären gör det som i vanliga fall inte vill kännas vid till något lustfyllt, så räcker det inte som förklaring till varför ett konstverk ger en sådan verkan.

Det relaterar till den tidigare omnämnda rörelsen ”konst för konstens skull”, då konstverket ses som ett autonomt objekt med ett värde i sig, i kontrast till det perspektiv som löser upp konsten in i dess omständigheter, känsloeffekterna den ger eller som fokuserar på konstnärens biografi.¹⁵¹ Men det går inte att tolka Freud som att han ser konstverket som något självständigt eller fristående från dess uppkomst och kontext.

¹⁴⁹ Freud skriver om konstens innehåll, *Inhalt*, (innehåll och form); konsten ger ett intryck, *Eindruck* (estetisk erfarenhet); och har ett uttryck, *Ausdruck* (konstverket som uttryck); konstens verkan, *Wirkung* (estetisk erfarenhet); konstnärens intention, *die Absicht der Künstler* (konstnärens status); som ska återuppstå, *wieder hervorgerufen*, hos betraktaren (estetisk erfarenhet). Freud skriver *wieder hervorgerufen*, vilket i presens blir *wieder hervorgerufen*. Form berörs indirekt när Freud talar om konstens formella och tekniska egenskaper och att undersökningen måste utgå från ”verket självt” (innehåll och form). Freud 2007, s. 248.

¹⁵⁰ ”Formalism”, NE, <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/formalism> [Hämtad 2022-11-25].

¹⁵¹ Beardsley 1966, s. 363–364.

Debatten föregås av Friedrich Hegel (1770–1831), som är den första som ingående uppmärksammar relationen mellan innehåll och form. Hegel anser att dessa inte går att separera, konstverkets form är det som i sin individualitet framträder för betraktaren. Konstverkets innehåll förstås intellektuellt, men om konstens idé reduceras till diskurs försvinner enligt honom dess estetiska verklighet.¹⁵² Freud skulle hålla med Hegel om att konstens innehåll kan förstås intellektuellt, men inte att den estetiska erfarenheten försvinner av förklaringen – åtminstone enligt hans förhoppning.

Men vid sekelskiftet är det Clive Bell (1881–1964), som dessutom var kritiskt inställd till Freud, som i *Art* (1914) hävdar att det primära i ett konstverk är dess rent formella kvaliteter och att den estetiska erfarenheten är ett emotionellt svar på detta, snarare än på dess ämne.¹⁵³ Han myntar begreppet *significant form*, vilket är den ”bra konstens” gemensamma kvalitet. Bell menar att man ska betrakta konsten utan förutfattade meningar eller bli distraherad av irrelevanta associationer kring det representerade ämnet, utan fokusera på verket i sig.¹⁵⁴ Freud skulle dock inte hålla med Bell, som anser associationer vara irrelevanta, då fria associationer för Freud är en väg till det omedvetna och det omedvetna är kärnan i vad som gör att konstverket väcker något hos betraktaren.

Synen på *konst som uttryck* uppstod under sjuttonhundratalet med Rousseau (1712–1778) i sin essä om språkens ursprung, något som sedan övertogs och utvecklades av tänkare som Schelling (1775–1854), Schiller (1759–1805) och Herder (1744–1803).¹⁵⁵ Teorin kan benämnas expressionism och en inflytelserik representant var Benedetto Croce (1866–1952).¹⁵⁶ Croce ansåg att

¹⁵² ”Aesthetics”, BA.

¹⁵³ Spector 1972, s. 105, 189; ”Clive Bell”, i *Britannica Academic* (BA), *Encyclopædia Britannica* (2001), academic-eb-com.ezproxy.ub.gu.se/levels/collegiate/article/Clive-Bell/15225 [Hämtad 2022-11-25]; Beardsley 1966, s. 364.

¹⁵⁴ Beardsley 1966, s. 364.

¹⁵⁵ ”Aesthetics”, BA.

¹⁵⁶ Croce anses ha haft störst inflytande på den moderna estetiken sedan Kant och Hegel. Croces teori presenteras först 1900 och i reviderad form 1912, se *Aesthetic as Science of*

konst är uttryck, mer specifikt ett känslouttryck. Detta förklaras av Croces centrala begrepp intuition och uttryck.¹⁵⁷ Intuition är en form av kunskap och finns i medvetandet som ett objektifierat intryck – en slags inre bild som därmed samtidigt är ett uttryck.¹⁵⁸ Utan denna bild i medvetandet kan det inte vara en intuition, utan reduceras till en sensation.¹⁵⁹ Intuition och uttryck är alltså simultana och går inte att särskilja.¹⁶⁰ Den rena intuitionen kan uppstå utan begrepp, men intuitionen kan kombineras med begrepp i konsten.¹⁶¹ När Croce vidareutvecklade sin teori lägger han till den lyriska aspekten och hävdar att intuitionen alltid är en känsla.¹⁶² Då konsten är en intuitiv kunskap, är konsten alltså på en och samma gång intuition, uttryck och känsla.

Det finns inget som direkt motsvarar Croces teori om intuition och uttryck i Freuds tankar om estetik, men Freud skriver in sig i den traditionen som ser konst som uttryck. Det är däremot inte tydligt att det skulle vara just konst som känslouttryck, eller inte endast känslouttryck. Freud ansåg att konsten är ett uttryck för konstnärens intention, vilket innefattar både medvetna och omedvetna avsikter. Det exkluderar inte känslor, det som Freud beskriver som konstnärens affektläge skulle exempelvis kunna förstås som konstnärens känslotillstånd. Men i den mån Freud ser konsten som ett uttryck för konstnärens inre är det mer rättvisande, om än något förenklat, att beskriva det som att Freud ser konsten ett uttryck för det omedvetna.

Expression and General Linguistic (1902), samt *Breviary of Aesthetic* (i föreläsningsform 1912, i tryckt format inkluderat i *Essays on Aesthetics* 1926). Beardsley 1966, s. 319, 322.

¹⁵⁷ Beardsley 1966, s. 320.

¹⁵⁸ Detta är inte nödvändigtvis en visuell bild. Filosofi är enligt Croce studiet av sinnet – vilket han delar upp i aktiviteterna vetande och görande. Sinnets vetande består av intuitivt och logiskt kunnande och estetiken är vetenskapen om det förstnämnda. Beardsley 1966, s. 319.

¹⁵⁹ Beardsley 1966, s. 320.

¹⁶⁰ Beardsley 1966, s. 320.

¹⁶¹ Beardsley 1966, s. 321.

¹⁶² Då alla har intuition och konstens natur härstammar från den mänskliga naturen, är alla i en mening konstnärer – konsten är bara den högst utvecklade formen, likt vetenskapen är för logiskt kunnande. Beardsley 1966, s. 322.

Under romantiken får *konstnärens status* en upphöjd position i och med idén om den konstnärliga produktionen som en form av självuttryck. Uppmärksamheten riktades mot konstnärens person och inre själsliv. Konstnärens uppriktighet och spontanitet bedömdes medan konstverket blev mindre intressant än mannen bakom; det sågs snarare som ett fönster till konstnärens inre.¹⁶³ Mot slutet av artonhundratalet och med den moderna konströrelsen kan konstnärens status snarare beskrivas i politiska eller etiska termer. När de privata mecenatskapen försvann och konstnären behövde tjäna sin inkomst på försäljning fanns en känsla av tvång till att anpassa konsten efter en köparens smak på bekostnad av den egna visionen.¹⁶⁴ Men i linje med ”konsten för konstens skull” krävdes även att konstnären skulle få sin autonomi; eftersom den estetiska erfarenheten har ett eget värde och konstnären är den ende som kan göra den möjlig måste han ha sin frihet.¹⁶⁵

Freud skriver inte om konstnärens autonomi, annat än i det att Michelangelo gör val som exempelvis att av inre personliga skäl frångå bibeltexten. Freud skriver snarare in sig i en romantisk tradition kopplat till konstnärens status, han har ett intresse för konstnärens inre och ger uttryck för konstnären som geni. Det är konstnärens intention som skapar dragningskraften i konsten, intention kommer från konstnärens inre och Freud ger här uttryck för att Michelangelo är ett geni, exempelvis genom att säga att skulpturen är ett mästerverk och att han gått till den yttersta gränsen för vad konst kan uttrycka.

Den estetiska erfarenheten undersöks under inflytande av Kant i Friedrich Schillers (1759–1805) och Arthur Schopenhauers (1788–1860) respektive filosofiska arbeten. Schiller beskriver den estetiska erfarenheten som ett tillstånd av fullständig vila och extrem rörelse, fyllt av en underbar känsla utan begrepp, språk och namn. Han intresserade sig för vilken plats konsten har i livet och samhället och menade att det som förenar människans sinnliga och rationella tillstånd är den lekdrift, *Spieltrieb*, som inriktar sig på skönhet och leder vägen

¹⁶³ Beardsley 1966, s. 246–248, 251.

¹⁶⁴ Beardsley 1966, s. 283.

¹⁶⁵ Beardsley 1966, s. 287–288.

till frihet.¹⁶⁶ Freuds skildring av den estetiska erfarenheten är implicit i texten och hans avsikt i essän är inte att ge en fullständig beskrivning av vad det är för upplevelse. Med det sagt så framställer Freud inte den på samma sätt som Schiller, men det finns likheter i relation till Schillers tankar om *Spieltrieb*. Den drift som gör att man vill leka menar Freud översätts från barnets faktiska lek till den vuxnes fantiserande i bland annat "Diktaren och fantiserandet".¹⁶⁷ Det är intressant att Freud även läst och uppskattat Schiller på så sätt att det indikerar att Schiller är en del av hans direkta diskursiva kontext men det är framgår inte om han specifikt läst hans texter om estetik.

Schopenhauer anser att den estetiska uppskattningen ligger i kunskapen om den idé som det estetiska objektet uttrycker.¹⁶⁸ Det estetiska objektet och idén som det uttrycker är en del av den fenomenologiska världen, alltså världen så som den uppfattas. Insidan av den fenomenologiska världen är den noumenala världen, alltså världen så som den är i sig.¹⁶⁹ Schopenhauer beskriver den noumenala världen som en Vilja och den fenomenologiska världen som en objektifiering av Viljan. Konsten i sin tur är en flykt från Viljans och existensens grymhet.¹⁷⁰ Likheterna mellan Freud och Schopenhauer stämmer bättre med det Freud skriver om konstens funktion som substitutstillfredställelse i *Vi vantrivs i kulturen*, alltså att konsten är en slags flykt från obehaget som utgör människans villkor. Men det finns även överrensstämmelser i "Michelangelos Mose" med

¹⁶⁶ *Spieltrieb* översätts *play impulse* av Beardsley. Beardsley 1966, s. 225–229.

¹⁶⁷ Det är dock viktigt att ha med sig att det tyska ordet *Spiel*, som både Freud och Schiller använder, innefattar mer än betydelsen av svenskans lek. Se exempelvis "Spiel", *Historisches Wörterbuch der Philosophie. Band 9: Se–Sp*, red. Joachim Ritter & Karlfried Gründer (Basel: Schwabe & Co., 1995), s. 1383.

¹⁶⁸ Detta är endast möjligt om det är fritt från praktiskt intresse. Ett intresse utan praktiskt intresse, likt Kants intresselösa intresse, avser att intresset inte är bundet till vad objektet kan göra eller erbjuda i form av exempelvis tillfredställandet av ekonomiska eller fysiska behov. "Aesthetics", BA; Beardsley 1966, s. 265–266.

¹⁶⁹ Jämför med Kants teori om *das Ding an sich*, tinget i sig.

¹⁷⁰ "Aesthetics", BA; Beardsley 1966, s. 265–266.

tanken om att kunskap om idén eller innehållet i det estetiska objektet ger uppskattning eller njutning.

Mot slutet av artonhundratalet argumenterar George Santayana med utgångspunkt i psykologi mot Kants teori om det intresselösa intresset i hans bok *The Sense of Beauty* (1896). Den centrala estetiska kategorin är i Santayanans mening njutning och skönhet är i sin tur njutning objektifierat. Skönhet upplevs på många sätt men kan delas in i tre huvudkategorier som ger olika ursprung till njutning: material, form och uttryck. Framför allt är det den associativa processen, som uppnår en sammansmältning mellan det väckta svaret och objektet som väckte det, som utgör den estetiska njutningen och är den fundamentala erfarenheten av uttryck.¹⁷¹ Både Freud och Santayana har den vetenskapliga psykologin som utgångspunkt för sina tankar om estetik och betonar njutningen i den estetiska erfarenheten. Freud skriver inte om skönhet, men betydelsen av den associativa processen som grund för estetisk njutning kan kanske jämföras med Freuds tankar om relationen mellan associationer och det omedvetna, samt tillgången till det omedvetna som lustgivande.

Något senare, dock efter Freuds författande av ”Michelangelos Mose”, når undersökningen av den estetiska erfarenheten en höjdpunkt med John Deweys (1859–1952) *Art as Experience* från 1934. Dewey avfärdar tidigare metafysiska förklaringar eller idealiserandet av konst och anlägger istället ett naturalistiskt perspektiv.¹⁷² Han såg den estetiska erfarenheten som en dynamisk och temporal interaktion mellan organism och miljö; det är både en unik upplevelse och handling, skild från vardagsintryck men inte från verkligheten.¹⁷³ Detta visar att

¹⁷¹ ”Aesthetics”, BA; Beardsley 1966, s. 330.

¹⁷² Dewey var naturalist i den bemärkelsen att han ansåg att den estetiska erfarenheten och kultur kommer ur, men inte kan reduceras till, natur. Det är inte att förväxla med evolutionär estetisk teori.

¹⁷³ Dewey inkluderar utöver konst även litteratur, musik, natur, arkitektur, mat och samtal som ursprung till en estetisk erfarenhet. Tom Leddy & Kalle Puolakka, ”Dewey’s Aesthetics”, i *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (2021), <https://plato.stanford.edu/archives/fall2021/entries/dewey-aesthetics/> [Hämtad 2022-11-16].

frågan om den estetiska erfarenheten var högst aktuell vid början av nittonhundratalet.

Sammanfattningsvis fanns det idéer om konstens autonomi och formens betydelse över innehållets, men Freud såg inte konsten som fristående och intresserade sig för konstens innehåll. Han tog del av den romantiska traditionen att se på konst som uttryck och att upphöja konstnärens status. Freuds psykologiska utgångspunkt i frågor om estetik är i linje med den moderna estetikens uppkomst och den förstärkta betoningen på psykologi över filosofi under sekelskiftet.

Avslutning

Sammanfattning

Sekelskiftets Wien var ett samhälle som präglades av en yttre glans men som hade inre politiska och sociala motsättningar. Det var ett intellektuellt och kulturellt centrum i Europa, samtidigt som många framstående personer och kritiker tystades ner. Borgerligheten företrädde en esteticism, som i den äldre generationen var förbunden med tradition och i den yngre med nyskapande.

Freud var en naturvetenskapligt skolad läkare av judisk härkomst. Han ägnade sitt liv åt att utforma psykoanalysen. Han tillhörde den wienska borgerligheten, var liberal och hade en konservativ smak. Hans intresse för konst och litteratur var främst kopplat till antika artefakter och klassiska litterära verk, såväl som historia och psykologi.

Freud skrev femton texter om konst och litteratur. Utöver ”Michelangelos Mose” berör tre texter den estetiska erfarenheten på olika sätt och i olika utsträckning. I dessa tre texter behandlas kulturuttryck i form av litteratur och teater. Den njutning som läsaren eller betraktaren får av att ta del av verket kommer inifrån, den som skapar omvandlar det människan gärna döljer till något hon kan uppskatta utan motstånd. Freud härleder alltså återkommande den estetiska njutningen till en frigörelse av spänningar orsakade av tillgängliggörandet av det som är bortträngt och omedvetet.

Freud beskriver den estetiska erfarenheten utifrån hans upplevelse av Michelangelos skulptur som att konstverkets förmedlande av konstnärens intention har en verkan på honom som betraktare. Konstnärens intention innefattar dennes affektläge och psykiska konstellation, vilket återuppstår i betraktaren i den mån detta lyckas förmedlas. En del av den estetiska erfarenheten, och rent av en förutsättning för att njuta av konstverket, är att förstå vad konstverket innehåller utifrån dess form uttrycker och varför det berör en. Ovisshet ses inte som en förutsättning för njutning och en ökad förståelse av konstverket anses inte minska njutningen. För att förstå konstnärens intention är verkets sammanhang såväl som detaljer viktiga. Det är svårt att endast beskriva konstverk i ord och resultatet av en analys, det vill säga tolkningen, innehar ett mått av osäkerhet.

Freud refererar till ett antal konsthistoriker och andra konstskribenter i essän. De viktigaste referenserna är konsthistorikerna Henry Thode, Carl Justi, Fritz Knapp och Giovanni Morelli. Samtliga använde sig av konstverkets detaljer i sina analyser och tre av fyra var professorer som forskade på renässansen.

De estetiska begrepp Freud använder i essän berör konstverkets innehåll och form, konstverket som uttryck, konstnärens status och den estetiska erfarenheten. De aktualiserade diskurserna kan härledas från upplysningen och romantiken till de samtida estetiska teorierna så som de formuleras av Clive Bell, Benedetto Croce och George Santayana.

Diskussion

Följande avsnitt avser diskutera undersökningens resultat utifrån uppsatsens frågeställning och syfte. Frågorna består som bekant av hur Freuds idéer om den estetiska erfarenheten artikuleras i "Michelangelos Mose" samt de två underfrågorna om hur behandlas den estetiska erfarenheten i denna essä jämfört med hans andra texter om konst och litteratur samt på vilket sätt dessa idéer positionerar sig gentemot Freuds samtida estetiska diskurs. Det övergripande syftet är att analysera Freuds tankar om den estetiska erfarenheten. För att ge en bakgrund till Freuds idéer om den estetiska erfarenheten diskuteras inledningsvis betydelsen av de utgångspunkter Freud hade för sina tankar kring estetik.

Freud var en del av den wienska borgerligheten. Som läkare var han även del av den kulturella och intellektuella eliten, även om hans teoretiska arbete mötte motstånd i hans hemstad. Freud konsumerade likt andra i hans sociala skikt olika former av kultur. Men trots att hans nära förhållande till särskilda verk, hans samling av antika konstföremål och hans konventionellt inredda hem företrädde han inte det wienska samhällets esteticism. Det vill säga, även om han var representativ för sin generation och klass med en traditionell smak och konservativ konstsyn så upphöjde Freud inte estetiska värden över andra. Hans intresse för konst och litteratur baserades på ett överordnat intresse för historia och psykologi. Så även om han personligen uppskattade konst och litteratur var hans intellektuella arbete kring dessa ämnen inte kopplat till estetisk filosofi. Intresset för historia kan belysa varför hans referenser i första hand var konsthistoriker och inte teoretiker inom estetik, även om han beskriver dem som ”konstskribenter”. Men den främsta förutsättningen för Freuds tankar om den estetiska erfarenheten var hans psykoanalytiska teori. Freud såg konst och litteratur som en väg till att förstå människans inre. Detta perspektiv är avgörande för bland annat vikten han lägger vid det omedvetna i konsten.

Ett annat sätt att beskriva Freuds utgångspunkter i författandet av essän är att han både är personligt berörd av Moseskulpturen och att han är intresserad av varför skulpturen berör. Freud beskriver den estetiska erfarenheten i ”Michelangelos Mose” som upplevelsen av konstnärens omedvetna. Konstnären förmedlar sin intention genom verket, denna intention innefattar ett medvetet och omedvetet innehåll och det omedvetna innehållet återuppstår i betraktaren. Det omedvetna innehållet är konstnärens affektläge, psykiska konstellation och det i konstnärens inre som förmedlat drivkraften att skapa. Detta är vad som gör att konsten utövar en stark verkan och griper betraktaren. Den estetiska erfarenheten är med andra ord denna rörelse från konstnärens till betraktarens omedvetna.

Detta går att jämföra med Freuds andra texter om konst och litteratur där den estetiska erfarenheten behandlas. I dessa texter beskriver Freud mer ingående hur eller varför framförallt litteratur och skådespel orsakar njutning. Författaren omvandlar pinsamma, äregiriga och erotiska önskningar som i sin

rena form är bortstötande till något lustfyllt. Njutningen består i en frigörelse av inre spänningar när läsaren får indirekt tillgång till något bortträngt. Alltså finns det även här en rörelse från författarens till läsarens omedvetna.

I de undersökta samtida estetiska teorierna finns det ingen motsvarande idé. Det finns tankar om konsten som ett uttryck av konstnärens inre och det finns tankar om den estetiska erfarenheten i betraktarens inre, men ingenting om rörelsen däremellan. Formalismen motsätter sig denna idé, då det enligt denna teori är formen och inte vare sig det medvetna eller omedvetna innehållet i konsten som berör.

En intressant aspekt av Freuds beskrivning av den estetiska erfarenheten är att den i en mening inte centreras kring det erfarande subjektet, utan kring konstverket som agent. Detta kan dock inte tolkas som att Freud ansåg att konsten har en agens, då både orsaken till och upplevelsen av denna verkan är subjektcentrerad. Däremot kan det förstås som att Freuds estetiska erfarenhet innefattar upplevelsen av att det är Moseskulpturen som utövar en verkan och griper tag i honom. Detta går exempelvis att jämföra med Schillers beskrivning av den estetiska erfarenheten som något som främst sker i subjektet; det är både en inre vila, rörelse och underbar känsla utan begrepp. Freud ger inte någon motsvarande beskrivning av litteratur i hans andra texter, men eftersom de inte behandlar hans personliga upplevelse på samma sätt är det svårt att avgöra om han hade en liknande syn på böcker som på konstverk i detta avseende. Betydelsen på innehåll och det omedvetnas betydelse är dock densamma.

Freuds estetiska erfarenhet är enligt honom själv förbunden med att förstå; hans njutning av ett konstverk sker genom att via analys förklara konstverkets innehåll och varför det berör. I essän når dock Freud inte hela vägen fram i sitt försök – inte avseende huruvida hans analys stämmer, utan i den mening att han inte själv är säker på om den gör det. Huruvida detta påverkat hans upplevda förmåga att njuta av verket framgår inte, men det visar på skillnaden mellan vad han avser göra och vad som blir möjligt i essän. Freud anser inledningsvis att konstnärens intention ska gå att uttrycka i ord, men avslutar med att avgränsa säkerheten i vad som går att säga. Denna avgränsning är i linje med hans andra texter, där exempelvis grunden till författarens eller konstnärens förmågor ligger

utanför vad psykoanalysen kan klargöra. Även om Freud ingick i en positivistisk vetenskaplig tradition behandlade han återkommande frågor där säker kunskap är svår att nå och han var medveten om denna begränsning.

Därmed kan det vara mer korrekt att beskriva det som att en av den estetiska erfarenhetens betingelser i Freuds mening är *viljan* att förstå. Denna vilja att förstå leder i detta fall till att Freud även skriver sin essä om skulpturen; analysen eller tolkningsförsöket är skriftlig. Därmed är det också en estetisk erfarenhet som väcker en lust att skriva.

Om förståelsen av ett konstverk är ett allmängiltigt behov eller en beskrivning av Freuds egen erfarenhet är inte entydigt. När Freud skriver att konstnärens affektläge och psykiska konstellation ska återuppstå är det *i oss* och när han beskriver förståelsen som en förutsättning för att njuta av ett konstverk använder han *jag*. Samtidigt framgår det att alla enligt honom misslyckade tolkningsförsök pekar mot ett en bredare vilja att förklara varför detta specifika verk är gripande. Betydelsen av att kunna förstå vad i verket som berör framstår inte som lika avgörande för den estetiska erfarenheten i Freuds andra texter om konst och litteratur. Det bortträngda och pinsamma som i författarens omvandlade och indirekta form kan bli en källa till lust genom frigörelsen av spänningar behöver inte av läsaren förstås som sådan. Däremot ägnade sig Freud återkommande med att undersöka vad detta bortträngda består av.

Förståelsen av ett konstverks innehåll som en förutsättning för njutning liknar Schopenhauers tanke om att den estetiska uppskattningen ligger i kunskapen om den idé det estetiska objektet uttrycker. Santayana i sin tur beskriver den estetiska njutningen som en associativ process, vilket inte är samma sak som att förstå innehållet men som ändå ligger närmre Freuds tankar om estetiska erfarenheten än Bell som avfärdar associationer helt och hållet.

Freuds analys av konstverkets innehåll utgår inledningsvis från vad som går att se, då det är konstnärens intention så som den förmedlas genom konstverket som berör betraktaren. Detta skiljer sig från andra texter om konst och litteratur där han ägnar såg åt konstnärens biografi. Men även i denna essä rör sig analysen utanför verkets ramar. Freud undersöker bibeln för att identifiera eller förklara innehållet och när berättelsen om Mose inte stämmer helt med

hans tolkning diskuterar han även orsakerna till att konstnären frångått bibeltex-
ten. Därmed får det Freud avser med konstverkets innehåll tolkas som både det
synbara och vad verket symboliserar, alltså den omgivande berättelse eller sam-
manhang som konstverket refererar till.

Freuds beskrivning av den estetiska erfarenheten exkluderar av förklarliga
skäl andra estetiska objekt som naturföremål eller fenomen. Även om detta är
ett ämne för estetisk filosofi så är det inte vad Freud ägnar sig åt i essän och
betoningen på konstnärens intention gör att beskrivningen inte går att överföra
på dessa, särskilt då Freud inte var troende och konstnärens intention inte kan
motsvara en skapares intention. Huruvida de konstverk som inte är ”stora” eller
”mästerverk” exkluderas från den estetiska erfarenheten är inte lika tydligt, men
innehållet hos dessa kräver kanske inte analys – eller är inte värda att analysera.
Det samma går inte att säga om Freuds analys av litterära verk. För även om
Freud ägnar sig åt flera klassiska och hyllade verk i sina andra texter om konst
och litteratur, ägnar han sig även åt mer populära genrer så som hjältenoveller
och kärleksdraman i exempelvis ”Diktaren och fantiserandet”.

Slutsats

Freud beskriver den estetiska erfarenheten i ”Michelangelos Mose” som betrak-
tarens upplevelse av konstnärens omedvetna genom konstverket. Den estetiska
erfarenheten innefattar en vilja att förstå konstverkets innehåll. Detta skiljer sig
från beskrivningen av den estetiska erfarenheten i hans andra texter, där förstå-
elsen av det omedvetna innehållet inte betonas men orsaken till njutningen
förklaras. Freud hade en tidsenlig uppfattning av estetik och konst. Hans före-
ställningar om estetik följer till stor del en romantisk tradition och delar av den
samtida diskursen. Freud delar dock inte idéer kopplat till den moderna konst-
rörelsen och formalismen. Freud är i detta avseende representativ för sin tid,
generation och klass, men han företrädde samtidigt inte den wienska estetic-
ismen. Originaliteten i Freuds essä består av mötet mellan estetik och
psykoanalys, det vill säga hans idé om det omedvetnas betydelse i konsten.

Vidare forskning

Det finns som redan påvisat en omfattande tidigare forskning där flertalet frågor som anknyter till den här uppsatsens undersökta material och frågeställning har utforskats. Men utifrån en fördjupning av uppsatsens forskningsöversikt och kartläggning av Freuds referenser är det möjligt att göra en metastudie dels om forskningen av "Michelangelos Mose" dels av Freuds konsthistoriska referenser. Denna studie har inte undersökt tidskriften essän publiceras i, men det hade varit relevant att även se vilken betydelse *Imago* som sammanhang har för texten. På samma spår hade det varit intressant att göra både en synkron och diakron receptionsstudie av essän, särskilt med fokus på estetikens idéhistoria snarare än på psykoanalysens historia eller inom forskningen om Freud som person. Studiens anspråk hade även varit intressant att applicera på andra inflytelserikas personer som befinner sig utanför den estetiska filosofin och deras beskrivningar av den estetiska erfarenheten. Det hade också varit intressant att se hur synen på den estetiska erfarenheten utvecklats inom en psykoanalytisk tradition.

Käll- och litteraturförteckning

”Clive Bell”, i *Britannica Academic, Encyclopædia Britannica* (2001), academic-eb-com.ezproxy.ub.gu.se/levels/collegiate/article/Clive-Bell/15225 [Hämtad 2022-11-25].

”Aesthetics”, i *Britannica Academic, Encyclopædia Britannica* (2020), academic-eb-com.ezproxy.ub.gu.se/levels/collegiate/article/aesthetics/106009 [Hämtad 2022-12-12].

”Esteticism”, *Nationalencyklopedin*, <http://www-ne-se.ezproxy.ub.gu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/esteticism> [Hämtad 2022-11-25].

”Formalism”, *Nationalencyklopedin*, <http://www-ne-se.ezproxy.ub.gu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/formalism> [Hämtad 2022-11-25].

”Omedvetet”, *Nationalencyklopedin*, <http://www-ne-se.ezproxy.ub.gu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/omedvetet> [Hämtad 2022-11-25].

”Psykoanalys”, *Nationalencyklopedin*, <http://www-ne-se.ezproxy.ub.gu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/psykoanalys> [Hämtad 2022-11-25].

”Redaktionell inledning. Michelangelos Mose”, i *Konst och litteratur*, red. Clarence Crafoord, Lars Sjögren och Bengt Warren, (Stockholm: Natur och kultur, 2007).

”Sigmund Freud”, *Nationalencyklopedin*, <http://www-ne-se.ezproxy.ub.gu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/sigmund-freud> [Hämtad 2022-09-29].

”Spiel”, *Historisches Wörterbuch der Philosophie. Band 9: Se–Sp*, red. Joachim Ritter & Karlfried Gründer (Basel: Schwabe & Co., 1995).

Albrecht, Thomas, ”Subject and object in psychoanalytic criticism: on the interpretative method of Freud’s ‘The Moses of Michelangelo’”, *Textual Practice*, 28:5 (2014), s. 783–806.

Beardsley, Monroe C., *Aesthetics. From Classical Greece to the Present* (New York: The MacMillan Company, 1966).

Bergstein, Mary, ”Freud’s Moses of Michelangelo: Vasari, Photography, and Art Historical Practice”, *The Art Bulletin*, 88:1 (2006), s. 158–178.

- Bergstein, Mary, "The Dying Slave at Berggasse 19", *American Imago*, 60:1 (2003), s. 9–20.
- Bergstein, Mary, *Mirrors of Memory: Freud, Photography, and the History of Art* (Ithaca, New York, London: Cornell University Press, 2010).
- Bersani, Leo, *The Freudian body. Psychoanalysis and art* (New York: Columbia University Press, 1986).
- Blum, Harold P., "Freud and the Figure of Moses: The Moses of Freud", *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 39:2 (1991), s. 513–535.
- Bremer, Rudy, "Freud and Michelangelo's Moses", *American Imago*, 33:1 (1976), s. 60–75.
- Briefel, Aviva, "Sacred objects/illusory idols: The fake in Freud's 'the Moses of Michelangelo'", *American Imago*, 60:1 (2003), s. 21–40.
- Bruns, Gerald L., "Freud, Structuralism, and 'The Moses of Michelangelo'", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33:1 (1974), s. 13–18.
- Crafoord, Clarence, "Inledning av Clarence Crafoord", i *Konst och litteratur*, red. Clarence Crafoord, Lars Sjögren och Bengt Warren, (Stockholm: Natur och kultur, 2007).
- Freud, Sigmund, "Der Moses des Michelangelo (1914)", i *Der Moses des Michelangelo. Schriften über Kunst und Künstler* (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1993).
- Freud, Sigmund, "Det kusliga" [Das Unheimliche, 1919], i *Konst och litteratur*, övers. Ingrid Wikén Bonde (Stockholm: Natur och kultur, 2007a).
- Freud, Sigmund, "Diktaren och fantiserandet" [Der Dichter und das Phantasieren, 1908], i *Konst och litteratur*, övers. Clarence Crafoord (Stockholm: Natur och kultur, 2007b).
- Freud, Sigmund, "Dostojevskij och fadermordet" [Dostojewski und die Vätertötung, 1928], i *Konst och litteratur*, övers. Ingrid Wikén Bonde (Stockholm: Natur och kultur, 2007c).
- Freud, Sigmund, "En djävulsneurose från 1600-talet" [Eine Teufelsneurose im siebzehnten Jahrhundert, 1923], i *Konst och litteratur*, övers. Ingrid Wikén Bonde (Stockholm: Natur och kultur, 2007d).
- Freud, Sigmund, "Ett minne ur Leonardo da Vincis barndom" [Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci, 1910], i *Konst och litteratur*, övers. Ingrid Wikén Bonde (Stockholm: Natur och kultur, 2007e).

Freud, Sigmund, "Ett barndomsminne ur Goethes *Dikt och sanning*" [Eine Kindheitserinnerung aus *Dichtung und Wahrheit*, 1917], i *Konst och litteratur*, övers. Ingrid Wikén Bonde (Stockholm: Natur och kultur, 2007f).

Freud, Sigmund, "Familjeromanen hos neurotikerna" [Der Familienroman der Neurotiker, 1909], i *Konst och litteratur*, övers. Ingrid Wikén Bonde (Stockholm: Natur och kultur, 2007g).

Freud, Sigmund, "Folksagemotiv i drömmar" [Märchenstoffe in Träumen, 1913], i *Konst och litteratur*, övers. Ingrid Wikén Bonde (Stockholm: Natur och kultur, 2007h).

Freud, Sigmund, "Goethepriset. Tal i Goethehuset, Frankfurt am Main" [Ansprache im Frankfurter Goethe-Haus, 1930], i *Konst och litteratur*, övers. Clarence Crafoord (Stockholm: Natur och kultur, 2007i), s. 407–414.

Freud, Sigmund, "Michelangelos Mose" [Der Moses des Michelangelo, 1914], i *Konst och litteratur*, övers. Ingrid Wikén Bonde, (Stockholm: Natur och kultur, 2007j).

Freud, Sigmund, "Några karaktärstyper som man möter i det psykoanalytiska arbetet" [Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit, 1916], i *Konst och litteratur*, övers. Ingrid Wikén Bonde (Stockholm: Natur och kultur, 2007k).

Freud, Sigmund, "Om urordens antitetiska betydelse" [Über den Gegensinn der Urworte, 1910], i *Konst och litteratur*, övers. Ingrid Wikén Bonde (Stockholm: Natur och kultur, 2007l).

Freud, Sigmund, "Psykopatologiska personligheter på scenen" [Psychopathische Personen auf der Bühne, 1942], i *Konst och litteratur*, övers. Clarence Crafoord (Stockholm: Natur och kultur, 2007m).

Freud, Sigmund, "Vanföreställningar och drömmar i W. Jensens *Gradiva*" [Der Wahn und die Träume in W. Jensens "Gradiva", 1907], i *Konst och litteratur*, övers. Ingrid Wikén Bonde (Stockholm: Natur och kultur, 2007n).

Freud, Sigmund, "Valet mellan de tre skrinen. Ett motiv i saga och myt" [Das Motiv der Kästchenwahl, 1913], i *Konst och litteratur*, övers. Lars Sjögren (Stockholm: Natur och kultur, 2007o).

Freud, Sigmund, *Samhälle och religion*, red. Clarence Crafoord & Lars Sjögren, (Stockholm: Natur och kultur, 2011).

- Fuller, Peter, "Moses, Mechanism and Michelangelo", i *Art and psychoanalysis* (London: Writers and Readers Publishing Cooperative Ltd, 1980).
- Gadamer, Hans-Georg, "Tidsavståndets hermeneutiska betydelse", i *Sanning och metod. I urval* (Göteborg: Daidalos, 1997).
- Gay, Peter, *Freud. A Life for Our Time* (New York, London: W.W. Norton & Company, 1988).
- Gronberg, Tag, *Vienna. City of modernity 1890–1914* (Bern: Peter Lang AG, 2007).
- Janik, Allan & Toulmin, Stephen, *Wittgensteins Wien*, (Stockholm: Santérus Förlag, 2014).
- Johannson, Per Magnus, "Att skriva om Freuds liv", i *Freud*, (Göteborg: Glänta produktion, 2001).
- Johansson, Per Magnus, *Freuds psykoanalys* [Doktorsavhandling] (Göteborg: Göteborgs universitet 1999).
- Johansson, Per Magnus, *Psykoanalys och humaniora*, (Göteborg: Daidalos, 2015).
- Kandel, Eric R., *The age of insight. The quest to understand the unconscious in art, mind, and brain from Vienna 1900 to the present* (New York: Random House, 2012).
- Kofman, Sarah, *The Childhood of Art*, övers. Winifred Woodhull (New York: Columbia University Press: 1988).
- Leddy, Tom & Puolakka, Kalle, "Dewey's Aesthetics", i *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (2021), <https://plato.stanford.edu/archives/fall2021/entries/dewey-aesthetics/> [Hämtad 2022-11-16].
- Macmillan, Malcom & Swales, Peter J., "Observations from the Refuse-Heap: Freud, Michelangelo's Moses, and Psychoanalysis", *American Imago*, 60:1 (2003), s. 41–104.
- Mannoni, Octave, *Freud*, (Göteborg: Glänta produktion, 2001).
- Marcuse, Ludwig, "Freuds aesthetic", i *Freud as we knew him*, red. Henrik M. Ruitenbeek (Detroit: Wayne State University Press, 1973).

Penney, James, "'That Despot's Finger': Traces of the act in Freud's 'The Moses of Michelangelo'", *Parallax*, 22:4 (2016), s. 438–457.

Skinner, Quentin, "Meaning and Understanding in the History of Ideas", *History and Theory* 8:1 (1969), s. 3-53.

Sorensen, Lee, "Justi, Carl Nicolaus Heinrich", i *Dictionary of Art Historians*, <https://arthistorians.info/justic> [Hämtad 2022-11-01].

Sorensen, Lee, "Knapp, Fritz", i *Dictionary of Art Historians*, <https://arthistorians.info/knappf> [Hämtad 2022-11-01].

Sorensen, Lee, "Morelli, Giovanni", i *Dictionary of Art Historians*, <https://arthistorians.info/morellig> [Hämtad 2022-11-01].

Sorensen, Lee, "Thode, Henry", i *Dictionary of Art Historians*, <https://arthistorians.info/thodeh> [Hämtad 2022-11-01].

Spector, Jack J., *The Aesthetics of Freud* (New York: Praeger Publishers, Inc., 1972).

Thode, Henry, Michelangelo. *Kritische Untersuchungen über seine Werke* (Berlin: G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1908), tillgänglig i faksimil via Internet Archive, <https://archive.org/details/michelangelokri00thodgoog/>.

Wallenstein, Sven-Olov, *Bildstrider. Föreläsningar om estetisk teori* (Stockholm: AlfabetaAnamma, 2001).