Zeitschrift: Wissen und Leben

Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft

Band: 24 (1921-1922)

Artikel: Über die Beziehungen der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk [Schluss]

Autor: Jung, C.G.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-763980

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

ÜBER DIE BEZIEHUNGEN DER ANALYTISCHEN PSYCHOLOGIE ZUM DICHTERISCHEN KUNSTWERK[1)]

(Schluss)

Hier stoßen wir nun auf eine Frage, die wir aus dem, was uns die Dichter selber über die Art ihres Schaffens sagen, wohl nicht beantworten können, denn dies ist ein Problem wissenschaftlicher Natur, auf das uns einzig die Psychologie antworten kann. Es könnte nämlich, wie ich übrigens bereits leise angedeutet habe, der Fall sein, dass auch derjenige Dichter, der anscheinend bewusst und mit freier Verfügung aus sich selber schafft und das erschafft, was er will, dass auch dieser Dichter trotz seiner Bewusstheit doch dermaßen vom schöpferischen Impuls ergriffen ist, dass er sich eines Anderswollens überhaupt nicht mehr entsinnen, so wenig wie der andere Typus seinen eigenen Willen in der anscheinend fremden Inspiration unmittelbar fühlen kann, trotzdem darin sein Selbst vernehmlich zu ihm spricht. Damit wäre seine Überzeugung von der unbedingten Freiheit seines Schöpfens eine Illusion seines Bewusstseins: er glaubt, zu schwimmen, während eine unsichtbare Strömung ihn vorwärts trägt.

Dieser Zweifel ist nun keineswegs aus der Luft gegriffen, sondern er entspringt den Erfahrungen der analytischen Psychologie, deren Erforschung des Unbewussten eine Menge von Möglichkeiten aufgedeckt hat, wie das Bewusstsein vom Unbewussten nicht nur beeinflusst, sondern sogar geführt werden kann. Der Zweifel ist daher berechtigt. Doch woher beziehen wir die Beweise für die mögliche Annahme, dass auch ein bewusster Dichter von seinem Werk gefangen genommen sein kann? Die Beweise können direkter oder indirekter Natur sein. Direkte Beweise wären Fälle, wo der Dichter in dem, was er zu sagen vermeint, mehr oder weniger offenkundig mehr sagt, als er selber merkt. Diese Fälle sind nicht allzu selten. Indirekte Beweise wären Fälle, wo hinter der anscheinenden Freiwilligkeit der Produktion ein höheres „Muss“ steht, das sofort seine Forderung gebieterisch kundtäte, wenn ein willkürlicher Verzicht auf die schöpferische Tätigkeit stattfände, oder wo unmittelbar schwere psychische Komplikationen eintreten,

wenn eine unwillkürliche Unterbrechung der Produktion sich ereignet. Die praktische Analyse von Künstlern zeigt immer wieder aufs Neue, wie stark der aus dem Unbewussten quellende Trieb künstlerischen Schaffens ist, und ebenso, wie launisch und eigenmächtig er ist. Wie viele Biographien großer Künstler haben es nicht schon längst bewiesen, dass ihr Schöpferdrang so groß war, dass er sogar alles Menschliche an sich riss und in den Dienst des Werkes stellte, selbst auf Kosten der Gesundheit und des gewöhnlichen Menschenglückes! Das ungeborene Werk in der Seele des Künstlers ist eine Naturkraft, die entweder mit tyrannischer Gewalt oder mit jener subtilen List des Naturzweckes sich durchsetzt, unbekümmert um das persönliche Wohl und Wehe des Menschen, welcher der Träger des Schöpferischen ist. Das Schöpferische lebt und wächst im Menschen, wie ein Baum im Boden, dem er seine Nahrung abzwingt. Wir tun daher gut daran, den schöpferischen Gestaltungsprozess wie ein lebendiges Wesen anzusehen, das der Seele des Menschen eingepflanzt ist. Die analytische Psychologie nennt dies einen *autonomen Komplex,* der als abgetrennte Teilseele ein selbständiges, der Hierarchie des Bewusstseins entzogenes, psychisches Leben führt und entsprechend seinem energetischen Wert, seiner Kraft, entweder nur als Störung der willkürlich gerichteten Bewusstseinsprozesse erscheint, oder als übergeordnete Instanz das Ich sogar in seinen Dienst nehmen kann. Dementsprechend wäre jener Dichter, der mit dem schöpferischen Prozess sich identifiziert, einer, der von vornherein ja sagte, als ein unbewusstes „Muss“ drohte. Jener andere aber, dem das Schöpferische als eine beinah fremde Gewalt gegenüber tritt, ist einer, der aus irgendwelchen Gründen nicht ja sagen konnte, und deshalb vom „Muss“ überrascht wurde. Man sollte erwarten, dass die Verschiedenartigkeit seiner Entstehung einem Werke auch anzufühlen sei. Im einen Falle handelt es sich ja um eine absichtliche, vom Bewusstsein begleitete und gerichtete Produktion, welche mit Überlegung zu beabsichtigter Form und Wirkung aufgebaut wird. Im andern Fall handelt es sich aber um ein aus unbewusster Natur entspringendes Geschehen, das sich ohne das Dazutun des menschlichen Bewusstseins, sogar gelegentlich gegen dasselbe durchsetzt, und sich seine Form und Wirkung eigenwillig erzwingt. Man müsste also im erstern Falle erwarten, dass das Werk nirgends

die Grenzen des bewussten Verständnisses überschreite, dass es sich gewissermaßen in seiner Wirkung innerhalb des Rahmens der Absicht erschöpfe und in keinerlei Weise mehr sage, als was vom Autor hineingelegt wurde. Im letztern Falle müsste man sich auf etwas Überpersönliches gefasst machen, das die Reichweite bewussten Verständnisses um ebenso viel überschreitet, als das Bewusstsein des Autors von der Entwicklung seines Werkes entfernt ist. Man dürfte Fremdartigkeit von Bild und Form erwarten, Gedanken, die nur ahnungsweise zu erfassen wären, eine bedeutungsschwangere Sprache, deren Ausdrücke den Wert ächter Symbole hätten, weil sie bestmöglich annoch Unbekanntes ausdrücken und Brücken sind, zu einem unsichtbaren Ufer hinübergeschlagen.

Diese Kriterien sind im Ganzen und Großen auch zutreffend. Wo es sich immer um ein anerkannt beabsichtigtes Werk über einen bewusst gewählten Stoff handelt, dürften die zuerst genannten Eigenschaften stimmen, ebenso in letzterem Falle. Das uns bereits geläufige Beispiel von Schillers Dramen einerseits und Faust, zweiter Teil, andererseits, oder noch besser Zarathustra, dürfte das Gesagte illustrieren. Ich möchte mich aber nicht ohne weiteres anheischig machen, das Werk eines unbekannten Dichters unmittelbar dieser oder jener Klasse zuzuteilen, ohne vorher einigermaßen gründlich das persönliche Verhältnis des Dichters zu seinem Werke untersucht zu haben. Es genügt sogar nicht einmal, zu wissen, ob ein Dichter zum introvertierten oder extravertierten Typus Mensch gehört, denn beide Typen haben die Möglichkeit, das eine Mal in extravertierter und das andere Mal in introvertierter Einstellung zu produzieren. Bei Schiller sehen wir dies besonders im Unterschied seiner poetischen und seiner philosophischen Produktion, bei Goethe im Unterschied seiner formvollendeten Dichtungen und seinem Kampf um die Gestaltung der Inhalte des zweiten Teiles Faust, bei Nietzsche im Unterschied seiner Aphorismen und dem zusammenhängenden Strom des Zarathustra. Derselbe Dichter kann zu verschiedenen seiner Werke verschiedene Einstellungen haben, und es müsste vom jeweiligen Verhältnis abhängig gemacht werden, welche Art von Maßstab anzulegen wäre. Diese Frage ist, wie Sie sehen, unendlich kompliziert. Aber die Komplikation erhöht sich noch, wenn wir das vorher besprochene Raisonnement über den Fall des mit dem Schöpferischen identischen Dichters

mit in den Kreis unserer Betrachtung ziehen. Sollte es so sein, dass auch die bewusste und absichtsvolle Produktionsweise in ihrer anscheinenden Absichtlichkeit und Bewusstheit bloß eine subjektive Illusion des Dichters wäre, so hätte auch sein Werk jene symbolischen, ins Unbestimmte reichenden und das zeitgenössische Bewusstsein übersteigenden Eigenschaften. Sie wären nur versteckter, weil auch der Leser nicht über die durch den Zeitgeist festgelegten Grenzen des Bewusstseins des Autors hinausreichte. Denn auch er bewegt sich innerhalb der Grenzen des zeitgenössischen Bewusstseins und hätte keinerlei Möglichkeit, sich eines archimedischen Punktes außerhalb seiner Welt zu bemächtigen, mittelst dessen er imstande wäre, sein zeitgenössisches Bewusstsein aus den Angeln zu heben, mit andern Worten: in einem Werke dieser Art das Symbol zu erkennen. Symbol aber würde heißen: Möglichkeit und Andeutung eines noch weitern, höhern Sinnes jenseits unseres derzeitigen Fassungsvermögens.

Diese Frage ist, wie gesagt, delikat. Ich werfe sie eigentlich bloß auf, um durch meine Typisierung die Bedeutungsmöglichkeit des Kunstwerkes nicht einzuschnüren, auch wenn es anscheinend nichts anderes sein oder sagen will, als was es offenkundig ist und sagt. Wir haben es aber öfter erlebt, das man einen Dichter plötzlich wieder entdeckt. Dies geschieht dann, wenn unsere Bewusstseinsentwicklung eine höhere Stufe erklommen hat, von der aus betrachtet der alte Dichter uns etwas Neues sagt. Es lag zuvor schon in seinem Werk, war aber ein verstecktes Symbol, welches zu lesen uns nur durch eine Erneuerung des Zeitgeistes verstattet ist. Es bedurfte anderer, neuer Augen, denn die alten konnten darin nur sehen, was sie zu sehen gewohnt waren. Dergleichen Erfahrungen müssen uns wohl vorsichtig stimmen, denn sie geben meiner vorhin entwickelten Ansicht recht. Das zugegebenermaßen symbolische Werk bedarf dieser Subtilität nicht, es ruft uns schon durch seine ahnungsreiche Sprache zu: Ich bin im Begriffe, mehr zu sagen, als was ich tatsächlich sage, ich meine über mich hinaus. Hier können wir die Hand aufs Symbol legen, auch wenn uns eine befriedigende Enträtselung nicht gelingt. Das Symbol bleibt ein ständiger Vorwurf unseres Nachdenkens und Nachfühlens. Daher rührt auch wohl die Tatsache, dass das symbolische Werk mehr anregt, sozusagen weiter bohrt in uns, und uns deshalb selten zu

einem ganz reinen aesthetischen Genuss gelangen lässt, während das manifest nicht symbolische Werk viel reiner zum aesthetischen Empfinden spricht, weil es uns den harmonischen Anblick der Vollendung gestattet.

Was aber hat nun, so werden Sie fragen, die analytische Psychologie zum Kernproblem des künstlerischen Schaffens, zum Geheimnis des Schöpferischen beizubringen? Alles, wovon wir bisher sprachen, ist doch wohl nichts als psychologische Phänomenologie. Da „ins Innre der Natur kein erschaffner Geist" eindringt, so werden Sie auch von unserer Psychologie nicht das Unmögliche erwarten, nämlich eine gültige Erklärung des großen Lebensgeheimnisses, das wir im Schöpferischen unmittelbar fühlen. Wie jede Wissenschaft, so hat auch die Psychologie nur einen bescheidenen Beitrag zur bessern und tiefern Kenntnis der Lebensphänomene bereit, aber sie ist ebenso weit vom absoluten Wissen entfernt, wie ihre Schwestern.

Wir sprachen soviel von Sinn und Bedeutung des Kunstwerkes, dass man den prinzipiellen Zweifel, ob die Kunst wirklich „bedeute", kaum unterdrücken kann. Vielleicht „bedeutet" die Kunst gar nicht, hat gar keinen „Sinn", wenigstens so, wie wir hier von „Sinn" sprechen. Vielleicht ist sie wie Natur, die einfach *ist* und nicht „bedeutet". Ist „Bedeutung" notwendigerweise mehr als bloße Deutung, „hineingeheimnist" durch das Bedürfnis eines sinnhungrigen Intellektes? Kunst — könnte man sagen — ist Schönheit, und darin erfüllt und genügt sie sich selbst. Sie braucht keinen Sinn. Die Frage nach dem Sinn hat mit der Kunst nichts zu schaffen. Wenn ich mich innerhalb der Kunst stelle, so muss ich mich wohl der Wahrheit dieses Satzes unterwerfen. Wenn wir aber von dem Verhältnis der Psychologie zum Kunstwerk sprechen, so stehen wir schon außerhalb der Kunst, und dann können wir nicht anders, wir müssen spekulieren, wir müssen deuten, damit die Dinge Bedeutung bekommen, sonst können wir ja doch gar nicht darüber denken. Wir müssen das in sich selbst sich erfüllende Leben und Geschehen in Bilder, in Sinne, in Begriffe auflösen, wissentlich dabei vom lebendigen Geheimnis uns entfernend. Solange wir im Schöpferischen selbst befangen sind, so sehen und erkennen wir nicht, wir dürfen sogar nicht einmal erkennen, denn nichts ist dem unmittelbaren Erleben schädlicher und gefährlicher

als die Erkenntnis. Zum Erkennen aber müssen wir uns außerhalb des schöpferischen Prozesses begeben, und ihn von außen ansehen, und dann erst wird er zum Bilde, welches Bedeutungen ausspricht. Dann dürfen wir nicht nur, sondern müssen sogar von „Sinn“ sprechen. Und damit wird das, was reines Phaenomen zuvor war, zu etwas, das im Zusammenhang mit andern Phaenomenen etwas bedeutet, etwas, das eine bestimmte Rolle spielt, gewissen Zwecken dient, sinnvolle Wirkungen ausübt. Und wenn wir das alles sehen können, so haben wir das Gefühl, etwas erkannt und erklärt zu haben. Damit ist das Bedürfnis der Wissenschaft wahrgenommen.

Als wir im Vorangegangenen vom Kunstwerk sprachen, als von einem Baum, der aus der nährenden Erde wächst, so hätten wir wohl ebenso gut den noch geläufigern Vergleich mit dem Kind im Mutterleibe verwenden können. Da aber alle Vergleiche hinken, so wollen wir uns statt Metaphern, lieber der präzisern, wissenschaftlichen Terminologie bedienen. Sie erinnern sich, dass ich das in statu nascendi befindliche Werk als einen autonomen Komplex bezeichnet habe. Mit diesem Begriff bezeichnet man schlechthin alle psychischen Bildungen, die zunächst ganz unbewusst sich entwickeln und erst von dem Moment an, wo sie den Schwellenwert des Bewusstseins erreichen, auch ins Bewusstsein durchbrechen. Die Assoziation, die sie dann mit dem Bewusstsein eingehen, hat nicht die Bedeutung einer Assimilation, sondern einer Perzeption, womit ausgedrückt ist, dass der autonome Komplex zwar wahrgenommen wird, aber der bewussten Kontrolle, weder der Hemmung noch der willkürlichen Reproduktion, nicht unterworfen werden kann. Darin eben erweist sich der Komplex als autonom, dass er dann und in solcher Art auftritt oder verschwindet, wie es seiner, ihm innewohnenden Tendenz entspricht; er ist unabhängig von der Willkür des Bewusstseins. Diese Eigentümlichkeit hat auch der schöpferische Komplex mit allen andern autonomen Komplexen gemeinsam. Und eben hier kommt nun auch die Möglichkeit einer Analogie mit krankhaften seelischen Vorgängen herein, denn gerade diese letztern sind durch das Auftreten autonomer Komplexe gekennzeichnet, darunter am allermeisten die Geistesstörungen. Die göttliche Raserei des Künstlers hat eine gefährlich reale Beziehung zum Krankhaften, ohne mit diesem identisch zu sein. Die Ana-

logie besteht im Vorhandensein eines autonomen Komplexes. Die Tatsache eines solchen Vorhandenseins beweist aber an und für sich noch nichts Krankhaftes, denn auch normale Menschen sind zeitweise oder dauernd unter der Herrschaft autonomer Komplexe. Diese Tatsache ist einfach eine der normalen Eigentümlichkeiten der Psyche, und es gehört schon ein höheres Maß an Unbewusstheit dazu, wenn Einer sich der Existenz eines autonomen Komplexes nicht bewusst sein sollte. So hat z. B. jede einigermaßen differenzierte typische Einstellung die Tendenz, zu einem autonomen Komplex zu werden, und in den meisten Fällen wird sie es auch. Auch jeder Trieb hat mehr oder weniger die Eigenschaft des autonomen Komplexes. Der autonome Komplex ist daher an und für sich nichts Krankhaftes, nur sein gehäuftes und störendes Auftreten beweist Leiden und Krankheit.

Wie entsteht nun ein autonomer Komplex? Aus irgendwelchem Anlass, dessen nähere Untersuchung uns hier viel zu weit führen würde — wird eine bisher unbewusste Region der Psyche in Tätigkeit versetzt, durch die Belebung entwickelt sie sich und vergrößert sich durch Einbeziehung verwandter Assoziationen. Die Energie, die hiefür gebraucht wird, wird natürlich dem Bewusstsein entzogen, wenn letzteres es nicht vorzieht, sich selber mit dem Komplex zu identifizieren. Ist dies nicht der Fall, so entsteht das, was Janet als „abaissement du niveau mental" bezeichnet hat. Die Intensität bewusster Interessen und Tätigkeiten schwindet allmählich, wodurch entweder eine apathische Inaktivität — ein bei Künstlern so häufiger Zustand — oder eine regressive Entwicklung der bewussten Funktionen entsteht, d. h. ein Heruntersteigen derselben auf ihre infantilen und archaïschen Vorstufen, also etwas wie eine Degeneration. Die „parties inférieures des fonctions" drängen sich vor, das Triebhafte gegenüber dem Ethischen, das Naiv-Infantile gegenüber dem Überlegten, Erwachsenen, die Unangepasstheit gegenüber der Anpassung. Auch das kennen wir aus dem Leben vieler Künstler. Aus dieser der bewussten Persönlichkeitsführung entzogenen Energie wächst der autonome Komplex.

Woraus aber besteht der autonome schöpferische Komplex? Das kann man zunächst überhaupt nicht wissen, solange das vollendete Werk uns nicht einen Einblick in seine Grundlagen eröffnet. Das Werk gibt uns ein ausgearbeitetes Bild im weitesten Sinne.

Dieses Bild ist der Analyse zugänglich, insofern wir es als *Symbol* erkennen können. Insofern wir aber keinen Symbolwert darin zu entdecken vermögen, so haben wir damit festgestellt, dass es, für uns wenigstens, nicht mehr meint als es offenkundigerweise sagt, oder mit andern Worten: dass es für uns nicht mehr ist, als das, was es scheint. Ich sage: „scheint" — denn möglicherweise erlaubt unsere Befangenheit keine weiteren Ahnungen. Jedenfalls aber finden wir in diesem letztern Fall keinen Anlass und keinen Angritffspunkt für eine Analyse. Im erstern Falle aber werden wir, wie eines Grundsatzes, eines Wortes von Gerhart Hauptmann uns erinnern: „Dichten heißt, hinter Worten das Urwort erklingen lassen." In psychologische Sprache übersetzt, würde unsere erste Frage lauten: Auf welches urtümliche Bild des kollektiven Unbewussten kann das im Kunstwerk entwickelte Bild zurückgeführt werden?

Diese Frage bedarf der Erklärung in mehrfacher Hinsicht. Ich habe hier, wie schon gesagt, den Fall eines symbolischen Kunstwerkes angenommen und überdies eines, dessen Quelle nicht im *persönlichen Unterbewussten* des Autors zu suchen ist, sondern in jener Sphäre unbewusster Mythologie, deren urtümliche Bilder Gemeingut der Menschheit sind. Ich habe deshalb diese Sphäre als das *kollektive Unbewusste* bezeichnet und damit unterschieden von einem persönlichen Unterbewussten, als welches ich die Totalität jener psychischen Vorgänge und Inhalte bezeichne, die an sich bewusstseinsfähig wären, des öftern es auch schon waren, aber infolge ihrer Inkompatibilität der Verdrängung unterliegen und somit künstlich unter der Schwelle des Bewusstseins gehalten werden. Auch aus dieser Sphäre fließen der Kunst Quellen zu, aber trübe, welche, wenn überwiegend, das Kunstwerk nicht zu einem symbolischen, sondern zu einem symptomatischen machen. Diese Art von Kunst dürfen wir wahrscheinlich ohne Schaden und ohne Reue der Freudschen Purgiermethode überlassen.

Im Gegensatz zum persönlichen Unterbewussten, das gewissermaßen eine relativ oberflächliche Schicht gleich unter der Schwelle des Bewusstseins ist, hat das kollektive Unbewusste unter normalen Bedingungen keine Bewusstseinsfähigkeit, kann darum auch mit keiner analytischen Technik zur Wiedererinnerung gebracht werden, denn es ist nicht verdrängt und nicht vergessen. An und für sich existiert das kollektive Unbewusste auch gar nicht, indem es näm-

lich nichts ist, als eine Möglichkeit, jene Möglichkeit nämlich, die uns seit Urzeiten in der bestimmten Form der mnemischen Bilder oder anatomisch ausgedrückt: in der Gehirnstruktur vererbt ist. Es gibt keine angeborenen Vorstellungen, wohl aber angeborne Möglichkeiten von Vorstellungen, welche auch der kühnsten Phantasie bestimmte Grenzen setzen, sozusagen Kategorien der Phantasietätigkeit, gewissermaßen Ideen a priori, deren Existenz ohne die Erfahrung aber nicht ausgemacht werden kann. Sie erscheinen nur im gestalteten Stoffe als regulative Prinzipien seiner Gestaltung, d. h. nur durch Rückschluss aus dem vollendeten Kunstwerk vermögen wir die primitive Vorlage des urtümlichen Bildes zu rekonstruieren. Das urtümliche Bild oder Archetypus ist eine Figur, sei sie Dämon, Mensch oder Vorgang, die sich im Laufe der Geschichte da wiederholt, wo sich schöpferische Phantasie frei betätigt. Es ist daher in erster Linie mythologische Figur. Untersuchen wir diese Bilder des Nähern, so entdecken wir, dass sie gewissermaßen die formulierte Resultante unzähliger typischer Erfahrungen der Ahnenreihe sind. Sie sind gewissermaßen die psychischen Residuen unzähliger Erlebnisse desselben Typus. Sie schildern Millionen individueller Erfahrungen im Durchschnitt und geben dergestalt ein Bild des psychischen Lebens, zerteilt und projiziert in die vielfachen Gestalten des mythologischen Pandämoniums. Aber auch die mythologischen Gestalten sind für sich selbst schon Elaborate schöpferischer Phantasie und sie harren noch ihrer Übersetzung in eine begriffliche Sprache, wovon erst mühsame Anfänge existieren. Die zum größten Teil noch zu schaffenden Begriffe könnten uns eine abstrakte, wissenschaftliche Erkenntnis der unbewussten Prozesse vermitteln, welche die Wurzeln der urtümlichen Bilder sind. In jedem dieser Bilder ist ein Stück menschlicher Psychologie und menschlichen Schicksals eingeschlossen, ein Stück Leid und Lust, das in der Ahnenreihe sich ungezählte Male ereignet hat und durchschnittlich auch immer denselben Ablauf nahm. Es ist wie ein der Seele tief eingegrabenes Strömungsbett, wo das Leben, das vorher unsicher tastend, sich über weite, aber seichte Oberflächen verbreitete, plötzlich mächtig in Fluss gerät, wenn es jene besondere Verkettung von Umständen erreicht, die seit jeher zum Zustandekommen des Urbildes beigetragen haben. Der Moment, wo die mythologische Situation eintritt, ist immer gekennzeichnet durch

eine besondere emotionale Intensität, es ist, wie wenn Saiten in uns berührt würden, die sonst nie klangen, oder Gewalten entfesselt würden, von deren Dasein wir nichts ahnten. Der Anpassungskampf ist eine mühsame Sache, da wir uns beständig mit individuellen, d. h. atypischen Bedingungen auseinanderzusetzen haben. Es ist daher kein Wunder, dass wir dann, wenn wir eine typische Situation erreichen, plötzlich entweder eine ganz besondere Befreiung verspüren, uns wie getragen fühlen, oder dass es uns ergreift, wie eine übermächtige Gewalt. Wir sind in solchen Momenten nicht mehr Einzelwesen, sondern Gattung, die Stimme der ganzen Menschheit erhebt sich in uns. Daher ist auch der Vereinzelte wenig imstande, seine Kräfte in vollstem Maße zu nützen, es sei denn, dass eine dieser Kollektivvorstellungen, die man Ideale nennt, ihm zu Hilfe kommt und alle jene Instinktkräfte in ihm entfesselt, deren Zugang der gewöhnliche bewusste Wille allein niemals finden kann. Die wirksamsten der Ideale sind immer mehr oder weniger durchsichtige Varianten eines Archetypus, was man leicht daran erkennen kann, dass solche Ideale gerne allegorisiert werden, z. B. das Vaterland als Mutter, wobei der Allegorie allerdings nicht die geringste Motivkraft zukommt, als welche nämlich dem Symbolwerte der Vaterlandidee entstammt. Der entsprechende Archetypus nämlich ist die sog. participation mystique des Primitiven mit dem Boden, den er bewohnt, und der nur seine Ahnengeister enthält. Fremde ist Elend.

Jede Beziehung auf den Archetypus, sei sie erlebt oder bloß gesagt, ist „rührend", d. h. sie wirkt, denn sie löst eine stärkere Stimme in uns aus, als die unsrige. Wer mit Urbildern spricht, spricht wie mit tausend Stimmen, er ergreift und überwältigt, zugleich erhebt er das, was er bezeichnet, aus dem Einmaligen und Vergänglichen in die Sphäre des immer Seienden, er erhöht das persönliche Schicksal zum Schicksal der Menschheit und dadurch löst er auch in uns alle jene hilfreichen Kräfte, die es der Menschheit je und je ermöglicht haben, sich aus aller Fährnis zu retten und auch die längste Nacht zu überdauern.

Das ist das Geheimnis der Kunstwirkung. Der schöpferische Prozess, soweit wir ihn überhaupt zu verfolgen vermögen, besteht in einer unbewussten Belebung des Archetypus, und in einer Entwicklung und Ausgestaltung desselben bis zum vollendeten Werk. Die Gestaltung des urtümlichen Bildes ist gewissermaßen eine Über-

setzung in die Sprache der Gegenwart, wodurch es sozusagen Jedem ermöglicht wird, wieder den Zugang zu den tiefsten Quellen des Lebens zu finden, die ihm sonst verschüttet wären. Darin liegt die soziale Bedeutsamkeit der Kunst: sie arbeitet stets an der Erziehung des Zeitgeistes, denn sie führt jene Gestalten herauf, die dem Zeitgeist am meisten mangelten. Aus der Unbefriedigung der Gegenwart zieht sich die Sehnsucht des Künstlers zurück, bis sie jenes Urbild im Unbewussten erreicht hat, welches geeignet ist, die Mangelhaftigkeit und Einseitigkeit des Zeitgeistes am wirksamsten zu kompensieren. Dieses Bild ergreift sie, und indem sie es aus tiefster Unbewusstheit emporzieht und dem Bewusstsein annähert, verändert es auch seine Gestalt, bis es vom Menschen der Gegenwart nach seinem Fassungsvermögen aufgenommen werden kann.

Die Art des Kunstwerkes gestattet uns einen Rückschluss auf den Charakter des Zeitalters, in dem es entstanden ist. Was bedeutet der Realismus und Naturalismus für sein Zeitalter? was die Romantik? was der Hellenismus? Es sind Richtungen der Kunst, die das heraufbrachten, was der jeweiligen geistigen Atmosphäre am meisten nottat. Der Künstler als Erzieher seines Zeitalters betrachtet — davon könnte man heutzutage noch des Längern reden.

Wie die einzelnen Individuen, so haben auch Völker und Zeiten ihre eigentümlichen Geistesrichtungen oder Einstellungen. Schon das Wort „Einstellung“ verrät die notwendige Einseitigkeit, die mit jeder bestimmten Richtung gegeben ist. Wo Richtung ist, ist Ausschließung. Ausschließung aber heißt, dass so und so viel Psychisches, das mitleben könnte, nicht mitleben darf, weil es der allgemeinen Einstellung nicht entspricht. Der normale Mensch kann die allgemeine Richtung ohne Schaden ertragen, der Mensch der Seitenwege und der Umwege, der nicht, wie der Normale, auf breiten Heerstraßen laufen kann, wird es daher sein, der am ehesten das entdecken wird, was abseits der großen Straße liegt und aufs Mitleben harrt. Die relative Unangepasstheit des Künstlers ist sein wahrer Vorteil, sie ermöglicht es ihm, der großen Straße fernzubleiben, seiner eigenen Sehnsucht nachzugehen und das zu finden, was die andern entbehrten, ohne es zu wissen. So, wie im einzelnen Individuum die Einseitigkeit seiner bewussten Einstellung durch unbewusste Reaktionen auf dem Wege der Selbstregulierung

korrigiert wird, so stellt die Kunst einen Prozess der geistigen Selbstregulierung im Leben der Nationen und Zeiten dar.

Ich bin mir der Tatsache bewusst, dass ich nur Anschauungen geben konnte, und auch diese nur in gedrängter Skizzierung. Ich darf aber vielleicht hoffen, dass man all das, was ich nicht sagen konnte, nämlich die konkrete Anwendung auf das dichterische Kunstwerk, bereits mitgedacht und damit meinen abstrakten Gedankenhüllen Fleisch und Blut verliehen hat.

ZÜRICH-KÜSNACHT C. G. JUNG

□□□

GRUNDLAGE DER ETHIK

Wenn wir eine Läuterung und Vertiefung der ethischen Anschauungen und Förderung ethischer Bestrebungen bezwecken, so müssen wir vor allem uns auf eine feste Grundlage der Ethik stützen können. Wir müssen eine Antwort geben können auf die Frage: „Was ist gut und was ist böse?"

Gesetzt, dass es mir persönlich vollkommen klar vor dem Geist stünde, was gut und was nicht gut ist, und dass ich für meine Person genau anzugeben wüsste, wo die Grenzlinie zwischen gut und böse liegt, so würde sich ein Andrer doch wenig darum kümmern, was in dieser Hinsicht meine persönliche Meinung wäre.

Diese hat für einen Andern ebenso viel oder ebenso wenig Wert, wie die subjektive Meinung hunderttausend anderer Individuen.

Wenn ich also über Ethik schreiben, ethische Normen feststellen will, so werde ich versuchen müssen, einen objektiven Standpunkt zu gewinnen; ich werde einen ethischen Maßstab anlegen müssen, einen Maßstab des Guten und Bösen, der nicht nur von mir selbst, sondern auch von denjenigen, an die ich meine Betrachtung richte, als gültig anerkannt wird. Welchen Maßstab soll ich wählen? Was soll die Grundlage meiner Ethik, meines Urteils über gut und böse sein?

Manchem wird die Antwort auf diese Frage leicht genug dünken, indem er sagt: Gibt es denn irgendeine zuverlässige Grundlage außer Gottes Wort, außer der Bibel.

Für euch, die ihr dies sagt, vielleicht nicht. Allein, wenn ich ohne weiteres diese Grundlage annehme, würde ich nur zu dem