

Psychologie und Dichtung von Carl Gustav Jung (1875-1961)

Es ist ohne weiteres klar, dass die Psychologie ---- als Wissenschaft der seelischen Vorgänge ---- mit der Literaturwissenschaft in Beziehung gesetzt werden kann. Die Seele ist die Mutter und das Gefäß aller Wissenschaften sowohl wie jeglichen Kunstwerkes. Die Wissenschaft von der Seele sollte demgemäß imstande sein, die psychologische Struktur des Kunstwerkes einerseits und die psychologischen Bedingungen des künstlerisch schöpferischen Menschen andererseits aufzuzeigen und zu erklären. Diese beiden Aufgaben sind von grundverschiedener Natur : in ersterm Falle handelt es sich um ein "absichtlich" gestaltetes Produkt komplizierter seelischer Tätigkeiten, in letzterm aber betrifft es den seelischen Apparat selber. In ersterm Falle ist das Objekt der psychologischen Analyse und Deutung das fest umschriebene, konkrete Kunstwerk, in letzterm aber der lebendig-schöpferische Mensch in der aleerindividuellsten Form der einmaligen Persönlichkeit. Trotzdem beide Objekte in intimstem Zusammenhang und in unauflösbarer Wechselwirkung stehen, so kann doch das Eine das Andere nicht erklären. Gewiss ist es möglich, Rückschlüsse vom Einen aufs Andere zu ziehen, jedoch sind diese Schlüsse niemals zwingend. Sie sind und bleiben auch im besten Falle Wahrscheinlichkeiten oder glückliche Aperçus. Goethes besonderes Verhältnis zu seiner Mutter lässt uns zwar etwas merken, wenn wir Faustens Ausruf vernehmen : "Die Mütter ---- Mütter, 's klingt so wunderlich !" Aber es gelingt uns nicht, einzusehen, wieso aus der Bindung an die Mutter gerade ein "Faust" hervorgehen soll, obschon uns tiefste Ahnung sagt, dass im Menschen Goethe diese Beziehung irgendwie bestand. Auch können wir umgekehrt aus dem "Ringe der Nibelungen" unmöglich die Tatsache erkennen oder gar zwingend ableiten, dass Wagner Neigungen zum weiblichen Transvestiten hatte, obschon auch hier geheime Wege vom Heroischen der Nibelungen zum krankhaft Weiblichen im Menschen Wagner führen.

Der gegenwärtige Stand der psychologischen Wissenschaft, die ---- beiläufig gesagt ---- die jüngste aller Wissenschaften ist ---- erlaubt es keinesfalls, strikte Kausalzusammenhänge in diesem Gebiet aufzustellen, was sie als Wissenschaft eigentlich tun müsste. Sichere Kausalitäten ergibt die Psychologie nur im Gebiet der semipsychologischen Instinkte und Reflexe. Wo aber das eigentliche Leben der Seele anfängt, nämlich im Komplexen, da muss sie sich damit begnügen, weitläufige Gemälde der Geschehnisse und farbige Bilder der wunderlichen und übermenschlich kunstvollen Gewebe auszumalen, wobei sie darauf zu verzichten hat, auch nur einen einzigen Vorgang als "notwendig" zu bezeichnen. Wäre dem nicht so, und könnte die Psychologie sichere Kausalitäten im Kunstwerk und im Kunstschaffen aufzeigen, so wäre die ganze Kunstwissenschaft ihres eigenen Bodens beraubt und fiel der Psychologie als eine bloße Spezialität anheim. Trotzdem die Psychologie ihren Anspruch, die Kausalität der komplexen Vorgänge zu erforschen und festzustellen, nie aufgeben darf, ohne auf sich selbst zu verzichten, so wird ihr die Erfüllung dieses Anspruches doch nie zuteil werden, weil das irrationale Schöpferische, das gerade in der Kunst am allerdeutlichsten hervortritt, letztlich aller rationalisierenden Bemühungen spotten wird. Alle bloßen Abläufe mögen kausal erklärt werden, das Schöpferische aber, als das absolute Gegenteil des bloßen Ablaufes, wird sich menschlicher Erkenntnis auf ewig verschließen. Es wird sich immer nur in seinem Erscheinen beschrieben, und es wird sich ahnen, aber nicht greifen lassen. Kunstwissenschaft und Psychologie werden aufeinander angewiesen sein, und das Prinzip der einen wird das Prinzip der andern nicht aufheben. Prinzip der Psychologie ist, das gegebene Psychische als ein Ableitbares erscheinen zu lassen, Prinzip der Kunstwissenschaft ist es, das Psychische als ein schlechthin Seiendes zu betrachten, ob es sich nun um das Kunstwerk oder um den Künstler handelt. Beide Prinzipien sind gültig trotz ihrer Relativität.

I . Teil Das Kunstwerk

Die psychologische Betrachtung des literarischen Kunstwerkes ist, entsprechend ihrer

prinzipiellen Einstellung, von der literaturwissenschaftlichen Weise verschieden. Die für die letztere ausschlaggebenden Werte und Bedeutungen können für erstere sozusagen belanglos sein, ja literarische Werke von höchst zweifelhaftem Wert erscheinen oft dem Psychologen als überaus interessant. Der sog. psychologische Roman z. B. bietet dem Psychologen längst nicht das, was die literarische Betrachtungsweise davon erwartet. Der psychologische Roman, als ein in sich geschlossenes Ganzes betrachtet, erklärt sich selbst, er ist sozusagen seine eigene Psychologie, welche der Psychologe höchstens noch zu ergänzen oder kritisieren hätte, womit allerdings die höchst wichtige Frage, wieso gerade dieser Autor zu diesem Roman kommt, noch nicht beantwortet ist. Dieses Problem aber soll uns erst im zweiten Teil dieser Abhandlung beschäftigen.

Umgekehrt gewährt der nicht psychologische Roman im allgemeinen bessere psychologische Möglichkeiten, da die nicht psychologische Absicht des Autors keine bestimmte Psychologie seiner Figuren vorwegnimmt und dadurch der Analyse und Deutung nicht nur Raum lässt, sondern durch Schilderung ihr noch entgegenkommt. Gute Beispiele hierfür sind die Romane Benoîts und die englischen "fiction stories" im Stile Rider Haggards, die über Conan Doyle zum beliebtesten literarischen Massenartikel, zum Detektivroman führen. Der größte amerikanische Roman, Melvilles "Moby Dick", gehört ebenfalls hierher.

Die spannende Tatsachenschilderung, die auf psychologische Erörterung anscheinend ganz verzichtet, ist gerade für den Psychologen von größtem Interesse, denn die ganze Erzählung baut sich auf vor einem unausgesprochenen psychologischen Hintergrund, der für den kritischen Blick um so reiner und ungemischer hervortritt, je mehr der Autor sich seiner Voraussetzung unbewusst ist. Im psychologischen Roman dagegen macht der Autor selber den Versuch, den seelischen Urstoff seines Kunstwerkes aus dem bloßen Geschehen in die Späre der psychologischen Erörterung und Durchleuchtung emporzuheben, wodurch der seelische Hintergrund oft bis zur Undurchsichtigkeit verdunkelt wird. Gerade aus Romanen dieser Art bezieht der Laie "Psychologie", während den Roman ersterer Art nur Psychologie tiefern Sinn zu geben vermag.

Was ich hier am Roman erläutere, ist ein psychologisches Prinzip, das die Grenzen dieser speziellen Form des literarischen Kunstwerkes beträchtlich überschreitet. Es macht sich auch in der Poesie bemerkbar, und im "Faust" scheidet es ersten und zweiten Teil. Die Liebestragödie erklärt sich selbst, der zweite Teil dagegen verlangt Deutungsarbeit. Dem ersten Teil vermöchte der Psychologe nichts beizufügen, was der Dichter nicht schon besser gesagt hätte, der zweite Teil hingegen mit seiner ungeheuern Phänomenologie hat die Gestaltungskraft des Dichters dermaßen aufgezehrt, dass sich nichts mehr von selbst erklärt, sondern fortschreitend von Vers zu Vers das Deutungsbedürfnis des Lesers herausgefordert wird. "Faust" verdeutlicht wohl am besten die beiden Extreme des literarischen Kunstwerkes in psychologischer Hinsicht.

Um der Klarheit willen möchte ich die eine als die *psychologische*, die andere aber als die *visionäre* Art des Schaffens bezeichnen. Der psychologische Art hat als Stoff einen Inhalt, der sich innerhalb der Reichweite des menschlichen Bewusstseins bewegt, also z. B. eine Lebenserfahrung, eine Erschütterung, ein Erlebnis der Leidenschaft, menschliches Schicksal überhaupt, dem allgemeinen Bewusstsein bekannt oder wenigstens erführbar. Dieser Stoff ist aufgenommen in die Seele des Dichters, aus dem Alltäglichen zur Höhe seines Erlebens emporgehoben und so gestaltet, dass sein Ausdruck mit überzeugender Kraft das an sich Gewöhnliche und darum dumpf oder peinlich Gefühlte und darum auch Gescheute oder Übersehene in das hellste Bewusstsein des Hörers rückt und ihn damit zu höherer Klarheit und weiterer Menschlichkeit entrückt. Der Urstoff dieser Gestaltung entstammt der Sphäre des Menschen, seiner ewig sich wiederholenden Leiden und Freuden, er ist Inhalt des menschlichen Bewusstseins, in seiner dichterischen Gestaltung erklärt und verklärt. Der Dichter hat dem Psychologen jegliche Arbeit abgenommen. Oder soll der Psychologe ergründen,

warum Faust sich in Gretchen verliebt ? oder warum Gretchen zur Kindsmörderin wird ? Es ist Menschenschicksal, millionenfach wiederholt bis zur gräßlichen Monotonie des Gerichtssaales und des Strafgesetzbuches ---- nichts ist dunkel geblieben, denn alles erklärt sich aus sich selber.

Auf dieser Linie bewegen sich zahllose literarische Produkte, der Liebes-, der Milieu-, der Familien-, der Kriminal- und der soziale Roman, das Lehrgedicht, die meisten lyrischen Gedichte, die Tragödie und das Lustspiel. Was immer auch ihre künstlerische Form sei, die Inhalte des psychologischen Kunstschaffens entstammen immer dem weiten Felde bewusster menschlicher Erfahrung, dem seelischen Vordergrund stärkster Erlebnisse. Darum nenne ich diese Art des Kunstschaffens auch "psychologisch", weil es überall innerhalb der Grenzen des psychologischen Versteh- und Erfassbaren sich befindet. Vom Erlebnis bis zur Gestaltung verläuft alles Wesentliche in Gebiet durchschaubarer Psychologie. Selbst der irrationale Urstoff des Erlebnisses hat nichts Fremdartiges an sich ---- im Gegenteil, er ist das Unbekannte : die Leidenschaft und ihre Schicksale, die Schicksale und ihr Erleiden, die ewige Natur, ihre Schönheiten und ihre Schrecken.

Der Abgrund, der zwischen Faust 1. Teil und Faust 2. Teil sich auftut, trennt auch die *psychologische* Art des Kunstschaffens von der *visionären*. Hier kehrt sich alles um : der Stoff oder das Erlebnis , das der Gestaltung zum Inhalt wird, ist nichts Bekanntes, es ist von fremdartiger Wesenheit, von hintergründiger Natur, wie aus Abgründen vormenschlicher Zeitläufe oder wie aus Licht- oder Dunkewelten übermenschlicher Natur stammend, ein Erlebnis, dem menschliche Natur in Schwäche und Unbegreifen fast zu erliegen droht. Der Wert und die Wucht liegen auf der Ungeheuerlichkeit des Erlebnisses, das fremd und kalt aus zeitlosen Tiefen auftaucht, von schillernder, dämonisch-grotesker Art, menschliche Werte und schöne Form zersprengend, ein grausig-lächerlicher Knäuel des ewigen Chaos, ein "crimen laesae majestatis humanae", um mit Nietzsche zu reden. Der verwirrende Anblick mächtigen und sinnlosen Geschehens, das die Reichweite menschlichen Fühlens und Begreifens auf allen Seiten überragt, fordert ganz anderes vom künstlerischen Schaffen, als das Vordergrunderlebnis. Dieses zerreißt nie den kosmischen Vorhang, es zersprengt nie die Grenzen des menschlich Möglichen, weshalb es auch trotz stärkster Erschütterung des Einzelnen doch willig in die Formen menschlicher Kunstgestaltung eingeht. Jenes aber zerreißt den Vorhang, auf den die Bilder des Kosmos gemalt sind, von unten bis oben und eröffnet einen Blick in unbegreifliche Tiefen des Ungewordenen, in anderen Welten ? oder in Verdunkelungen des Geistes ? oder in Ursprünge vormenschlicher Zeitalter ? oder in Zukünfte ungeborener Geschlechter ? Wir können diese Fragen weder bejahen noch verneinen.

"Gestaltung, Umgestaltung.
Des ew'gen Sinne ew'ge Unterhaltung."

Urvision tritt uns entgegen im Hirt des Hermas, in Dante, in Faust 2. Teil, in Nietzsches Dionysischem Erlebnis, in Wagners Niebelungenring, in Spittlers Olympischem Frühling, in William Blakes Dichtung, in der "Ipnerotomachia" des Mönchs Francesco Colonna, in Jakob Boehmes philosophisch-dichterischem Stammeln. In beschränkterer und konzister Form macht dieses Erlebnis den wesentlichen Gehalt bei Rider Haggard aus, insoweit sich seine Schriften um "She" anordnen, bei Benoît ("L'Atlantide" hauptsächlich), Kubin ("Die andere Seite"), Meyrinck (hauptsächlich das nicht zu unterschätzende "Grüne Gesicht"), Goetz ("Das Reich ohne Raum"), Barlach ("Der tote Tag") u. a.

Beim Stoff des psychologischen Kunstschaffens brauchen wir uns nie die Frage vorzulegen, worin er bestehe, oder was er zu bedeuten habe. Hier aber, beim visionären Erlebnis, drängt sich diese Frage unmittelbar auf. Man verlangt Kommentare und Erklärungen, man ist verwundert, erstaunt, verwirrt, misstrauisch oder schlimmer noch, angeekelt. Nichts aus dem

Bereiche menschlichen Taglebens klingt an, aber Träume, nächtliche Ängste und unheimliche Ahnungen seelischer Finsternisse werden lebendig. Das Publikum in seiner großen Mehrzahl lehnt diesen Stoff ab, insofern er nicht zu den größten Sensationen spricht, und der literarische Fachmann selbst ist oft merklich verlegen. Dante und Wagner haben ihm zwar die Aufgabe etwas leichter gemacht, da bei Ersterem historisches Ereignis, bei Letzterm mythische Begebenheit die Urvision bekleiden und deshalb als "Stoff" missverstanden werden können. Bei beiden aber liegt die Dynamik und der tiefe Sinn weder im historischen noch im mythischen Material, sondern in der darin ausgedrückten Urvision. Selbst bei Rider Haggard, der allgemein und verzeihlicherwise als ein Schreiber von "fiction stories" gilt, ist der "yarn" nur ein, allerdings bedenklich überwucherndes Mittel, um einen bedeutsamen und in letzter Linie überragenden Inhalt einzufangen.

Seltsam ist es, dass in strengstem Gegensatz zum Stoffe des psychologischen Schaffens ein tiefes Dunkel über dem Ursprung des visionären Stoffes liegt, ein Dunkel, von dem man öfters glauben möchte, dass es nicht unabsichtlich sei. Man ist nämlich natürlicherweise geneigt ---- und dies heute besonders unter dem Einfluss der Freudschen Psychologie ---- anzunehmen, dass hinter all diesem fratzenhaften Dunkel persönlichste Erlebnisse stehen müssten, aus denen die seltsame Vision des Chaos erklärt werden könnte, und aus denen es auch verständlich würde, warum es bisweilen den Anschein hat, als ob der Dichter noch absichtlich die Ursprünge seines Erlebnisses verhüllte. Von dieser Erklärungstendenz bis zur Vermutung, dass es sich um ein krankhaftes neurotisches Produkt handle, ist nur ein Schritt, der nicht ganz unberechtigt erscheint, insofern dem visionären Stoff Eigentümlichkeiten anhaften, die man auch bei den Phantasien Geisteskranker beobachtet. Und, umgekehrt, wohnt dem psychotischen Produkt oft eine Bedeutungsschwere inne, die man sonst nur beim Genie findet. Der nach Freud orientierte Psycholog wird daher natürlicherweise geneigt sein, das ganze Phänomen unter dem Gesichtswinkel der Pathologie zu betrachten und die seltsamen Gestalten des Urerlebnisses als Ersatzfiguren und Verhüllungsbestrebungen zu erklären versuchen, unter der Voraussetzung, dass ein persönliches und intimes Erlebnis dem, was ich als "Urvision" bezeichne, vorangegangen sei, ein Erlebnis, ausgezeichnet durch den Charakter der "Inkompatibilität" : Unvereinbarkeit, d. h. es stände zu vermuten, dass das fragliche Ereignis z. B. ein Liebererlebnis sei, von einer moralischen oder ästhetischen Beschaffenheit, die entweder mit dem Ganzen der Persönlichkeit oder wenigstens mit der Fiktion des Bewusstseins unvereinbar erscheint, weshalb das Ich des Dichters dieses Erlebnis als Ganzes oder wenigstens in wesentlichen Teilen zu verdrängen und unsichtbar ("unbewusst") zu machen sucht. Zu diesem Zwecke würde das ganze Arsenal einer pathologischen Phantasie mobil gemacht, und weil dieses Bestreben ein unbefriedigendes Ersatzunternehmen sei, so müsse es in beinahe endlosen Gestaltungsreihen wiederholt werden. Auf diese Weise müsste dann die wuchernde Fülle ungeheuerlicher, dämonischer, grotesker und perverser Gestalten zustande kommen, einerteils zum Ersatz des "nicht akzeptierten" Erlebnisses, andernteils zur Verhüllung desselben dienend.

Obschon dieses Stück Psychologie eigentlich zur persönlichen Psychologie des Dichters gehört, und darum in unserm zweiten Teil abgehandelt werden müsste, so ist es doch unumgänglich, es schon hier zu erwähnen, da diese Auffassung ein nicht unbeträchtliches Aufsehen erregt hat und zudem der einzige theoretische Versuch ist, die Herkunft des visionären Materials und damit die Psychologie dieser eigenartigen Kunstwerke "wissenschaftlich" zu erklären.

Ich nehme davon meine eigene Stellungnahme aus, mit der Voraussetzung, dass sie weniger allgemein bekannt und begriffen ist als die oben skizzierte Auffassung.

Die Zurückführung des visionären Erlebnisses auf eine persönliche Erfahrung macht ersteres zu etwas Uneigentlichem, zu einem bloßen "Ersatz". Damit verliert der visionäre Inhalt seinen

"Urcharakter", die "Urvision" wird zum *Symptom*, und das Chaos entartet zur seelischen Störung. Die Erklärung kehrt beruhigt in die Grenzen des wohlgeordneten Kosmos zurück, von dem die praktische Vernunft nie Vollkommenheit vorausgesetzt hat. Seine unvermeidlichen Unvollkommenheiten sind Abnormalitäten und Krankheiten, die voraussetzungsgemäß auch zur menschlichen Natur gehören. Der erschütternde Anblick in jenseitmenschliche Abgründe enthüllt sich als Illusion, und der Dichter als täuschender Getäuschter. Sein Urerlebnis war, "menschlich-allzumenschlich", so sehr so, dass er sich nicht einmal dazu stellen konnte, sondern es sich selber noch verheimlichen musste.

Man tut wohl daran, diese unweigerlichen Konsequenzen der *Reduktion aufs Persönliche* klar ins Auge zu fassen, sonst sieht man nicht, wohin diese Erklärungsart zieht : sie führt nämlich von der Psychologie des Kunstwerkes weg in die persönliche Psychologie des Dichters. Letztere ist nicht zu leugnen, aber besteht ebenfalls und kann nicht einfach mit einem "tour de passe-passe" erledigt werden. Wozu dem Dichter das Kunstwerk dient, ob es ihm eine Gaukelei, eine Verhüllung, ein Leiden oder eine Tat bedeutet, das soll uns in diesem Abschnitt nicht interessieren. Unsere Aufgabe ist vielmehr, das Kunstwerk psychologisch zu erläutern, und dazu ist es notwendig, dass wir seine Grundlage, sein Urerlebnis ebenso ernst nehmen, wie im Falle des psychologischen Kunstschaffens, wo doch niemand an der Wirklichkeit und Ernsthaftigkeit des Urerlebnisses zweifeln kann. Es ist hier gewiss viel schwieriger, den nötigen Glauben aufzubringen, denn es hat allen Anschein, als ob das visionäre Urerlebnis etwas wäre, das in der allgemeinen Erfahrung gar nicht angetroffen werden könnte. Es erinnert so fatal an obskure Metaphysik, dass wohlmeinende Vernunft einzugreifen sich bemüht fühlt. Und unvermeidlicherweise kommt sie zum Schluss, dass man solche Dinge doch gar nicht so ernst nehmen könne, denn sonst fiel ja die Welt wieder in den finstersten Aberglauben zurück. Wer nicht gerade "okkult" veranlagt ist, stellt sich unter dem visionären Erlebnis "reiche Phantasie", "dichterische Laune", kurz psychologische "dichterische Lizenz" vor. Und gewisse Poeten helfen noch dazu, indem sie sich einen heilsamen Abstand von ihrem Werk dadurch sichern, dass sie, wie z. B. Sitteler, erklären, man hätte statt des "Olympischen Frühlings" ebensogut singen können : "Der Mai ist gekommen !" Dichter sind eben auch Menschen, und was ein Dichter über sein Werk sagt, gehört oft längst nicht zum Besten, das sich darüber sagen ließe. Es handelt sich wohl zu nichts Geringeres, als dass wir der Ernsthaftigkeit des Urerlebnisses sogar noch gegen den persönlichen Widerstand des Dichters selber verteidigen müssen.

Der Hirt des Hermas, wie die Göttliche Komödie, wie Faust ist durchzogen vom Nach- und Mitklingen des anfänglichen Liebeserlebnisses, ja es erhält sogar seine Krönung und Vollendung durch das visionäre Erlebnis. Wir haben keinen Grund zur Annahme, dass das normale Erleben von Faust 1. Teil im 2. Teil geleugnet oder verhüllt wäre, noch besteht irgendein Grund, anzunehmen, dass Goethe zur Zeit der Abfassung des 1. Teiles normal, zur Zeit des 2. Teiles aber neurotisch gewesen wäre. In der großen, über beinahe zwei Jahrtausende sich erstreckenden Stufenfolge Hermas ---- Dante ---- Goethe finden wir übereinstimmend das persönliche Liebeserlebnis unverhüllt dem größern Erlebnis der Vision nicht nur bei-, sondern sogar untergeordnet. Dieses Zeugnis ist überaus bedeutsam, denn es beweist, dass (abgesehen von der Psychologie des Dichters) innerhalb des Kunstwerkes die Vision ein tieferes und stärkeres Erlebnis bedeutet als menschliche Leidenschaft. Was das Kunstwerk (das niemals mit dem persönlichen Dichter verwechselt werden darf) anbetrifft, so ist es unzweifelhaft, dass die Vision ein echtes Urerlebnis ist, unbekümmert darum, was Vernünftler darüber meinen. Es ist nichts Abgeleitetes, nichts Sekundäres und nichts Symptomatisches, sondern ein *wirkliches Symbol, nämlich ein Ausdruck für unbekannte Wesenheit*. Wie das Liebeserlebnis ein wirkliches Erleben einer wirklichen Tatsache ist, so ist es auch die Vision. Ob ihr Gegenstand physischer, seelischer oder metaphysischer Natur ist, das zu wissen steht und nicht zu. Es ist *psychische Realität*, welche die gleiche Würde hat, wie die physische. Das Erlebnis menschlicher Leidenschaft steht innerhalb der Grenzen des Bewusstseins, der Gegenstand der

Vision aber jenseits. Im Gefühl erleben wir Bekanntes, die Ahnung aber führt uns an Unbekanntes und Verborgenes, an Dinge, die von Natur geheim sind, und sind sie je bewusst, so werden sie absichtlich verheimlicht und verhüllt, und daher haftet ihnen seit Urzeit Geheimnis, Unheimlichkeit und Täuschung an. Sie sind vor den Menschen verborgen, und er verbirgt sich mit Deisidaimonia vor ihnen, sich schützend hinter dem Schild der Wissenschaft und in der Rüstung der Vernunft. Der Kosmos ist sein Tagglauben, der ihn vor der Nachtangst des Chaos bewahren soll ---- Aufklärung aus Furcht vor dem Nachtglauben. Sollte es lebendig Wirkendes geben jenseits der menschlichen Tagwelt ? Notwendigkeiten und gefährliche Unvermeidlichkeiten ? Absichtlichere Dinge als Elektronen ? Sollten wir uns im Besitze und in der Beherrschung unserer Seele bloß wähnen, während das, was die Wissenschaft "Psyche" nennt und als ein in der Schädelkapsel willkürlich eingeschlossenes Fragezeichen versteht, am Ende ein offenes Tor sein, durch welches Unbekanntes und unheimlich Wirkendes aus der Nichtmenschenwelt bisweilen hereintritt und auf nächtlichen Schwingen den Menschen der Menschlichkeit entrückt und zu überpersönlicher Frone und Bestimmung führt ? Ja, es scheint sogar, als ob das Liebeserlebnis bisweilen nur auslösend gewirkt hätte, und als ob das Menschlich-Persönliche nur ein Auftakt zu der allein wesentlichen "göttlichen Komödie" wäre.

Das Kunstwerk dieser Art ist nicht das Einzige, das der nächtlichen Sphäre entstammt, an ihr nähren sich auch Seher und Propheten, Führer und Erleuchter. Auch ist diese Sphäre, so dunkel sie sein mag, nichts Unbekanntes, sondern uralte und weltweit Bekanntes. Dem Primitiven ist sie selbstverständlicher Bestandteil seines Weltbildes, nur wir haben sie aus Scheu vor Aberglauben und aus Metaphysikfurcht ausgeschossen, um eine sichere und handliche Bewusstseinswelt aufzubauen, in welcher Naturgesetze gelten wie in einem geordneten Menschenstaat. Aber der Dichter sieht bisweilen die Gestalten der nächtlichen Welt, die Geister, Dämonen und Götter, die geheime Verquickung menschlichen Schicksals mit übermenschlicher Absicht und die nicht zu fassenden Dinge, die sich im Pleroma ereignen, er erschaut bisweilen etwas von jener psychischen Welt, die der Schrecken des Primitiven und des Barbaren ist.

Schon in den allerersten Anfängen der menschlichen Gesellschaft finden wir die Spuren der seelischen Bemühung, für das dunkel Geahnte bannende Formen zu finden. Selbst in jenen allerältesten Felszeichnungen Paläolithilums findet sich neben völlig naturgetreuen Tierbildern ein abstraktes Zeichen, ein achtfaches, im Kreise eingeschlossenes Kreuz, das sozusagen durch alle Kulturen gewandert ist, und das wir heute noch, nicht nur in christlichen Kirchen, sondern auch in tibetanischen Klöstern finden. Dieses sogenannte Sonnenrad, aus einer Zeit stammend, wo es noch längst keine Räder gab, geht aus keiner äußern Erfahrung hervor, sondern ist ein Symbol für psychische Wesenheit, eine Erfahrung von Innen, welche wahrscheinlich ebenso naturgetreu wiedergegeben ist, wie das berühmte Rhinoceros mit seinen Zeckenvögeln. Es gibt keine primitive Kultur, die nicht ein oft hochentwickeltes System der Geheimlehre besäße, der Lehre von den dunkeln Dingen, die jenseits des menschlichen Tages liegen, und die seit Uralters Gegenstand lebendigster Erfahrung waren. Die Männerbünde, die Totemclans bewahren dieses Wissen, und in den Männerweihen wird es gelehrt. Die Antike tat dasselbe in ihren Mysterien, und ihre reiche Mythologie ist ein Relikt frühester Stufen solcher Erfahrung.

Es ist daher durchaus folgerichtig, wenn der Dichter wieder auf mythologische Figur zurückgreift (oder wenigstens auf Pseudohistorie), um für sein Erlebnis den passenden Ausdruck zu finden. Nichts wäre verkehrter, als anzunehmen, der Dichter schaffe aus überkommenem Stoff, er schaffe vielmehr aus dem Urerlebnis, dessen dunkle Natur der mythologischen Figur bedarf und daher gierig das Verwandte an sich zieht, um sich damit auszudrücken. Das Urerlebnis ist wort- und bildlos, denn es ist eine Vision "in dunkeln Spiegel". Es ist bloß mächtigste Ahnung, die zum Ausdruck werden möchte. Es ist wie ein Windwirbel, der alles ergreift, was sich ihm bietet, es emporwirbelt und damit sichtbare Gestalt gewinnt. Und da der Ausdruck niemals die Fülle des Gesichtes erreicht und niemals dessen Grenzenlosigkeit erschöpft, so bedarf der Dichter eines beinahe ungeheuern Materials, um auch

nur annähernd das Geahnte auszudrücken. Und überdies bedarf er eines widerspenstigen und widerspruchsvollen Ausdruckes, um die unheimliche Paradoxie der Vision annähernd gültig zu bannen. Dante spannt sein Erlebnis aus zwischen allen Bildern der Hölle, des Fegefeuers und des Himmels, Goethe bedarf des Blockberges und der Unterwelt Griechenlands, Wagner der ganzen nordischen Mythologie, Nietzsche greift auf den sakralen Stil und den sagenhaften Seher der Vorzeit zurück, Blake erfindet unbeschreibliche Figuren und Spitteler borgt alte Namen für neue Gestalten. Und nichts fehlt von der ganzen Stufenleiter, vom unbegreiflich Erhabenen bis hinunter zum Pervers-Grotesken.

Zum Wesen dieser farbigen Erscheinung hat die Psychologie wesentlich nur Terminologie und Vergleichsmaterial beizutragen. Das, was in der Vision erscheint, ist das *kollektive Unbewusste*, nämlich die eigentümliche, durch Generationen vererbte Struktur der psychischen Vorbedingungen des Bewusstseins. Nach dem phylogenetischen Grundgesetz muss die psychische Struktur genau wie die anatomische die Merkmale der durchlaufenen Ahnenstufen an sich tragen. Das ist mit dem Unbewussten auch tatsächlich der Fall : in Bewusstseinsklipsen, z. B. im Traum, in der Narkose, in der Geistesstörung uns. treten seelische Produkte oder Inhalte an die Oberfläche, die alle Merkmale des primitiven seelischen Zustandes an sich tragen, sogar die Vorstellungsinhalte sind primitiver Natur, wie wenn sie Fragmente alter Geheimlehren wären. Auch treten zahlreiche mythologische Motive, aber in moderner Sprache ausgedrückt, auf. Das Wichtige und für die Literaturwissenschaft ganz besonders Bedeutsame aber liegt darin, dass diese Manifestationen des kollektiven Unbewussten in Beziehung auf die Bewusstseinslage *kompensatorischen Charakter* haben, d. h., dass durch sie eine einseitige, abnorme oder gar gefährliche Bewusstseinslage teleologisch zum Gleichgewicht gebracht werden soll. Diese Funktion sieht man positiv besonders deutlich bei Träumen, in negativer Form bei Geisteskranken, wo die Kompensationserscheinung direkt handgreiflich sind, z. B. Leute, die sich ängstlich gegen alle Welt abschließen und plötzlich entdecken, dass jedermann von ihren intimsten Geheimnissen weiß und davon spricht. (Weiteres hierzu in meinem Artikel : "Die Erdbedingtheit der Seele" in Mensch und Erde. Reichl, Darmstadt.)

Wenn wir hier zunächst von der Möglichkeit absehen, dass z. B. ein "Faust" eine persönliche Kompensation für Goethes Bewusstseinslage darstellen könnte, so wäre die Frage, in welcher Beziehung ein solches Werk zum *Zeitbewusstsein* steht. Die große Dichtung, die aus der Seele der Menschheit schöpft, ist vollkommen daneben erklärt, wenn man sie auf Persönliches zurückführen versucht. Wo immer nämlich das kollektive Unbewusste sich ins Erlebnis drängt und sich dem Zeitbewusstsein vermählt, da ist ein Schöpferakt geschehen, der die ganze zeitgenössische Epoche angeht. Das daraus hervorgehende Werk ist im tiefsten Sinne eine Botschaft an die Zeitgenossen. Deshalb berührt der "Faust" etwas in der Seele jedes Deutschen, deshalb auch ist Dantes Ruhm unsterblich, und der Hirt des Hermas wäre beinahe ein kanonisches Buch geworden. Jede Zeit hat ihre Einseitigkeit, ihre Voreingenommenheit und ihr seelisches Leiden. Eine Zeitepoche ist wie die Seele eines Einzelnen, sie hat ihre besondere, spezifisch beschränkte Bewusstseinslage und bedarf daher einer Kompensation, die dann eben durch das kollektive Unbewusste dermaßen geleistet wird, dass ein Dichter oder ein Seher oder ein Führer dem Unausgesprochenen der Zeitlage sich leiht und in Bild oder Tat das heraufführt, was das unverstandene Bedürfnis aller erwartete, sei es nun im Guten oder im Bösen, zur Heilung einer Epoche oder zu deren Zerstörung.

Es ist gefährlich, von der eigenen Epoche zu reden, denn zu gewaltig ist der Umfang dessen, was heute auf dem Spiel steht. Einige Andeutungen mögen daher genügen. Francesco Colonnas Werk ist die Apotheose der natürlichen Liebe in der Form eines Traumes, nicht der wilden Ausgelassenheit der Sinne, sondern der seelischen Beziehung unter völliger Umgehung des christlichen Sakramentes. Das Buch ist um 1453 geschrieben. Der in der Blüte des viktorianischen Zeitalters lebende Rider Haggard nimmt dieses Thema in seiner Art wieder auf,

aber nicht mehr in der Form des Traumes, sondern mit dem Grundton des moralischen Konfliktes Goethe webt das Motiv Gretchen ---- Helena ---- Mater Gloriosa als einen roten Faden dem bunten Gewirke des Faust ein. Nietzsche verkündet den Gottestod und bei Spitteler wird das Blühen und Welken der Götter zum Jahreszeitenmythos. Jeder dieser Dichter, ob groß oder klein, spricht mit der Stimme von Tausenden und Zehntausenden, Wandlungen im Zeitbewusstsein vorausverkündend.

II. Teil. Der Dichter

Das Geheimnis des Schöpferischen ist, wie das der Freiheit des Willens, ein transzendentes Problem, welches die Psychologie nicht erklären, sondern nur beschreiben kann, Gleicherweise ist auch der schöpferische Mensch ein Rätsel, dessen Lösung man zwar auf vielerlei Weise, aber immer vergebens versuchen wird. Immerhin hat sich die moderne Psychologie hin und wieder mit dem Problem des Künstlers und seiner Kunst beschäftigt. Freud glaubte einen Schlüssel gefunden zu haben, um das Kunstwerk von der persönlichen Erlebnissphäre des Künstlers her aufzuschließen. (Vgl. bes. Freud über Wilhelm Jensens Gradiva und Lionardo da Vinci.) Hier taten sich nämlich bestehende Möglichkeiten auf, denn sollte es nicht möglich sein, ein Kunstwerk ebenso aus seelischen "Knoten" (sog. "Komplexen") abzuleiten, wie z. B. eine Neurose? Es war ja die große Entdeckung Freuds, dass Neurosen eine ganz bestimmte seelische Ätiologie haben, d. h. von emotionalen Ursachen und frühen Kindheitserlebnissen wirklicher oder phantastischer Natur herrühren. Einige seiner Schüler, besonders Rank und Steckel, haben mit ähnlicher Fragestellung gearbeitet und ähnliche Resultate erzielt. Es ist nicht zu leugnen, dass des Dichters persönliche Psychologie sich auch bis in die Wurzeln und bis in die äußersten Zweige seines Werkes hinaus verfolgen lässt. Diese Tatsache ist an und für sich nichts Neues, dass das Persönliche des Dichters die Wahl und die Gestaltung des Stoffes weitgehend beeinflusst. Wie weit diese Beeinflussung aber reicht, und in welcher eigentümlich analogen Beziehungen sie erfolgt, das aufgezeigt zu haben ist sicherlich ein Verdienst der Freudschen Schule.

Neurose ist für Freud eine Ersatzbefriedigung. Also etwas Uneigentliches, ein Irrtum, ein Vorwand, eine Entschuldigung, ein Nichtsehenwollen, kurz etwas wesentlich Negatives, das besser nicht wäre. Niemand wohl wird es wagen, für die Neurose ein gutes Wort einzulegen, denn sie ist anscheinend nichts als eine sinnlose und darum ärgerliche Störung. Das Kunstwerk, das sich anscheinend wie eine Neurose analysieren und auf die persönlichen Verdrängungen des Dichters zurückführen lässt, gerät damit in die bedenkliche Nachbarschaft der Neurose, wo es sich aber insofern in guter Gesellschaft befindet, als die Freudsche Methode die Region, Philosophie u. a. ebenfalls in ähnlicher Weise betrachtet. Bleibt es bei der bloßen Betrachtungsweise und wird offen zugegeben, dass es sich dabei um nichts anderes handelt, als um die Herausschälung persönlicher Bedingtheiten, die selbstverständlich nirgends fehlen, so kann man billigerweise nichts dagegen einwenden. Sollte aber der Anspruch erhoben werden, dass mit der Analyse auch das Wesen des Kunstwerkes selber erklärt sei, so muss dieser Anspruch kategorisch zurückgewiesen werden. Das Wesen des Kunstwerkes besteht nämlich nicht darin, dass es mit persönlichen Besonderheiten behaftet ist ---- je mehr es dies ist, desto weniger handelt es sich um Kunst ---- sondern dass es sich weit über Persönliches erhebt und aus dem Geist und dem Herzen und für den Geist und das Herz der Menschheit spricht. Das Persönliche ist eine Beschränkung, ja sogar ein Laster der Kunst. "Kunst", die nur oder vorwiegend persönlich ist, verdient es, als Neurose behandelt zu werden. Wenn von der Freudschen Schule die Meinung ausgesprochen wird, dass jeder Künstler ein Narziss ist, d. h. eine infantil-autoerotisch beschränkte Persönlichkeit sei, so mag dieses Urteil für diesen als Person gelten, es ist aber äußerst ungültig für den Künstler. Denn der Künstler ist weder auto- noch hetero- noch überhaupt erotisch, sondern in höchstem Maße *sachlich*, *unpersönlich*, ja sogar unmenschlich, denn als Künstler ist er sein Werk und kein Mensch. Jeder schöpferische

Mensch ist eine Dualität oder eine Synthese paradoxer Eigenschaften. Einerseits ist er menschlich-persönlich, andererseits ist er unpersönlicher, schöpferischer Prozess. Als Mensch kann er gesund oder krankhaft sein, seine persönliche Psychologie kann und soll darum persönlich erklärt werden. Als Künstler dagegen ist er nur aus seiner schöpferischen Tat zu begreifen. Es wäre z. B. ein grober Missgriff, die Manier eines englischen Gentleman oder eines preußischen Offiziers oder eines Kardinals auf persönliche Ätiologie zurückführen zu wollen. Der Gentleman, der Offizier und der Geistliche sind objektive, unpersonliche Officia, mit einer ihnen innewohnenden sachlichen Psychologie. Obschon der Künstler das Gegenteil ist von offiziell, so besteht doch eine geheime Analogie insofern, als eine spezifisch künstlerische Psychologie eine kollektive und keine persönliche Angelegenheit ist. Denn die Kunst ist ihm eingeboren wie ein Trieb, der ihn erfasst und den Menschen zum Instrument macht. Das in letzter Linie in ihm Wollende ist nicht er, der persönliche Mensch, sondern der Zweck der Kunst. Als Person mag er Launen und Willen und eigene Zwecke haben, als Künstler dagegen ist er in höherem Sinne "Mensch", er ist *Kollektivmensch*, ein Träger und Gestalter der unbewusst tätigen Seele der Menschheit. Das ist sein Offizium, dessen Last oft dermaßen überwiegt, dass ihm menschliches Glück und alles, was dem gewöhnlichen Menschen das Leben lebenswert macht, hoffnungslos zum Opfer fällt.

Es ist unter diesen Umständen keineswegs verwunderlich, dass es gerade der Künstler ist, der einer kritisch analysierenden Psychologie besonders reichen Stoff liefert. Denn sein Leben ist notwendigerweise voll von Konflikten, indem zwei Mächte in ihm sich bekämpfen : der gewöhnliche Mensch mit seinen berechtigten Ansprüchen auf Glück, Zufriedenheit und Lebenssicherheit einerseits und die rücksichtslose schöpferische Leidenschaft, die gegebenenfalls alle persönliche Wünsche in den Staub tritt, andererseits. Daher rührt es, dass das persönliche Lebensschicksal so vieler Künstler so überaus unbefriedigend, ja tragisch ist, nicht etwa aus dunkler Fügung, sondern aus Minderwertigkeit ihrer menschlichen Persönlichkeit. Es gibt selten einen schöpferischen Menschen, der den göttlichen Funken des großen Könnens nicht teuer bezahlen muss. Es ist, wie wenn jeder mit einem bestimmten Kapital an Lebensenergie geboren würde. Das Stärkste in ihm wird das Meiste an Energie an sich reißen, und für den Rest bleibt zu wenig übrig, als dass noch irgendein Wert sich daraus entwickeln könnte. Im Gegenteil wird das Menschliche zugunsten des Schöpferischen oft dermaßen entblutet, dass es sogar schlechte Eigenschaften entwickelt, z. B. rücksichtslosen, naiven Egoismus (sog. "Autoerotismus"), Eitelkeit, alle möglichen Laster, dies alles, um dem menschlichen Ich wenigstens etwas Lebenskraft zuzuführen, da es sonst an völliger Beraubung zugrunde ginge. Der persönliche Autoerotismus des Künstlers ist ähnlich demjenigen illegitimer oder sonstwie vernachlässigter Kinder, die sich schon frühzeitig durch schlechte Eigenschaften gegen die zerstörende Wirkung einer liebeleeren Umgebung schützen mussten und infolgedessen zu rücksichtslos selbstischen Naturen werden, entweder passiv dadurch, dass sie zeitlebens infantil und hilflos bleiben oder aktiv dadurch, dass sie gegen Moral und Gesetz verstoßen.

Es ist wohl einleuchtend, dass der Künstler aus seiner Kunst erklärt werden muss und nicht aus den Unzulänglichkeiten und persönlichen Konflikten seiner Natur, welche bloß bedauerliche Folgeerscheinungen der Tatsache sind, dass er Künstler ist, d. h. ein Mensch, dem von Geburt an größere Aufgabe aufgebürdet ist als dem gewöhnlichen Sterblichen. Das Mehrkönnen verlangt auch einen größern Energieaufwand, weshalb das Mehr auf der einen von einem Weniger auf der andern Seite notwendigerweise begleitet ist.

Ob es nun der Dichter weiß, dass sein Werk in ihm gezeugt ist, wächst und reift, oder ob er sich einbildet, dass er aus eigenem Willen und aus dem Nichts gestalte, ändert nichts an der eigentümlichen Tatsache, dass sein Werk ihn überwächst. Es verhält sich wie ein Kind zur Mutter. Die Psychologie des Schöpferischen ist eigentlich weibliche Psychologie, was beweist, dass das schöpferische Werk aus unbewussten Tiefen emporwächst, recht eigentlich aus dem Reiche der Mütter. Überwiegt das Schöpferische, so überwiegt das Unbewusste als Leben und

Schicksal gestatende Kraft gegenüber dem bewussten Willen, und das Bewusstsein wird von der Gewalt eines unterirdischen Stromes weggetragen, ein bloßer hilfloser Zuschauer der Geschehnisse. Das wachsende Werk ist des Dichters Schicksal und bestimmt seine Psychologie. Nicht Goethe macht den Faust, sondern Faust macht Goethe. Und was ist Faust ? Faust ist ein Symbol, nicht ein bloß semiotischer Hinweis auf ein längst Bekanntes, sondern der Ausdruck eines urlebendig Wirkenden in der Seele des Deutschen, dem Goethe zur Geburt verholfen hat. Ist es denkbar, dass ein Nichtdeutscher einen "Faust", oder "Also sprach Zarathustra" geschrieben hätte ? Beide spielen wohl auf dasselbe an, auf etwas, das in der deutschen Seele vibriert, ein "urtümliches Bild", wie Jakob Burckhardt einmal sagte, die Figur eines Arztes und Lehrers der Menschheit, der Archetypus des Weisen, Hilfreichen und Erlösenden. Dieses Bild ist dem Unbewussten seit Urzeiten eingegraben, wo es schläft, bis die Ungunst der Zeit es weckt, nämlich dann, wenn ein großer Irrtum das Volk vom richtigen Wege lenkt. Denn wo Abwege sich auftun, bedarf es des Führers und Lehrmeisters und sogar des Arztes. Es gibt viele solcher Urbilder, die aber alle so lange nicht in den Träumen der Einzelnen und nicht in den Werken der Kunst erscheinen, als sie nicht erregt werden durch die Abweichung des Bewusstseins. Verirrt sich aber das Bewusstsein in eine einseitige und darum falsche Einstellung, so werden diese "Instinkte" belebt und senden ihre Bilder in die Träume der Einzelnen und in die Gesichte der Künstler und Seher, um damit das seelische Gleichgewicht wieder herzustellen. So erfüllt sich das seelische Bedürfnis des Volkes im Werke des Dichters, und darum bedeutet das Werk dem Dichter in Tat und Wahrheit mehr als sein persönliches Schicksal, ob er sich dessen nun bewusst sei oder nicht. Er ist wesentlich Instrument und deshalb unterhalb seines Werkes, weshalb wir von ihm auch niemals eine Deutung seines eigenen Werkes erwarten dürfen. Er hat sein Höchstes geleistet mit der Gestaltung. Die Deutung muss er ändern und der Zukunft überlassen. Das große Werk ist wie ein Traum, der trotz aller Offenkundigkeit sich selbst nicht deutet und darum auch niemals eindeutig ist. Kein Traum sagt : "Du sollst" oder "das ist die Wahrheit", er stellt ein Bild hin, wie die Natur eine Pflanze wachsen lässt, und es ist uns überlassen, daraus Schlüsse zu ziehen. Wenn einer einen Angsttraum hat, so hat er entweder zuviel Angst oder zu wenig, und wenn einer von alten Weisen träumt, so ist er entweder zu lehrhaft oder bedarf des Lehrers. Und beides ist subtil dasselbe, wessen einer nur dann inne wird, wenn er das Kunstwerk annähernd so auf sich wirken lässt, wie es auf den Dichter wirkte. Um seinen Sinn zu verstehen, muss man sich von ihm gestalten lassen, wie es den Dichter gestaltet hat. Und dann verstehen wir auch, was sein Urerlebnis war : Er hat jene heilsame und erlösende seelische Tiefe berührt, wo noch kein Einzelner zur Einsamkeit des Bewusstseins sich abgesondert hat, um einen leidensvollen Irrweg einzuschlagen, wo noch alle in derselben Schwingung begriffen sind, und darum Empfinden und Handeln des Einzelnen noch in alle Menschheit hinausstreicht.

Das Wiedereintauchen in den Urzustand der "participation mystique" ist das Geheimnis des Kunstschaffens und der Kunstwirkung, denn auf dieser Stufe des Erlebens erlebt nicht mehr der einzelne, sondern das Volk, und es handelt sich dort nicht mehr um das Wohl und Wehe des einzelnen, sondern um das Leben des Volkes. Darum ist das große Kunstwerk sachlich und unpersönlich und berührt uns doch aufs tiefste. Darum ist das Persönliche des Dichters bloß Vorteil oder Hemmnis und nie wesentlich für seine Kunst. Seine persönliche Biographie kann die eines Philisters, eines braven Mannes, eines Neurotikers, eines Narren oder eines Verbrechers sein, interessant und notwendig, aber hinsichtlich des Dichters unwesentlich.