

Über die Beziehungen der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk

Autor(en): **Jung, C.G.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **24 (1921-1922)**

PDF erstellt am: **08.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-749043>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Und so geh ich auf und nieder,
Tanze innerlich,
Summe dumme Gassenlieder,
Lobe Gott und mich,
Trinke Wein und phantasiere,
Dass ich Pascha wär,
Fühle Sorgen an der Niere,
Lächle, trinke mehr,
Sage Ja zu meinem Herzen
(Morgens geht es nicht),
Spinne aus vergangnen Schmerzen
Spielend ein Gedicht,
Sehe Mond und Sterne kreisen,
Ahne ihren Sinn,
Fühle mich mit ihnen reisen
Einerlei wohin.

□□□

ÜBER DIE BEZIEHUNGEN DER ANALYTISCHEN PSYCHOLOGIE ZUM DICHTERISCHEN KUNSTWERK¹⁾

Die Aufgabe, über die Beziehungen der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk zu sprechen, ist mir, trotz ihrer Schwierigkeit, eine willkommene Gelegenheit, meinen Standpunkt in der vielumstrittenen Frage des Verhältnisses von Psychologie und Kunst klarzulegen. Zweifellos haben beide Gebiete trotz ihrer Inkommensurabilität nächste Beziehungen zueinander, die zu einer Auseinandersetzung unmittelbar auffordern. Diese Beziehungen beruhen auf der Tatsache, dass die Kunst in ihrer Ausübung eine psychologische Tätigkeit ist, und insofern sie eine solche ist, kann und soll sie auch einer psychologischen Betrachtungsweise unterworfen werden, denn unter diesem Gesichtswinkel ist sie, wie jede aus psychischen Motiven hervorgegangene menschliche Tätigkeit, ein Objekt der Psychologie. Mit dieser Feststellung ist aber auch

¹⁾ Ein Vortrag, gehalten in der *Gesellschaft für deutsche Sprache und Literatur*, Zürich, im Mai 1922.

eine sehr deutliche Beschränkung der Anwendung des psychologischen Gesichtspunktes gegeben: *Nur der Teil der Kunst, welcher im Prozess der künstlerischen Gestaltung besteht, kann Gegenstand der Psychologie sein, nicht aber jener, der das eigentliche Wesen der Kunst ausmacht. Dieser zweite Teil kann, als die Frage, was Kunst in sich selbst sei, nie Gegenstand einer psychologischen, sondern nur einer ästhetisch-künstlerischen Betrachtungsweise sein.* Eine ähnliche Unterscheidung müssen wir ja auch durchführen auf dem Gebiete der Religion: auch dort kann eine psychologische Betrachtung nur in Hinsicht der emotionalen und symbolischen *Phänomene* einer Religion stattfinden, wodurch aber das Wesen der Religion keineswegs berührt wird, und auch nicht berührt werden kann. Wäre letzteres möglich, so könnte nicht nur die Religion, sondern auch die Kunst als ein Unterabschnitt der Psychologie behandelt werden. Damit soll allerdings keineswegs in Abrede gestellt werden, dass solche Übergriffe tatsächlich stattfinden. Wer sie aber begeht, der vergisst offenbar, dass es auch der Psychologie leicht so gehen könnte, indem man ihren spezifischen Wert und ihre eigentliche Wesenheit dadurch zu nichte machte, dass sie als bloße Gehirntätigkeit neben andern Drüsentätigkeiten in einem Unterabschnitt der Physiologie abgehandelt würde. Auch das ist, wie allgemein bekannt, schon vorgekommen.

Kunst ist ihrem Wesen nach keine Wissenschaft, und Wissenschaft ist ihrem Wesen nach keine Kunst; deshalb haben beide Geistesgebiete ein Reservat, das nur ihnen eigentümlich ist und sich nur aus sich selbst erklären kann. Wenn wir daher vom Verhältnis der Psychologie zur Kunst sprechen, so handeln wir nur von jenem Teile der Kunst, der überhaupt einer psychologischen Betrachtungsweise ohne Übergriff unterworfen werden kann. Was immer die Psychologie über die Kunst ausmachen kann, wird sich auf den psychologischen Prozess der künstlerischen Tätigkeit beschränken und niemals das innerste Wesen der Kunst selber betreffen. Dies kann ebensowenig der Fall sein, wie dass der Intellekt das Wesen des Gefühls darstellen oder gar erfassen könnte. Ja, diese beiden Dinge würden als getrennte Wesenheiten überhaupt gar nicht existieren, wenn sich ihre prinzipielle Verschiedenheit nicht schon längst der Einsicht aufgedrängt hätte. Die Tatsache, dass beim Kinde der „Streit der Fakultäten“ noch nicht ausgebrochen

ist, sondern künstlerische, wissenschaftliche und religiöse Möglichkeiten noch ruhig nebeneinander schlummern, oder die andere Tatsache, dass beim Primitiven die Ansätze zur Kunst, zur Wissenschaft und Religion noch ungetrennt im Chaos der magischen Mentalität beisammenliegen, oder endlich jene dritte Tatsache, dass beim Tiere vom „Geiste“ überhaupt noch nichts zu merken ist, sondern bloß von „Naturinstinkt“ — alle diese Tatsachen beweisen nichts für eine prinzipielle Einheit des Wesens von Kunst und Wissenschaft, die allein eine gegenseitige Subsumtion, resp. eine Reduktion des einen aufs andere berechtigen würde. Denn, wenn wir im geistigen Entwicklungszustand so weit zurückgehen, bis die prinzipiellen Unterschiede der einzelnen Geistesgebiete überhaupt unsichtbar geworden sind, so sind wir damit nicht zur Erkenntnis eines tiefern Prinzips ihrer Einheit gelangt, sondern bloß zu einem entwicklungsgeschichtlich früheren Zustand der Undifferenziertheit, in welchem weder das eine noch das andere existierte. Dieser elementare Zustand ist aber kein Prinzip, aus dem wir einen Schluss auf das Wesen späterer und höher entwickelter Zustände ableiten könnten, auch wenn diese direkt, wie dies ja stets der Fall ist, daraus hervorgehen. Die wissenschaftliche Einstellung wird natürlich stets die Neigung haben, zu Gunsten einer kausalen Ableitung das Wesen einer Differenzierung zu übersehen und danach trachten, diese einem zwar allgemeineren, aber auch elementareren Begriff unterzuordnen.

Diese Überlegungen scheinen mir heute gerade sehr am Platze zu sein, denn wir haben es in neuerer Zeit vielfach erlebt, dass besonders dichterische Kunstwerke in einer Art gedeutet worden sind, welche eben gerade dieser Zurückführung auf elementare Zustände entspricht. Man kann wohl die Bedingungen des künstlerischen Schaffens, den Stoff und dessen individuelle Behandlung z. B. auf das persönliche Verhältnis des Dichters zu seinen Eltern zurückführen, wobei aber für das Verständnis seiner Kunst nichts gewonnen ist. Man kann nämlich dieselbe Zurückführung in allen möglichen andern Fällen machen, und nicht zuletzt auch in Fällen krankhafter Störung. Auch Neurosen und Psychosen sind auf das Verhältnis des Kindes zu den Eltern zu reduzieren, so gut wie gute und schlechte Gewohnheiten, Überzeugungen, Eigenarten, Leidenschaften, besondere Interessen usw. Man kann aber nicht wohl

annehmen, dass alle diese sehr verschiedenartigen Dinge sozusagen eine und dieselbe Erklärung hätten, sonst käme man ja zum Schlusse, dass sie auch eine und dieselbe Sache wären. Wenn also ein Kunstwerk genau so erklärt wird, wie eine Neurose, so ist entweder das Kunstwerk eine Neurose oder die Neurose ein Kunstwerk. Als ein paradoxes Wortspiel könnte man eine solche façon de parler gelten lassen, aber der gesunde Menschenverstand sträubt sich dagegen, Kunstwerk und Neurose auf einer Linie zu sehen. Eine Neurose wird höchstens ein analysierender Arzt durch die Brille eines professionellen Präjudiciums als Kunstwerk ansehen können, aber dem denkenden Laien wird es nie einfallen, ein krankhaftes Phänomen mit Kunst zu verwechseln, wenn schon auch er die Tatsache nicht leugnen kann, dass das Zustandekommen eines Kunstwerkes unter ähnlichen psychologischen Vorbedingungen steht, wie eine Neurose. Dem ist aber natürlicherweise so, weil gewisse psychische Vorbedingungen überall vorhanden sind, und zwar sind es, wegen der relativen Gleichheit der menschlichen Lebensbedingungen, immer wieder dieselben, handle es sich nun um einen nervösen Gelehrten, um einen Dichter oder um einen Normalmenschen. Alle haben wohl Eltern gehabt, alle haben einen sogenannten Vater- und Mutterkomplex, alle haben Sexualität und damit gewisse typische, allgemein menschliche Schwierigkeiten. Dass dieser Dichter mehr von seinem Verhältnis zum Vater, jener aber mehr von seiner Mutterbindung beeinflusst ist, ein dritter endlich in seinen Werken unverkennbare Spuren von Sexualverdrängung aufweist, all das lässt sich auch von allen Neurotikern und überdies von allen normalen Menschen sagen. Und darum ist für die Beurteilung des Kunstwerkes damit nichts Spezifisches gewonnen. Bestenfalls wird dadurch die Kenntnis der historischen Vorbedingungen erweitert und vertieft. Tatsächlich hat die von Freud inaugurierte Richtung der medizinischen Psychologie für den Literaturhistoriker manche neue Anregung gegeben, gewisse Eigenarten des individuellen Kunstwerkes in Zusammenhang mit persönlichen, intimen Erlebnissen des Dichters zu bringen. Damit soll nicht gesagt sein, dass die wissenschaftliche Behandlung des dichterischen Kunstwerkes nicht schon längst gewisse Fäden aufgedeckt hätte, welche das persönliche, intime Erleben des Dichters seinem Werke — absichtlich oder unabsichtlich — eingewoben hat. Die Arbeiten von Freud

ermöglichen aber eine unter Umständen tiefgreifende und mehr erschöpfende Aufzeigung der Einflüsse der bis in die früheste Kindheit zurückreichenden Erlebnisse auf das künstlerische Schaffen. Mit Maß und Geschmack angewendet, ergibt sich ein oft reizvolles Gesamtbild von der Art, wie die künstlerische Schöpfung in das persönliche Leben des Künstlers einerseits verwoben ist, andererseits wieder aus dieser Verflechtung hervortritt. Insoweit unterscheidet sich die sogenannte *Psychoanalyse des Kunstwerkes* im Prinzip keineswegs von einer weitgehenden und geschickt nüancierten literarisch-psychologischen Analyse. Der Unterschied ist höchstens ein gradueller, aber gelegentlich überraschend durch indiskrete Schlüsse und Nachweise, die einem etwas delikateren Zufassen schon aus Taktgefühl leicht entgehen. Dieser Mangel an Scheu vor dem Menschlich-Allzumenschlichen ist eben die professionelle Eigentümlichkeit einer medizinischen Psychologie, die, wie schon Mephistopheles richtig erkannt hat, gerne „zum Willkomm“ „nach allen Siebensachen tappt“, „um die ein Anderer viele Jahre streicht“ — aber leider nicht immer zu ihrem eigenen Vorteil. Die Möglichkeit kühner Schlüsse verführt leicht zu Gewaltstreichen. Ein klein bisschen chronique scandaleuse ist oft das Salz einer Biographie, aber ein bisschen mehr ist unreinliche Schnüffelei, eine Katastrophe des guten Geschmacks unter dem Deckmantel der Wissenschaft. Unversehens wendet sich dabei das Interesse vom Kunstwerk ab und verliert sich im labyrinthisch verschlungenen Gewirre psychischer Vorbedingungen, und der Dichter wird zum klinischen Fall, eventuell zum soundsovielten Beispiel der *Psychopathia sexualis*. Damit hat sich aber auch die Psychoanalyse des Kunstwerkes aus ihrem Objekt heraus entfernt und die Diskussion auf ein Gebiet verlegt, das ganz allgemein menschlich und für den Künstler nicht im geringsten spezifisch und namentlich für seine Kunst sehr unwesentlich ist.

Diese Art Analyse führt vor das Kunstwerk in die Sphäre allgemein-menschlicher Psychologie, aus der neben dem Kunstwerk auch noch alles andere entstehen kann. Eine hieraus auf das Kunstwerk bezogene Erklärung ist demgemäß eine Flachheit, wie etwa der Satz: „Jeder Künstler ist ein Narzissist“. Jeder, der seine eigene Linie soviel wie möglich durchführt, ist ein „Narzissist“, wenn es überhaupt gestattet ist, einen so speziell geprägten Begriff der

Neurosenpathologie in so weiter Anwendung zu gebrauchen, und darum sagt ein solcher Satz auch nichts, sondern er ist bloß überraschend, in der Art eines bon-mot. Weil sich diese Art Analyse gar nicht mit dem Kunstwerk selbst befasst, sondern danach trachtet, sobald wie möglich in die Hinter- und Untergründe maulwurfähnlich sich einzugraben, so gelangt sie stets in dieselbe allgemeine Erde, welche alle Menschheit trägt, und darum sind ihre Erklärungen von erschütternder Monotonie — dasselbe, was man auch in der ärztlichen Sprechstunde hören kann.

Die reduktive Methode Freuds ist eben eine medizinische Behandlungsmethode, welche ein krankhaftes und uneigentliches Gebilde als Objekt hat. Dieses krankhafte Gebilde steht an Stelle einer normalen Leistung und muss daher zerstört werden, damit der Weg für die gesunde Anpassung frei wird. In diesem Falle ist die Zurückführung auf eine allgemein menschliche Basis durchaus am Platze. Auf das Kunstwerk verwendet, führt diese Methode zu den eben geschilderten Resultaten: Sie schält aus dem schimmernden Gewande des Kunstwerkes die nackte Alltäglichkeit des elementaren homo sapiens heraus, zu welcher Spezies auch der Dichter zählt. Der goldene Schein höchsten Schaffens, von dem man sich zu sprechen anschickte, erlischt, weil er derselben Ätzmethode ausgesetzt wurde, wie die trügerische Phantastik einer Hysterie. Eine solche Sektion ist gewiss sehr interessant, und vielleicht von ebensoviel wissenschaftlichem Wert, wie die Obduktion des Gehirns von Nietzsche, die uns zeigen könnte, an welcher atypischen Form von Paralyse er gestorben ist. Hat dies aber mit *Zarathustra* etwas zu tun? Was immer seine Hinter- und Untergründe gewesen sein mögen, ist er nicht ganz und eine Welt, jenseits von menschlicher, allzumenschlicher Unzulänglichkeit, jenseits von Migräne und Gehirnzellenatrophie?

Ich sprach bisher von der reduktiven Methode Freuds, ohne mit Einzelheiten zu sagen, worin die Methode besteht. Es handelt sich um eine medizinisch-psychologische Technik der psychischen Krankenuntersuchung, welche sich ausschließlich mit den Wegen und Mitteln befasst, wie man den bewussten Vordergrund umgehen oder durchschauen kann, um zum psychischen Hintergrund, zum sogenannten Unbewussten, zu gelangen. Diese Technik beruht auf der Voraussetzung, dass der neurotische Kranke gewisse psychische

Inhalte aus dem Bewusstsein verdränge, infolge deren Inkompatibilität oder Unvereinbarkeit mit dem Bewusstsein. Diese Unvereinbarkeit ist als eine moralische gedacht, demgemäß müssen die verdrängten Inhalte einen entsprechend negativen Charakter tragen, nämlich einen infantil-sexuellen, obszönen bis kriminellen, der sie dem Bewusstsein als unannehmbar erscheinen lässt. Da kein Mensch vollkommen ist, so besitzt jeder einen solchen Hintergrund, ob er das nun zugeben kann oder nicht. Deshalb kann man ihn auch überall entdecken, wenn man nur die von Freud ausgearbeitete Deutungstechnik anwendet.

Es ist mir natürlich unmöglich, auf die Einzelheiten der Deutungstechnik einzutreten. Ich muss mich mit einigen Andeutungen begnügen. Die unbewussten Hintergründe bleiben nicht inaktiv, sondern sie verraten sich durch charakteristische Beeinflussungen der Bewusstseinsinhalte. Sie erzeugen z. B. Phantasieprodukte von eigentümlicher Beschaffenheit, die manchmal leicht auf gewisse sexuelle Hintergrundvorstellungen zu deuten sind. Oder sie bewirken gewisse charakteristische Störungen der bewussten Abläufe, die ebenfalls auf verdrängte Inhalte reduzierbar sind. Eine ganz wichtige Quelle für die Kenntnis der unbewussten Inhalte sind die Träume, welche direkte Produkte der Tätigkeit des Unbewussten sind. Das Wesentliche der reduktiven Methode Freuds besteht darin, dass sie alle Indizien unbewusster Unter- und Hintergründe sammelt und durch Analyse und Deutung derselben die elementaren unbewussten Triebvorgänge rekonstruiert. Diejenigen Bewusstseinsinhalte, welche unbewusste Hintergründe ahnen lassen, nennt Freud unrichtigerweise *Symbole*, während sie in seiner Lehre nur die Rolle von *Zeichen* oder *Symptomen* von Hintergrundvorgängen spielen, und keineswegs diejenige des eigentlichen Symboles, als welches ein Ausdruck verstanden werden muss für eine annoch nicht anders oder besser zu fassende Anschauung. Wenn z. B. Plato das ganze erkenntnis-theoretische Problem im Gleichnis von der Höhle ausdrückt, oder wenn Christus den Begriff des Gottesreiches in seinen Gleichnissen ausspricht, so sind dies echte und rechte Symbole, nämlich Versuche, eine Sache auszudrücken, für die noch kein Wortbegriff existiert. Wenn wir Platos Gleichnis nach Freud deuteten, so kämen wir natürlicherweise auf den Uterus, und wir hätten erwiesen, dass selbst Platos

Geist noch tief im Ursprünglichen stak, ja selbst im „Infantil-Sexuellen“. Damit hätten wir aber auch gründlich übersehen, was Plato aus den primitiven Vorbedingungen seiner philosophischen Anschauung schöpferisch gestaltet hat; ja, wir wären achtlos gerade an seinem Wesentlichsten vorübergegangen und hätten bloß entdeckt, dass er „infantile Phantasien“ hatte, wie alle andern gewöhnlichen Sterblichen. Eine solche Festlegung hätte nur Wert für den, der Plato für ein übermenschliches Wesen hielte, und nun mit Genugtuung feststellen kann, dass selbst Plato ein Mensch war. Wer aber könnte Plato für einen Gott halten? Doch wohl nur einer, der unter der Herrschaft infantiler Phantasien steht, also eine neurotische Mentalität. Einer solchen ist Reduktion auf allgemein-menschliche Wahrheiten zuträglich aus medizinischen Gründen. Mit dem Sinne des platonischen Gleichnisses hätte dies aber nicht das Geringste zu tun.

Ich habe mich mit Absicht längere Zeit bei dem Verhältnis der ärztlichen Psychoanalyse zum Kunstwerk aufgehalten, und zwar darum, weil diese Art von Psychoanalyse auch zugleich die Freud'sche Doktrin ist. Freud selber hat durch seinen starren Dogmatismus dafür gesorgt, dass die beiden, im Grunde genommen, sehr verschiedenen Dinge vom Publikum für identisch gehalten werden. Man kann aber diese Technik für gewisse medizinische Fälle mit Vorteil verwenden, ohne sie zugleich auch zu einer Doktrin zu erheben. Und gegen diese Doktrin muss man energische Einwände erheben. Sie beruht auf willkürlichen Voraussetzungen: die Neurosen z. B. beruhen keineswegs ausschließlich auf Sexualverdrängung, ebensowenig die Psychosen. Die Träume enthalten keineswegs bloß unvereinbare, verdrängte Wünsche, welche durch eine hypothetische Traumzensur verhüllt werden. Die Freud'sche Deutungstechnik, soweit sie unter dem Einfluss seiner einseitigen und deshalb schiefen Hypothesen steht, ist von handgreiflicher Willkürlichkeit.

Um dem Kunstwerk gerecht zu werden, muss die analytische Psychologie das medizinische Präjudizium gänzlich abstreifen, denn das Kunstwerk ist keine Krankheit und verlangt daher eine ganz andere Orientierung, als eine ärztliche. Wenn der Arzt natürlicherweise den Ursachen einer Krankheit nachforschen muss, um sie womöglich mit den Wurzeln auszurotten, so muss der Psycholog ebenso natürlicherweise dem Kunstwerk gegenüber eine entgegen-

gesetzte Einstellung annehmen. Er wird nicht die für das Kunstwerk überflüssige Frage nach den ihm unzweifelhaft vorangegangenen, allgemein menschlichen Bedingungen aufwerfen, sondern er wird nach dem Sinn des Werkes fragen, und dessen Vorbedingungen werden ihn nur insoweit interessieren, als sie für das Verständnis des Sinnes in Betracht kommen. Die persönliche Kausalität hat mit dem Kunstwerk so viel und so wenig zu tun, wie der Boden mit der Pflanze, die aus ihm wächst. Gewiss werden wir einige Besonderheiten der Pflanze verstehen lernen, wenn wir die Beschaffenheit ihres Standortes kennen. Für den Botaniker ist dies sogar eine wichtige Komponente seiner Erkenntnis. Aber niemand wird behaupten wollen, dass damit alles Wesentliche an der Pflanze erkannt sei. Die Einstellung aufs Persönliche, welche erfordert ist durch die Frage nach der persönlichen Kausalität, ist dem Kunstwerk gegenüber insofern unangebracht, als das Kunstwerk kein Mensch, sondern überpersönlich ist. Es ist eine Sache, die keine Persönlichkeit hat, und für die das Persönliche daher kein Kriterium ist. Das echte Kunstwerk hat sogar seinen besonderen Sinn darin, dass es ihm gelingt, sich aus den Beengungen und Sackgassen des Persönlichen zu befreien und all die Vergänglichkeit und Kurzatmigkeit des Nur-Persönlichen weit unter sich zu lassen.

Ich muss aus persönlicher Erfahrung gestehen, dass es für den Arzt keine leichte Sache ist, dem Kunstwerk gegenüber die professionelle Brille abzulegen und damit auch die landläufige biologische Kausalität von seiner Anschauung abzustreifen. Ich habe aber einsehen gelernt, dass eine bloß biologisch orientierte Psychologie zwar auf Menschen mit einem gewissen Maß von Berechtigung angewendet werden kann, nicht aber dem Kunstwerk und daher auch nicht dem Menschen als Schöpfer gegenüber. Eine rein kausalistische Psychologie kann gar nicht anders als jedes menschliche Individuum zu einem Glied der Species homo sapiens zu reduzieren, denn für sie gibt es nur Hergekommenes und Abgestammtes. Das Kunstwerk aber ist nicht nur Hergekommenes und Abgeleitetes, sondern es ist eine schöpferische Neugestaltung eben jener Bedingungen, aus denen eine kausalistische Psychologie es gültig ableiten wollte. Die Pflanze ist nicht ein bloßes Produkt des Bodens, sondern ein in sich selbst ruhender, lebendiger, schöpferischer Prozess, dessen Wesenheit mit der Beschaffenheit des Bodens nichts zu tun

hat. So will das Kunstwerk betrachtet sein, als eine alle Vorbedingungen frei ergreifende, schöpferische Gestaltung. Sein Sinn und seine ihm eigentümliche Art ruht in ihm selber und nicht in seinen Vorbedingungen; ja, man könnte fast sagen, es sei ein Wesen, das den Menschen und seine persönlichen Dispositionen nur als Nährboden benützt, über dessen Kräfte nach eigenen Gesetzen verfügt und sich selbst zu dem gestaltet, was es aus sich selber werden will.

Doch damit greife ich vor, indem ich eine besondere Gattung von Kunstwerk antizipiere, eine Gattung, die ich erst noch einzuführen habe. Denn nicht jedes Kunstwerk wird unter diesem Aspekt geschaffen. Es gibt Werke, Versdichtungen sowohl wie Prosaschriften, welche ganz aus der Absicht und dem Entschluss des Autors, diese oder jene Wirkung zu erzielen, entstehen. In diesem Fall unterwirft der Autor seinen Stoff einer bestimmt gerichteten, absichtsvollen Behandlung, indem er dazu tut und davon nimmt, diesen Effekt unterstreicht, jenen mildert, diese Farbe hier aufträgt, jene dort, unter sorgsamster Abwägung der möglichen Wirkungen und unter steter Beobachtung der Gesetze der schönen Form und des Stiles. Der Autor verwendet bei dieser Arbeit sein schärfstes Urteil und wählt seinen Ausdruck nach völligster Freiheit. Sein Stoff ist ihm nur Stoff, seiner künstlerischen Absicht unterworfen; er will *dieses* darstellen und nichts anderes. In dieser Tätigkeit ist der Dichter schlechthin identisch mit dem schöpferischen Prozess, gleichviel, ob er sich freiwillig an die Spitze der schöpferischen Bewegung gestellt hat, oder ob diese ihn als Werkzeug so gänzlich ergriffen hat, dass ihm jegliches Bewusstsein dieser Tatsache entschwunden ist. Er ist die schöpferische Gestaltung selbst und steht völlig und von ihr ununterschieden darin, mit all seinen Absichten und seinem ganzen Können. Ich brauche Ihnen hiefür wohl keine Beispiele aus der Geschichte der Literatur resp. aus den eigenen Geständnissen der Dichter beizubringen.

Unzweifelhaft sage ich Ihnen auch nichts Neues, wenn ich Ihnen von der andern Gattung von Kunstwerken spreche, die mehr oder weniger als Ganzes und Fertiges dem Autor in die Feder fließen, die, voll gerüstet, wie Pallas Athene dem Haupte des Zeus entsprang, das Licht der Welt erblicken. Diese Werke drängen sich dem Autor förmlich auf, seine Hand ist gewissermaßen ergriffen,

seine Feder schreibt Dinge, die sein Geist mit Erstaunen gewahrt wird. Das Werk bringt seine Form mit; was er dazu tun möchte, wird abgelehnt, was er nicht annehmen will, wird ihm aufgezwungen. Während sein Bewusstsein fassungslos und leer vor dem Phänomen steht, wird er überschüttet mit einer Flut von Gedanken und Bildern, die seine Absicht nie geschaffen hat, und die sein Wille niemals hätte hervorbringen wollen. Selbst widerwillig, muss er doch erkennen, dass in all dem sein Selbst aus ihm spricht, dass seine innerste Natur sich selbst offenbart und laut verkündet, was er seiner Zunge nie anvertraut hätte. Er kann nur gehorchen und dem anscheinend fremden Impulse folgen, fühlend, dass sein Werk größer ist als er, und darum eine Gewalt über ihn hat, der er nichts vorschreiben kann. *Er ist nicht identisch mit dem Prozess der schöpferischen Gestaltung*; er ist sich dessen bewusst, dass er unterhalb seines Werkes steht, oder zum mindesten daneben, gleichsam wie eine zweite Person, die in den Bannkreis eines fremden Willens geraten ist.

Wenn wir von der Psychologie des Kunstwerkes sprechen, so müssen wir vor allen Dingen diese zwei gänzlich verschiedenen Möglichkeiten der Entstehung eines Werkes im Auge behalten, denn Vieles, was für die psychologische Beurteilung von größtem Belang ist, hängt von dieser Unterscheidung ab. Dieser Gegensatz wurde schon von Schiller empfunden; er versuchte, wie bekannt, ihn unter dem Begriff des Sentimentalischen und Naiven zu fassen. Die Wahl seines Ausdruckes rührt wohl von der Tatsache her, dass er hauptsächlich die poetische Tätigkeit im Auge hatte. Psychologisch bezeichnen wir erstere Art als *introvertiert* und letztere als *extravertiert*. Die introvertierte Einstellung ist charakterisiert durch die Behauptung des Subjektes und seiner bewussten Absichten und Zwecke gegenüber den Anforderungen des Objektes, die extravertierte Einstellung dagegen ist gekennzeichnet durch eine Unterordnung des Subjektes unter die Ansprüche des Objektes. Schillers Dramen geben meines Erachtens einen guten Begriff der introvertierten Einstellung zum Stoff, ebenso die meisten seiner Gedichte. Der Stoff ist bewältigt durch die Absicht des Dichters. Zu der entgegengesetzten Einstellung gibt uns *Faust II. Teil* eine gute Illustration. Hier zeichnet sich der Stoff durch hartnäckige Widersetzlichkeit aus. Ein noch treffenderes Beispiel hingegen dürfte Nietzsches *Zarathustra* sein, wo der Autor selber es ausgesprochen hat, dass „Eins zu Zwei“ wurde.

Sie werden es vielleicht schon aus meiner Darstellungsweise empfunden haben, was für eine Verschiebung des psychologischen Standpunktes stattgefunden hat, als ich mich anschickte, nicht mehr vom Dichter als Person, sondern vom schöpferischen Prozess zu reden. Der Akzent des Interesses hat sich auf letztern verlegt, während ersterer gewissermaßen nur noch als reagierendes Objekt in Betracht kommt. Wo das Bewusstsein des Autors nicht identisch ist mit dem schöpferischen Prozess, ist dies ohne weiteres klar; im zuerst besprochenen Falle aber scheint zunächst das Gegenteil der Fall zu sein: der Autor ist anscheinend der Schöpfer selbst, aus freien Stücken und ohne den geringsten Zwang. Er ist vielleicht selber von seiner Freiheit völlig überzeugt und wird es auch nicht zugeben wollen, dass seine Schöpfung nicht zugleich auch sein Wille sei, ausschließlich aus diesem und seinem Können abstammend.

(Schluss folgt.)

ZÜRICH-KÜSNACHT

C. G. JUNG



AUS TOLSTOIS UNVERÖFFENTLICHTEM TAGEBUCH

Vorbemerkung des Herausgebers: Die folgenden Gedanken Tolstois sind dem zweiten, unveröffentlichten Band von Leo Tolstois *Tagebuch* (1900—1903) entnommen; sie werden hier zum erstenmal gedruckt. Die Buchausgabe erscheint bei Eugen Diederichs, Jena. — Tolstois Alters-Tagebücher enthalten wenig Persönlich-Intimes; ihr Inhalt ist, wie der der Tagebücher Hebbels und Amiels, vorwiegend gedanklicher Art. Was der Dichter auf seinen einsamen Wiesen- und Waldspaziergängen oder auch Spazierritten dachte, das trug er, nur Stichworte anwendend, zuerst in sein Notizbüchlein und aus diesem, sich des ganzen Gedankenganges nochmals erinnernd, später in sein Tagebuch ein. Aus dem Tagebuch, das gleichsam als Ideenreservoir diente, schöpfte er zuweilen für seine Schriften und Werke. — Tolstois Gedanken und Ideen mögen uns, wenn wir sie nur literarisch werten, vielleicht nicht als besonders tief erscheinen; aber man darf nicht vergessen, dass sie mehr als bloße Gedanken sind: sie sind — in Russland — geistige Strömungen und Energien, die andere Energien ausgelöst haben und das Leben Russlands noch immer mächtig bewegen. 1914 marschierte mit den russischen Armeen auch der Geist Tolstois ins Feld, und 1917 wurde ein gut Teil der Ideen Tolstois Lebens- und Schicksalsmacht. LUDWIG BERNDL

ÜBER STAAT UND VOLK

Wir Alle — und das ist kein Gleichnis, sondern fast die Beschreibung der Wirklichkeit — wachsen auf und werden erzogen