

ERICH NEUMANN

DER SCHÖPFERISCHE MENSCH
UND DIE GROSSE ERFAHRUNG



Herausgegeben von Lutz Müller und Gerhard M. Walch

opus magnum 2005

Alle Rechte bei Prof. M. Neumann und R. Loewenthal-Neumann

DATEN ZUM VERFASSER

Dr. Dr. Erich Neumann, geb. 1905 Berlin, gest. 1960 in Tel Aviv
Studium der Philosophie und Psychologie in Erlangen
Studium der Medizin in Berlin
Verheiratet mit Julie Neumann, 2 Kinder
1934 Auswanderung nach Tel Aviv

Erich Neumann gilt als bedeutendster Schüler C. G. Jungs und hat zentrale Ansätze der Analytischen Psychologie systematisiert, wesentlich differenziert und erweitert. Seine Arbeitsschwerpunkte waren insbesondere die Tiefenpsychologie des Weiblichen, die Entwicklungsgeschichte des Bewusstseins und das Wesen des Schöpferischen und des Transpersonalen.

Weitere Daten unter www.opus-magnum.de/neumann

Opus magnum 2005
www.opus-magnum.de

Erstmals erschienen: Der schöpferische Mensch und die große Erfahrung. Eranos-Jahrbuch 1956 (Band XXV). Zürich: Rhein-Verlag 1957
Erweiterte Fassung in: Der schöpferische Mensch. Zürich: Rhein-Verlag, 1959
Die Veröffentlichung der Werke Erich Neumanns im Internet wird gefördert durch die Deutsche Gesellschaft für Analytische Psychologie DGAP

Der schöpferische Mensch und die große Erfahrung

I.

{1} Wenn wir die »Natur« und die »Entwicklung« des Lebendigen in ihr betrachten, stellen wir Linien des Fortschreitens, der Anpassung und des Reicherwerdens der von den lebendigen Organismen erfassten Weltwirklichkeit fest, aber diese Linien unserer Betrachtung sind nur gerade Wege, die wir im Urwald des Lebendigen anlegen. Der Füllecharakter von Variationen, das sich Auseinanderfächernde der Arten und Gruppen innerhalb einer Wirklichkeit, in der wir niemals ein Äußeres von einem Inneren unterscheiden können, übersteigt an allen Orten unser Begreifen. Adolf Portmann hat wiederholt auf diesen Füllecharakter der Naturgestaltung hingewiesen, der uns als Schönheit und als überfließender Reichtum des Lebens beeindruckt, ohne von den Kategorien unseres Bewusstseins im Sinn der Vernünftigkeit und Nützlichkeit gefasst werden zu können. Und wenn uns die Naturwissenschaft – anscheinend ernüchternd – lehrt, wie unendlich oft der so genannte Zufall, als ein undirigiertes Sich-Ereignen, Phänomene hervorbringt, die wir zum Beispiel als schön erfahren, dann gehört dieser schönheitschaffende Zufall, der die Farben und Formen des anorganischen und organischen Lebens aus sich herauslässt, zu den wesentlichen Eigenschaften des Lebendigen.

{2} Ein deutliches Merkmal des Lebens ist nicht nur seine mit dem Wort »lebendig« fast identische Bewegtheit und Unvoraussehbarkeit, sondern gerade sein Überschusscharakter, dem gegenüber sich unser ordnendes, verstehendes und denkendes Bewusstsein immer als inadäquat erweist. Es ist gerade dieses Wesen des Überschusses und Überflusses, das dem Lebendigen als einem wie zufällig Spielenden innewohnt, welches als schöpferisches Fundament der Wirklichkeit unserem Bewusstsein seiner Natur nach fremd ist, das den Überfluss eben als überflüssig verkennt. Gerade im Zusammenhang mit diesem Überflusscharakter des Lebendigen, der noch weit in das Dasein des Frühmenschen und des Kindes hineinreicht, wird der merkurische und merkantile Charakter unserer Ratio und unserer Bewusstseinskategorien evident. Nützlich, vernünftig, notwendig und zielhaft sagt unser Bewusstsein lobend vom Leben aus, und zufällig, nutzlos, unvernünftig und ziellos sind die negativen Attribute, die es all dem verleiht, das sich ihm als fremd erweist. Denn zu erfassen, nicht erfasst zu werden, ist die Aufgabe des abendländischen Bewusstseins, mit dem unser Ich in so hohem Maße identisch ist.

{3} Die puritanische Verarmung unseres zivilisatorischen Daseins wird durch den Zwang zur Überdifferenzierung der Leistung und die komplexe Unübersehbarkeit alles zu Wissenden fortlaufend verstärkt. Unser Bewusstsein ist nicht nur auf eine Partialwelt, eine innere psychische oder eine äußere physische Welt, sondern auf immer kleinere und schärfer belichtete Ausschnitte aus diesen Partialwelten eingestellt, und unsere Persönlichkeitsganzheit findet keine natürliche Wirklichkeit mehr vor, in welcher sie zu atmen vermöchte.

{4} Im Gegensatz dazu lebt der primitiv integrierte Mensch, der Frühmensch ebenso wie das Kind, noch in der »Großen Welt«, welche dem, was wir Einheitswirklichkeit nennen, am nächsten steht. Eingebettet in sie, die mit ihrem Ungeschiedensein von Innen und Außen noch nicht in ein Gegenüber von Subjekt und Objekt auseinander gerissen ist, lebt der ursprünglich integrierte Mensch in einem dauernden Ineinander und Miteinander von Aktion und Reaktion, das ihn als Ganzes mit der Wirklichkeit und die Wirklichkeit mit ihm verbindet. Gerade dadurch entspricht sein Leben als ein erfülltes Leben dem Füllecharakter der Wirklichkeit, und die Kontinuität seines Daseins ist noch nicht unterbrochen durch die anhaltende und einschneidende Aktivität eines reflektierenden und abstrahierenden Bewusstseins. Das Tun einer Arbeit, sei sie für das Leben in unserem Sinn nützlich oder sei sie »Spiel«, sei sie für die Dauer gedacht oder für den Augenblick, wird durch die Intensität des Menschen so erfüllt, dass sie, wie alles Wesentliche, im Zeitlosen bleibt. Die für ein Fest vorbereiteten rituellen Gegenstände werden zwar in langen Zeiträumen hergestellt und mit der ganzen Intensität eines unbewussten Kunstwillens gestaltet, aber sie werden oft mit dem Fest, für das sie gemacht sind, auch zerstört. Die verschwenderische Fülle des Lebens spiegelt sich in der Fülle des schöpferischen Menschen, der für eine erfüllte Zeit und in der von ihm erfüllten Zeit lebt und für den keine von der Gegenwart abstrahierte Zeit existiert.

{5} Diese ursprüngliche Selbstverständlichkeit eines zu jedem Augenblick gehörenden Lebens, in dem der Mensch keinen Abstand hat von sich, vom du, von der Welt, von dem, was er tut und was ihm geschieht, ist nur innerhalb eines wesentlich unbewussten Daseins möglich. Der Mensch ist hier noch nicht mit dem Ich identifiziert und wird vom Nicht-Ich beherrscht, von dem er als vom Selbst und von der Welt abhängt. Trotzdem aber besitzt er oft ein Existenzgefühl von der eigenen Bedeutsamkeit. Gerade der primitiv integrierte, nicht ichhaft begrenzte Mensch erfährt sein Tun als schicksalhaft für die ganze mit ihm verbundene Welt.

{6} Dabei gilt dieser alles Sein umfassende Mittelpunktcharakter, für den in jedem Augenblick die ganze Zeit als »gegenwärtige« Zeit sich zusammenfasst und

für den in jedem Weltteil der ganze Kosmos anwesend ist, auch für den Menschen selber. Der Ganzheit der von ihm erfahrenen Welt entspricht seine eigene integrierte Ganzheit. So wie das Tier in einer Welt lebt, die um es selber als Mittelpunkt sich ordnet, lebt auch der Frühmensch – und das Kind – als Mittelpunkt einer schöpferisch gestalteten Wirklichkeit. Diese Erfülltheit und Ganzheit der Wirklichkeitserfahrung gilt dabei unabhängig ebenso vom Umfang des subjektiven Bewusstseins wie vom Umfang der objektiven Welterfahrung; das heißt, beide können klein oder groß sein. Im Gegensatz dazu verliert der moderne, ichzentrierte Mensch in der nur von seinem Bewusstsein gestalteten Teilwirklichkeit das Gefühl seines Abgeschnittenseins von der Wirklichkeit ebenso wenig wie das von der Unwesentlichkeit seines Daseins.

{7} Die nicht im Ich zentrierte Ganzheit des Menschen erfährt die Welt als Ganzheit. Aber die Identifizierungen, Partizipationen und Überblendungen machen diese Welt mit ihrem Ununterschiedensein nach Innen und Außen zu einer für ein unterscheidendes Bewusstsein gestaltunsicheren Welt. Das Ich-Bewusstsein musste sich, um überhaupt existieren zu können, von seiner Verschränktheit mit dieser unübersehbaren Wirklichkeit möglichst weitgehend befreien. Seine relative Unabhängigkeit fußt auf dieser mühsam errungenen Loslösung, die identisch ist mit der Polarisierung unserer Welt und der Reduktion der ursprünglichen Ganzheitserfahrung auf die Erfahrung von Partialwelten, das heißt Weltausschnitten. So führt die Normalentwicklung des abendländischen Menschen von der *participation mystique* zur Bewusstseinsdeutlichkeit, von der gefühlsbetonten Erfahrung der Einheitswirklichkeit zum Wissen von den Partialwelten, der Objektwelt und der objektiven Psyche (Anm. 1).

{8} Das unscharfe, aber eine große Welt beleuchtende Licht der primären Ganzheitserfahrung wird durch die Lupe des Ich-Bewusstseins konzentriert und zu einem deutlichen Lichtpunkt zusammengezogen, der wandern kann und so verschiedenste Wirklichkeitsausschnitte nacheinander scharf und isolierend beleuchtet. Aber diese Teile werden dadurch aus ihrem wirklichen Zusammenhang gelöst, und die Einheitswirklichkeit, welche der primären Erfahrung unmittelbar zugänglich gewesen war, verschwindet unter dem Horizont des Bewusstseins.

{9} Das, was wir Ganzheitserfahrung nennen, geht grundsätzlich über unsere Ich-Erfahrung hinaus. Das Bewusstsein hat sich als ein Organ der Erkenntnis im Laufe der Menschheitsgeschichte entwickelt, aber es ist heute kein Organ der Ganzheitserfahrung mehr. Mit der Radikalisierung des Ich-Bewusstseins und seinem Schutz durch die Errichtung eines festen Kulturkanons allgemein gültiger Werte und Orientierungen wird notwendigerweise die »unmittelbare«

Ganzheitserfahrung als zu gefährlich ausgeschlossen und die Tendenz des Kulturkanons verstärkt, alle neu auftauchenden Inhalte nur so weit zuzulassen, wie sie sich in den Kanon einfügen. Die Kontinuität des jeweiligen Kulturkanons gilt für wichtiger als die »direkte« Erfahrung des Einzelnen, ein Prozess, der sich mit dem Fortschreiten der Zivilisation eher noch verschärft, keineswegs aber mit wachsendem Partialbewusstsein abbaut.

{10} Dabei ist »von Natur aus« jeder Mensch schöpferisch. Aber es beginnt erst jetzt im Abendlande deutlich zu werden, dass es zu einem der verhängnisvollsten Probleme unserer abendländischen Kultur gehört, dass sie den Menschen von diesem Schöpferischen entfernt. Da die Integration der Frühzeit nicht zurückzuerlangen ist, steht unsere Kultur vor der Notwendigkeit, Bewusstsein und Schöpferische gleichzeitig und nicht das eine auf Kosten des anderen zu entwickeln.

{11} Diese Gleichzeitigkeit ist kein utopisches Wunschbild, denn wir finden sie bei jeder höchsten, auch künstlerischen, schöpferischen Leistung. Aber die schöpferische Erfahrung ist nicht auf den »Großen Einzelnen« beschränkt. Der nähere Kontakt mit jedem einzelnen Menschen verrät, wie viel mehr an Erfahrung in ihm enthalten ist, als er im Bewusstsein hat und als Ich »weiß«. Deswegen gehört es zu einem der wesentlichen Ziele jeder Psychotherapie, den Menschen dahin zu führen, von seiner wirklichen, ihm selber als Ich zunächst verborgenen Erfahrung Kenntnis zu nehmen (Anm. 2). Die Aufgabe ist dabei keineswegs nur die Bewusstmachung verdrängter und so unbewusst gewordener Inhalte, sondern der Versuch, die Brille des Ich-Bewusstseins ablegen zu lernen und die Weltwirklichkeit so einströmen zu lassen, wie sie unaufhörlich einströmt, wenn der Mensch nicht nur mithilfe der festen Apparatur seines einschränkenden und ausschließenden Bewusstseins Erfahrung macht.

{12} Von einem Überschusscharakter der Wirklichkeit zu sprechen besagt, dass wir sogar mit unserer Ganzheit nur Wirklichkeitsausschnitte, mit unserem differenzierten Bewusstsein aber nur Ausschnitte der polarisierten Teilwirklichkeiten erfahren können. Das heißt: in jeder Erfahrung und in jeder uns ansprechenden Wirklichkeit wird ein unendlich Überschüssiges ausgeschlossen. Aber gerade dieses Überschüssige färbt und bestimmt auch unsere Teilerfahrung, sodass jedes Stück erfahrene Wirklichkeit mit einem unbestimmten Hintergrund unerfahrener und zu erfahrender Wirklichkeit verbunden ist. Diese überschüssige Unerfahrbarkeit drückt sich in einem numinosen Gefühl des Staunens über ein ewig Rätselhaftes aus, das unsere Erfahrung begleitet und sie relativiert, aber sie auch transparent machen und verwandeln kann.

{13} Die berechtigte Tendenz unseres Bewusstseins, das Erfahrene zu stabilisieren, zu systematisieren und zu einer in sich übereinstimmenden und einheitlichen Erfahrung auszugestalten, entspricht der Notwendigkeit, ein Gehäuse innerhalb der fließenden Unendlichkeit zu errichten und in ihm zu wohnen. Da aber dieses Gehäuse leicht zum Gefängnis und die Verfestigung leicht zur Starre wird, drängt das schöpferische Wesen des Menschen dazu, über alles Festgelegte hinweg zu dem schöpferischen Wesen der Wirklichkeit zu gelangen und dieses zu fassen und zu gestalten. Deswegen ist im Gegensatz zu der Normalentwicklung mit ihren Abwehr-, Verschiebungs- und Verkleinerungsmaßnahmen die psychische Struktur und Entwicklung des schöpferischen Menschen durch gänzlich andersartige Einstellungen charakterisiert, nämlich durch Offenheit, Emotionalität und Spontaneität.

{14} Das Offensein der schöpferischen Persönlichkeit äußert sich in einer erhöhten Sensibilität, der Fähigkeit und Bereitschaft, ergriffen und beeindruckt zu werden. Dabei ist die schöpferische Persönlichkeit sowohl zur Psyche wie zur Welt hin offen, das heißt nicht in dem Maße wie der Normalmensch auf die Ausschließlichkeit einer Partialwelt, als so genannte Innen- oder Außenwelt, eingestellt. Die Fähigkeit, überwältigt zu werden, ist aber für den schöpferischen Menschen auch mit einem höheren Wachsein verbunden. Die offene Bereitschaft, in einer Wirklichkeit zu leben, in welcher das Nicht-Ich als Psyche oder als Welt die dirigierende Macht ist, der sich das Ich unterordnet, bedeutet also nicht blinde Hingabe, sondern der Überflusscharakter der Wirklichkeit, den der schöpferische Mensch erlebt, wird von seiner wachen Ergriffenheit beantwortet, die nun von sich aus die offene Welt des Überflusses ergreift und gestaltet.

{15} Das offene Ich des schöpferischen Menschen ist zwar rezeptiv, aber – und das gehört zu einer der vielen Paradoxien seiner psychischen Struktur – es ist in der ihm eigentümlichen Aktivität auch so elastisch und widerstandsfähig, dass man es als ein »regeneratives« Ich bezeichnen kann. Das Normal-Ich ist relativ starr und verteidigt seinen einmal eingenommenen Stand, indem es das Bewusstsein durch Ausschluss widerstrebender Gesichtspunkte und Inhalte systematisiert und verfestigt. Dagegen scheint das offene Ich des schöpferischen Menschen in der Fülle der einströmenden Welt fast zu ertrinken, aber seine besondere Regenerationskraft fußt gerade auf seiner Bereitschaft, sich nicht festzuhalten, sondern sich durch immer neue Welterfahrungen gestalten zu lassen und diese dann zu gestalten.

{16} Dieses Unsystematisierte und Offene des regenerativen Ich ermöglicht dem schöpferischen Menschen – zum Beispiel als Künstler –, in jedem Werk ein anderer

zu sein und gleichzeitig in den Wandlungsphasen seiner Entwicklung immer neue Zonen der Wirklichkeit Gestalt werden zu lassen. Das Ich stellt sich hier nicht der Überwältigung entgegen und fängt das Einströmende in einem vorher weitgehend vom Bewusstsein gefertigten Gefüge auf, sondern der schöpferische Mensch ist selber das Gefüge, das durch immer neue Entwicklungen umgeformt wird.

{17} Diese Fähigkeit, im Stirb und Werde sich fortlaufend neu zu gestalten, ist aber damit identisch, dass die Beziehung des Ich zum Selbst beim schöpferischen Menschen stärker betont und lebendiger erhalten bleibt, als es bei der normalen Ich-Entwicklung der Fall ist. Während sich in der Normalentwicklung die Persönlichkeit mit dem Ich als dem Bewusstseinszentrum identifiziert, ist der schöpferische Mensch weder auf das Ich noch auf eine habituelle Ich-Haltung festgelegt. Sein Ich hält der Überwältigung durch das Nicht-Ich stand, weil es in seiner Anheftung an das Selbst dieses Selbst sowohl als innerstes eigenes Zentrum wie als Wesen des Nicht-Ich zugleich erfasst, dadurch aber auch dieses »Fremde«, zum Beispiel der Welt, als »Eigenes« erfährt. Nur kraft dieses Zusammengehörens von Selbst und Welt geht dann auch das »Fremde« in das Offene der Gestaltung ein. Die Möglichkeit, sich als Ich in der Offenheit zu suspendieren, beruht auf der Erfahrung des schöpferischen Menschen, jenseits der dauernden Krisen und Wandlungen seines Ich im Selbst als einer ich-überlegenen Ganzheit zu fußen, welche der Wurzelstock aller Untergänge und Aufgänge der vergänglichen Ichformen ist. In seiner Offenheit und Wachheit empfängt er überwältigt, gestaltet er überwältigend, aber bleibt trotzdem und gerade deswegen nicht festgelegt und ist weder mit dem, was ihm geschieht, noch mit dem, was er gestaltend aus sich herausstellt, identisch.

{18} So wie wir Goethe – als Beispiel für den schöpferischen Menschen überhaupt – nicht mit dem Goethe des »Werther« oder des »Faust«, des »Wilhelm Meister« oder des »Westöstlichen Diwans« identifizieren, so wie Shakespeare in jedem seiner Dramen lebendig, aber in keinem enthalten ist, so erfährt sich der schöpferische Mensch dauernd als Durchgang seiner selbst und als Durchgang der inneren und äußeren Welt zugleich.

{19} Wenn Klee einmal im Bilde des Baumes formuliert, sein Wurzelwerk, aus dem heraus die Säfte kommen, sei »die Orientierung in den Dingen der Natur und des Lebens«, der Wipfel »die andersartige Welt der Entfaltung des Werkes«, so fährt er fort: der Künstler sei der Stamm selber. »Und er tut an der ihm zugewiesenen Stelle beim Stamme doch gar nichts anderes, als aus der Tiefe Kommendes zu sammeln und weiterzuleiten. Weder dienen noch herrschen, nur vermitteln« (Anm. 3).

{20} Man mag gegen diese Formulierung, in der die gestaltende Potenz des Künstlers wie vergessen scheint, manches einzuwenden haben: sie deutet in großartiger Weise das Offensein des Menschen an, der nicht als Ich, sondern als Nicht-Ich sich schöpferisch erweist, wobei seine Persönlichkeit nicht etwa aufgelöst wird, sondern sich innerhalb und außerhalb des Gegensatzes von Ich und Nicht-Ich verwirklicht.

{21} Dieses Schöpferische setzt eine wache Spontaneität voraus, als überschüssige Bereitschaft, auf das dauernde Anschlagen von Welt und Psyche zu antworten. Das Offensein gegenüber der nicht aussetzenden Möglichkeit neuer Erfahrung versetzt den schöpferischen Menschen in eine bewegte Unruhe, welche im Gegensatz zur Zerstretheit und Ablenkbarkeit des festen Normal-Ich die Ruhe eines wachen Konzentriertseins keineswegs ausschließt. Diese Unruhe und Ruhe verbindende Elastizität erhält den schöpferischen Menschen in einer Lebendigkeit, die dem Normalmenschen meist abgeht. Gerade weil das normale Ich fest ist und habituellen Reaktionsschablonen folgt, ermüdet es und gerät leicht in eine Leere und Langeweile, welche dann durch Ablenkung, Zerstreuung und Suche nach Hobbys übertönt werden soll. Dabei ist das spontane und konzentrierte Aufnehmen des schöpferischen Menschen nicht mit einer sofortigen Reaktion auf den Eindruck identisch. Dieser kann lange Zeit in aller Frische, und ohne in einen bestehenden Bewusstseinszusammenhang eingebaut zu werden, aufbewahrt bleiben, um dann in einen neuen Gestaltzusammenhang einzutreten, welcher möglicherweise zur Zeit der Aufnahme des Eindrucks noch gar nicht gebildet worden war.

{22} Zur Offenheit und Spontaneität des schöpferischen Menschen gehört als Drittes seine verstärkte Emotionalität. Auch diesen Zug können wir am besten im Gegensatz zur Normalentwicklung verstehen, in welcher die Tendenz herrscht, Emotionalität zu vermeiden und die unbewussten Inhalte ihrer Emotionalität möglichst zu berauben (Anm. 4). Der Aufbau eines stabilen Ich innerhalb eines relativ fest gefügten Bewusstseins und die Beziehung dieses Ich zur mitmenschlichen Umwelt ist auch in unserer, nicht nur in der orientalischen Kultur daraufhin ausgerichtet, ohne starke Emotion zu funktionieren oder doch die Emotion nur – und in gemäßiger Weise – an den von unserem Kulturkanon vorgeschriebenen Stellen zu haben und zu zeigen. Gleichmäßigkeit, Ausgeglichenheit, Gebändigkeit, Kühle der Reaktion usw. gehören zu den ungeschriebenen Forderungen der Normalerziehung. Die Kompensation dieser zwangsmäßigen Beschränktheit erfolgt dann in unkontrollierten emotionalen Ausbrüchen, die sich in den unsere Kultur ergänzenden Massenepidemien, harmlos wie im Sport oder aber verhängnisvoll wie in Kriegen, Verfolgungen usw., durchsetzen.

{23} Die verstärkte Bewusstseins- und Kopfbetonung unserer Kultur mit ihrer Dressur des Tier-, des Kind- und des Primitivmenschen in uns zielt ganz in diese Richtung. Aber mehr noch: nicht nur Affekte zu haben gilt als unerzogen, auch Gefühle zu haben ist in unserer Kultur fast lächerlich und wird höchstens bei noch nicht »erwachsenen« Jugendlichen toleriert. Auch der Frau erlaubt das patriarchale Bewusstsein noch ein gewisses Erhaltenbleiben des Emotionalen, in der Scheinüberlegenheit seines »Wissens«, dass das Weibliche dem Kindlichen näher stehe als der Mann und deswegen dessen volles Erwachsensein nicht zu erreichen im Stande ist.

{24} Im Gegensatz dazu gehört die verstärkte emotionale Reaktion zu den betonten Merkmalen jedes schöpferischen Menschen. Denn auch ein im Naturwissenschaftlichen schöpferischer Mensch, der eindeutig und sogar einseitig nur der einen Ding-Welt-Seite der Wirklichkeit zugewandt ist, wird von ihr tiefer erregt, beunruhigt und beeindruckt als der so genannte normale Mensch. Nur diese wache Bewegtheit lässt ihn überhaupt bemerken, was tausende vor ihm nicht bemerkt haben, und führt ihn dazu, etwas als Problem, das heißt aber als etwas Neues, Unbekanntes und noch nicht eindeutig Eingereihtes, zu entdecken.

{25} Also nicht nur der Künstler, der, wie zum Beispiel Stendhals Henry Brulard, neben seinem bewussten kritischen und überkritischen Intellekt eine Gefühlskraft des Erlebens besitzt, die für ihn wie für den jungen Menschen jede Erfahrung zum ersten und einzigartigen Erlebnis macht, besitzt diese erhöhte Emotionalität, sondern jeder schöpferische Mensch. Deswegen kann ihm auch eine Krankheit und eine Not, ein Stück Natur als Tier oder als Pflanze, ein Problem der Mechanik oder der Arithmetik zu erregender Wirklichkeit werden. Diese ihn ergreifende Erregung, die sich als Interesse und Konzentration äußert ebenso wie als Aufgabe, von der er besessen wird, setzt aber nicht nur seine schöpferische Natur in Bewegung, sondern es geschieht mehr. Die affektive Zündung zwischen ihm und der Welt weist auf eine beiden gemeinsame schöpferische Wirklichkeit hin, auf eine »Appetenz«, die in der Natur ebenso wie im Menschen wirksam ist und beide zueinander führt.

{26} Es ist dabei unwesentlich, wie die Psyche des schöpferischen Menschen typologisch strukturiert ist. Ob er introvertiert oder extravertiert ist, ob sein waches Offensein in einer erhöhten Sensibilität und Empfindung, in einer verstärkten Intuition, seinem vertieft ergriffenen Gefühl oder in der bohrenden Intensität des Denkens sich ausdrückt. Das Schöpferische besteht unabhängig von den Gefäßformen der die Wirklichkeit erfassenden Psyche in einem Überschüssigen, das durch seine Intensität den Schablonencharakter der psychischen

Instrumentierung durchschlägt, damit aber auch den Ausschnittscharakter der Wirklichkeit, die in diese Schablonen eingepasst wird, wenigstens teilweise überwindet.

{27} Dass das »matriachale« Bewusstsein stärker auf das, was wir das Unbewusste nennen, angewiesen ist (Anm. 5), dass die doppelgeschlechtliche Anlage beim schöpferischen Mann deutlicher ist, als es der Kulturforderung des Abendlandes entspricht, und dass seine Verbundenheit mit dem Mutterarchetyp und der Anima eine fast gesetzmäßige Konstellation seiner Psyche darstellt, bildet die strukturelle Grundlage dessen, was wir phänomenologisch als die Offenheit, Spontaneität und erhaltene Emotionalität des schöpferischen Menschen anzudeuten versucht haben. Auch die rezeptiv-regenerative Art des Ich ordnet sich in diesen Zusammenhang ein. Dabei steht die verstärkte Ergriffenheit des schöpferischen Menschen in keinerlei Gegensatz zu einer verstärkten inneren und äußeren Aktivität seiner Persönlichkeit, die sich des Ich und des Ich-Willens bedient. Wesentlich ist aber, dass diese Aktivität im Dienst der ich-überlegenen Ganzheit, des Selbst; steht, nicht aber von diesem emanzipiert ist.

{28} Auch der schöpferische Mensch leidet an Komplexen, den Knotenpunkten der psychischen Struktur, deren Bedeutung nicht nur für den kranken Menschen von Belang ist. Deswegen fällt es einer reduktiv deutenden Auffassung immer leicht, solche wunden Punkte, die sogar zu den entscheidenden Merkmalen seines psychischen Habitus gehören, bei ihm aufzufinden. Es ist aber für das Verständnis schon des normalen, gewiss aber des schöpferischen Menschen inadäquat, Wesentliches von Akzidentellem und Transpersonales von Personalem abzuleiten. Dies geschieht zum Beispiel in grotesker Weise, wenn Rank Schillers »Hymne auf das Augenlicht« davon ableitet, Schiller habe geblinzelt, und 'wenn er zur Verstärkung seiner These anführt, dieses Leiden habe offenbar schon dem schielenden Ahnen seinen Namen »Schiller« eingetragen (Anm. 6).

{29} Nach dem Gesetz der »sekundären Personalisierung« (Anm. 7) wird in der Normalentwicklung das ursprünglich Große und Archetypische später als klein und als ein nur Personales erfahren und die Stabilität des Ich-Bewusstseins durch eine möglichst weitgehende Ausschließung jeder »Großen Erfahrung« gestützt. Beim schöpferischen Menschen aber ist dieser Prozess der Einschränkung auf die nur personale Ich-Erfahrung unvollständig oder überhaupt nicht nachweisbar. Für ihn verliert der Komplex seine ursprüngliche Bedeutsamkeit niemals ganz; er ist nicht nur eine Wundstelle seines personalen Lebens, sondern immer auch ein Tor in die Welt. Der Komplex eröffnet, indem der schöpferische Mensch an ihm leidet, den psychischen Hintergrund; aber indem er dieses' Leiden überwindet und gestaltet,

wird der Komplex auch zu einem Weg in die Welt. Die Komplexstellen und gerade auch die komplexhaften Überwältigungserfahrungen der Kindheit werden besonders vom künstlerisch schöpferischen Menschen niemals ganz personalisiert. Das heißt: die Kindheit und ihr Geschehen ist für ihn immer mehr als »Familiengeschichte« – sie bleibt »Welt-Erfahrung«.

{30} Diese relative Unauflösbarkeit des personalen Komplexes beim schöpferischen Menschen liegt aber nicht daran, dass er an seinen Komplexen »festhält«, sondern daran, dass sein personales Erleben und Erleiden des Komplexes mit etwas, was man als »archetypische Resonanz« bezeichnen könnte, verbunden ist. Hinter dem Personalen des Komplexes steht für den schöpferischen Menschen immer ein Archetypisch-Großes, das bedeutsam und welthaft zugleich ist. Denn der Archetyp ist immer auch das Bild eines ewigen Problems, welches das Tor ist zur »Großen Erfahrung«, die alle kleine und personale Erfahrung umfasst und in sich schließt.

{31} So wie im schöpferischen Menschen die Hintergrundwirklichkeit seiner psychischen Ganzheit, das Selbst, ihn immer wieder zwingt, über die partielle Erfahrung zur ganzen Erfahrung, über die Erfahrung von Wirklichkeitsausschnitten zum Ganzen der Einheitswirklichkeit vor- und durchzustoßen, so erfährt er auch immer das ihm als kleinem Ich zustoßende »Kleine« als Symbol eines Großen, das dem ungeteilten Ganzen der Welt, der Einheitswirklichkeit, zugehört. In diesem Sinne gilt allgemein für ihn, was Blake (Anm. 8) in den Versen ausgesprochen hat:

{32} «To see a world in a grain of sand
And a Heaven in a wild flower,
Hold Infinity in the palm of your hand
And Eternity in an hour.»

{33} Blake hat auch das mit der Bewusstseinsentwicklung verbundene Gesetz der Verkleinerung durchschaut, wenn er sagt: »If the doors of perception were cleansed, everything would appear to man as it is infinite. For man has closed himself up till he sees all things through the narrow chinks of his cavern.«

{34} Diese Reinigung der »doors of perception« hat nur insofern etwas mit der Huxleyschen Verwechslung (Anm. 9) zu tun, als diese Steigerung der Erfahrung auch mithilfe von Rauschmitteln möglich ist, wie wir sie kulturgeschichtlich von vielen primitiven und nichtprimitiven Mysterien kennen. Aber der schöpferische Mensch gelangt »von Natur aus« zu dieser Steigerung und erfährt im Rausch seiner

leidenden Ergriffenheit die der Weltwirklichkeit immanente Möglichkeit, sich zu verwandeln und zu transzendieren.

{35} In diesem Sinne ist für den schöpferischen Menschen nicht nur das Obere mit dem Unteren und das Innere mit dem Äußeren identisch, sondern auch alles Große ist für ihn klein, indem es als Transpersonales ihn personal anspricht; aber ebenso ist für ihn auch alles Kleine groß, weil in allem Personalen und Dinghaft-Kleinen das Große und Transpersonale enthalten ist. Eine solche Erfahrung ist für den Normalmenschen allzu paradox. Er verdrängt diese Grundtatsache des Lebens, weil sie die Fassungskraft seines Ich-Bewusstseins allzu sehr übersteigt. Er weiß zum Beispiel mit seinem Bewusstsein von der Unendlichkeit und kosmischen Welthaftigkeit des Atoms, aber dieses Wissen führt nicht zum Erlebnis oder gar zur Verwandlung des »Sandkorns« in eine Welt.

{36} Wenn Blake sagt: »What is now proved, was once only imagined (Anm. 10)«, dann ist diese Imagination als Vorstellungskraft der Seele eine der tiefsten und realsten Wahrnehmungsformen der Wirklichkeit, über die der Mensch verfügt. In ihr ist noch der Teil des extranen Wissens (Anm. 11) lebendig, das der Mensch außerhalb seines Bewusstseins besitzt. Es ist die Aufgabe unseres Bewusstseins, dieses in dem Sinne zu erweitern, dass wir im Stande sind, das, was die Imagination des schöpferischen Menschen sieht, unserer Erfahrung zugänglich zu machen und unser Bewusstsein und uns mit ihm durch eine solche Erfahrung zu erweitern.

{37} Diese schöpferische »Imagination« ist aufs engste mit der Welt der »Komplexe« verbunden, deren archetypische Resonanz von der Hintergrundwelt erregt wird, die zur Einheitswirklichkeit gehört. Da, wo, wie beim schöpferischen Menschen, diese Komplexstelle als Amfortaswunde dauernden Leidens und als Quelle ewigen Reichtums offen bleibt, bleibt auch die lebendige Verbundenheit mit dem bestehen, was als ewige Probleme die Menschheit von je beschäftigt. Denn die Phasen und Komplexe der Entwicklung, die jeder einzelne Mensch in seiner Kindheit durchmacht, sind nicht nur mit archetypischen Bildern und Mächten, sondern dadurch auch mit den Ewigkeitsproblemen der Menschheit unlösbar verknüpft.

{38} Die Archetypen des kollektiven Unbewussten sind nicht nur Organe der Psyche und Dominanten der psychischen Entwicklung, sondern auch »Welten« und »Welträtsel« zugleich. Immer, wo ein schöpferischer Mensch über seine Komplexwunde an den zu ihr gehörenden archetypischen Hintergrund gerät, wird er von dem diesem Archetyp entsprechenden Ewigkeitsproblem fasziniert und

leistet in seinem Werk ein Stück Neubearbeitung dieser ebenso unlösbaren wie Lösung fordernden ewigen Frage der Menschheit. Dabei ist das Wort »Problem« ebenso wenig intellektuell gemeint wie das Wort »Bearbeitung«. Die Benennung »Ewigkeitsproblem« ist nur die Überschrift für das Rätselhafte eines Teiles der Weltwirklichkeit, und seine Bearbeitung und Verarbeitung durch das Werk des schöpferischen Menschen ist der Vorstoß zur Erfahrung dieses Stückes Weltwirklichkeit und der Versuch, es zu entziffern, zu formulieren oder zu gestalten.

{39} Erst die Erweiterung des Komplexes durch den mit ihm verbundenen archetypischen Hintergrund und die Amplifizierung durch die ihm entsprechende Weltwirklichkeit ermöglicht ein Verstehen dessen, was den schöpferischen Menschen bewegt, und eine Ahnung davon, warum sein Werk für uns so voller Bedeutsamkeit ist.

{40} Diese Zusammenhänge sollen kurz an einigen Beispielen illustriert werden. So ist die Welt des »Mutterinzestes«, eines Zentralkomplexes jeder Psyche, nicht nur ein Teil des so genannten Ödipuskomplexes, der Auseinandersetzung des Kindes mit den personalen Eltern, denn diese sind immer auch Träger der Gegensatzmächte des Lebens, für welche der Gegensatz der Geschlechter prototypisch ist. Der Mutterinzest des Kindes reicht aber als »uroborischer Inzest (Anm. 12) « noch viel tiefer, nämlich bis zur präpatriarchalen Phase und der frühesten unbewussten Tendenz des Kindes, in dem Großen Runden, das ihm die Mutter bedeutet, sich rückaufzulösen. Selbst die Psychoanalyse hat diese Tendenz und Symbolik mit dem »ewigen Phänomen« der Wiedervereinigung des Menschen mit der Mutter in Geburt und Tod in Verbindung gebracht (Anm. 13), und Jung hat sie als Archetyp der »Wiedergeburt« in der psychischen Geschichte der Menschheit nachgewiesen (Anm. 14).

{41} Eine Deutung, welche diese Symbolik auf eine »embryonale Uterusfantasie« reduziert, personalisiert das Phänomen, verschiebt den Akzent vom Wesentlichen auf ein Akzidentiell und verkennt es. Nicht, dass diese Deutung falsch wäre, ist das Entscheidende – es ist noch nicht einmal zu sagen, sie sei falsch –, aber sie ist der Psyche und den in ihr erscheinenden Phänomenen und Problemen gegenüber inadäquat.

{42} Betrachten wir im Zusammenhang mit diesem Mutterinzest, der Tendenz des Kindes, sich mit der Mutter zu vereinigen, das Symbol des »Eindringens« in sie, das natürlich »später« ist und einem entwickelteren Ich zugehört als das des »Sichauflösens« in ihr. Wenn wir es personalistisch auf die Inzestfantasie des

Kleinkindes reduzieren, bedeutet es den Wunsch nach genitaler Vereinigung mit der Mutter. Fraglos kann auch ein solcher in einer bestimmten Phase der Entwicklung des männlichen Kindes auftauchen. Aber es ist fast immer unmöglich, die Inzesttendenz des Kindes »wörtlich«, das heißt personal, zu nehmen, denn der personale Aspekt ist immer mit dem transpersonal-archetypischen verbunden. Eine archetypische Deutung wird noch dadurch nahe gelegt, dass das Kleinkind mit seinem noch unentwickelten Ich die Mutter notwendigerweise noch nicht als ein Personales und Abgegrenztes, sondern als ein Transpersonales, das heißt als »Große« Mutter, erfährt.

{43} Wenn wir aber das Inzestproblem archetypisch sehen, handelt es sich um die Vereinigung mit der »Großen Mutter«, die alles Welthafte, Naturhafte, Bergende und Unbekannte ist. Neben der Tendenz, im Bergenden Schutz zu suchen, die mehr der Symbolik entspricht, sich in ihm zu verstecken und in ihm aufzulösen, gibt es das aktivere »Eindringen« als das Symbol der ewigen Tendenz des Menschen, etwas von innen her zu erfahren, das Geheimnis des Daseins zu entdecken. Es ist ebenso fraglos, dass für das Kind die Mutter und zum Beispiel auch ihr Schoß der Symbolträger dieses Geheimnisses ist, wie das der Schoß des Weiblichen als Ort der Geburt ein ewiges Problem des Lebens überhaupt symbolisiert.

{44} Die zum Dasein des Menschen gehörende Tendenz, die Wirklichkeit zu erfahren und in sie einzudringen, ist keineswegs von der genitalen Fixierung des Kleinkindes an seine persönliche Mutter abhängig, obgleich dieses ewige Problem ontogenetisch das erste Mal mit dem personalen Symbolträger, der persönlichen Mutter, verbunden auftritt oder zum mindesten auftreten kann.

{45} Wenn die Sprache das Symbol des »Eindringens« schafft und verwendet, dann fasst sie in ihm die drängende und nach innen dringende Tendenz des Menschen, die den Primitivmenschen in das numinose Geheimnis des Berges (Anm. 15) ebenso wie den Plastiker Henry Moore (Anm. 16) in die Gestalt des Urweiblichen und das Geheimnis der inneren und äußeren Formen, den Wissenschaftler in ein Problem, den Theologen und Mystiker in das Geheimnis der Gottheit »eindringen« lässt (Anm. 17).

{46} Dass dieses Transpersonale des Eindringenwollens auch personal erfahren wird, ändert an dieser Vorgegebenheit des Symbols und seiner das Ganze der Wirklichkeit mitmeinenden Bedeutung nichts. Sogar dann, wenn der Inzestwunsch wirklich sich als eine innere Erfahrung des Kindes oder des sich erinnernden Erwachsenen herausstellt und mit der personalen Mutter verbunden ist, besteht

seine Unstillbarkeit nicht in der Unerreichbarkeit seines konkreten Vollzuges, sondern sowohl in einer außerordentlichen Getriebenheit, in das Geheimnis der Wirklichkeit einzudringen, wie in der Unmöglichkeit, in die Einheitswirklichkeit zurückzukehren, für welche der Archetyp der »Großen Mutter« steht, aus der personal und transpersonal zugleich der Einzelne auch als Einzel-Ich herausgeboren wurde.

{47} Ebenso wie hinter dem personalen Komplex des Inzestwunsches sein archetypischer Hintergrund und eine mit ihm verbundene ewige Problematik des Menschlichen sichtbar wird, steht hinter dem Komplex der »Entwöhnung«, des Verlustes der Urbeziehung zur Mutter, die archetypische Wirklichkeit des ungespaltenen und unpolarisierten Daseins in der Einheitswirklichkeit. »Entwöhnung« ist archetypisch der notwendige Verlust des Daseins in der Allverbundenheit der participation mystique. Dieses Dasein aber bildet den Gegensatz zum vereinzelt Auf-sich-selber-stehen-Müssen des Ich in dem neuen, »entwöhnten« Dasein, welches der Phase der frühesten Kindheit folgt und sich bis zum endgültigen Erwachsensein immer stärker durchsetzt.

{48} So steht auch hinter der »Urszene«, der angeblichen Beobachtung des elterlichen Koitus, als Hintergrund ein archetypisches Symbol. Es handelt sich hier um das Urbild der miteinander vereinigten Ureltern und das ewige Problem des Taigitu, des zur Einheit verbundenen Gegensatzprinzips, welches als Mit- und Ineinander von Yang und Yin in der chinesischen Philosophie und überall, wo es um die vorbewusste Ur-Einheit des Daseins und um die Vereinigung eines Gegensätzlichen zu einer neuen, lebendig integrierten Schöpfung geht, eine entscheidende Rolle spielt.

{49} So wird bei jeder tieferen Analyse auch hinter der kindlichen Auffassung vom sadistischen Sexualverkehr, in welchem der Mann das böse und leidenmachende, die Frau das gute und leidende Prinzip darstellt, der Archetyp der einbrechenden Dynamik des Numinosen sichtbar, den zum Beispiel das Weibliche als Überwältigend-Männliches – als »patriarchalen Uroboros (Anm. 18) « – erfährt. Auch hier ist mit dem Personalen ein Transpersonales und mit dem Archetyp ein ewiges und unlösbares Problem verbunden. Es ist die einbrechende Übermacht des Göttlichen und Schicksalhaften, das zerstörend und erneuernd allem Lebendigen den Tod bringt, um neue Lebendigkeit zu zeugen, sei es außen in der Welt oder innen in der Psyche, sei es im Erleben der Frau oder in dem des Mannes.

{50} So erfährt und gestaltet zum Beispiel Picasso an Stier und Pferd, den Mächten, die in Tiergestalt die Stierkämpfe Spaniens bestimmen, immer wieder

diesen Gegensatz und die Überwältigung des (weiblichen) Pferdes durch den (männlichen) Stier. Wie Unrecht geschieht diesem Schöpferischen durch eine Deutung, welche diese archetypische Erfahrung und ihre Gestaltung auf die personale Beobachtung des elterlichen Geschlechtsverkehrs reduzieren will! Wie verständlich aber wird der schöpferische Weg einer Gestaltung, die, sich an den Symbolmächten von Mann und Frau, Stier und Pferd entzündend, um sie kreisend und sich an ihrer immer neuen Gestaltung versuchend, schließlich in »Guernica« zu einer der großartigsten Gestaltungen unserer Zeit gelangt, in welcher der Schrei des Weiblich-Leidenden, das Zerstörerisch-Wilde des Einbrechenden und das alles Geschehen beleuchtende Licht eines höheren Wissens zugleich Form gewonnen hat!

{51} Wenn wir die Reihe der archetypischen Phasen weiter verfolgen, deren personale Knotenpunkte die Komplexe der Psyche des einzelnen sind, dann wird deutlich, dass hinter dem Vater des Vaterkomplexes ebenso der Vaterarchetyp und das Problem des geistigen Zusammenhanges der Welt steht. Und wieder ist die Art charakteristisch, in welcher der schöpferische Mensch auf die Komplexwunde seiner Psyche antwortet und sein Schöpferisches gerade an seinem Verwundetsein erweist. Nehmen wir das Beispiel Franz Kafkas. Sein persönlicher Vaterkomplex, das heißt das Komplexhafte seiner Beziehung zu dem »alten Kafka«, ist außer jedem Zweifel. Wenn wir dafür noch einen Beweis brauchten, so besitzen wir ihn in seinem »Brief an den Vater (Anm. 19)«, diesem grauenhaften und trostlosen Versuch einer Auseinandersetzung mit dem wirklichen Vater. Und die ahnungslosmächtige Gestalt des tüchtigen, seelenblinden, aber dennoch keineswegs unmenschlichen Vaters ist als personale Figur genügend deutlich, um den immer wieder gebrochenen Willen des Sohnes, sein Ungenügen, sein vergebliches Sich-zur-Wehr-Setzen verständlich zu machen.

{52} Aber schon in Kafkas Novelle »Das Urteil«, dem Albdruk eines von seinem Vater zum Tode verurteilten Sohnes, wächst der Vater über den personalen Vater hinaus, es wetterleuchtet in ihm die Gewalt des Vatergottes IHWH. Die Linie, die von Kafka zu Kierkegaard und zur Opferung Izchaks führt, der Bereitschaft des Vaters, den Sohn zu opfern, wird hier in all ihrer Ungeheuerlichkeit deutlich. Sie steht mit dem Zentralmysterium des Christentums, der Opferung des Sohnes durch die Vatergottheit, in engster Berührung und führt dicht an das Problem Hiob heran und an den Protest des modernen Menschen in der »Antwort auf Hiob (Anm. 20)«.

{53} Aber wie verbindet sich bei Kafka das Hintergrundgeschehen mit dem des jüdischen Menschen und seiner Ausgesetztheit in diese feindliche Welt, eine Welt,

die von dem Vater geschaffen und gelenkt wird, als dessen erwählter Sohn und ewiges Sühneopfer er sich mit und gegen seinen eigenen Willen in einer jahrtausendelangen Geschichte erfährt! So wächst aus dem Vaterkomplex Kafkas die Welt des »Prozesses (Anm. 21)«, der »Strafkolonie« und allgemein die Welt als hintergründig-ungerechte Gerechtigkeit. In ihr existiert der Mensch in genau der Verzweiflung, in der Renee, die schizophrene Patientin Frau Secheyes, einen Wahnsinnigen schreien zu hören glaubt: »Ich bin in einer ausweglosen Situation, ich werde von allen Seiten angeklagt, und ich bin unschuldig und doch schuldig. Ich leide grenzenlos. Warum helft ihr mir nicht? Ich leide, Brüder, ich habe Angst, Brüder, ich bin ein unschuldiger Verbrecher! (Anm. 22)«

{54} Und dann doch: »Das Schloss.« Unerreichbar und fern in der Unnahbarkeit und Unanschaulichkeit seines gestaltlosen Geheimnisses, seiner ins nicht anrufbare Nichts hinaufreichenden Hierarchie von Mächten. Aber dennoch heißt es, als K. am Beginn mit dem Schloss telefoniert: »Aus der Hörmuschel kam ein Summen, wie K. es sonst beim Telefonieren nie gehört hatte. Es war, wie wenn sich aus dem Summen zahllose kindliche Stimmen – aber auch dieses Summen war keines, sondern war Gesang fernster, allerfernster Stimmen –, wie wenn sich aus diesem Summen in einer geradezu unmöglichen Weise eine einzige hohe, aber starke Stimme bilde, die an das Ohr schlug, so wie wenn sie fordere, tiefer einzudringen als nur in das armselige Gehör« (Anm. 23).

{55} In einem Gespräch, das mit den rührenden Worten endet: »Aber das ist nur so ein Scherz, damit Sie nicht merken, wie schlecht es mir heute geht«, sagt Franz Kafka mit Recht: »In Wirklichkeit ist der Dichter immer viel kleiner und schwächer als der gesellschaftliche Durchschnitt. Er empfindet darum die Schwere des Erdendaseins viel intensiver und stärker als die anderen Menschen. Sein Gesang ist für ihn persönlich nur ein Schreien. Die Kunst ist für den Künstler ein Leid, durch das er sich für ein neues Leid befreit (Anm. 24).«

{56} Aber diese Betonung des Leides und der Schwäche ändert nichts daran, dass der schöpferische Mensch und besonders der Künstler in einer fast über- und unmenschlichen Weise mit diesem Leiden fertig wird und sich von ihm befreit, indem er etwas gestaltet und sichtbar werden lässt, das zum Wesen der Wirklichkeit gehört. Als Kafka in einer Unterhaltung über die Gedichte eines jungen Menschen diesem sagt, sie seien noch nicht Kunst, fährt er fort: »Dieses Äußere der Eindrücke und Gefühle ist eigentlich ein ängstliches Abtasten der Welt. Die Augen sind noch traumbeschattet. Das wird aber mit der Zeit schon verschwinden, und die tastend ausgestreckte Hand wird vielleicht zurückzucken, als hätte sie ins Feuer gegriffen. Vielleicht werden Sie aufschreien,

zusammenhanglos stammeln oder die Zähne zusammenbeißen und die Augen weit, ganz weit aufmachen. Aber das sind alles nur Worte. Die Kunst ist immer eine Angelegenheit der ganzen Persönlichkeit. Darum ist sie im Grunde tragisch (Anm. 25).«

{57} Eine derartige Erfahrung, die aber keineswegs immer tragisch sein muss, ergreift als eine Erfahrung der ganzen Persönlichkeit auch das Ganze der Welt. So verschieden auch die Erfahrungen der Künstler sind und auf wie verschiedene Weise sie sich in ihnen und durch sie auch darstellen, immer ist ihr Schöpferisches der Durchbruch durch das Nur-Personale der Erfahrung in ein Wesenhaftes, das den überpersönlichen Hintergrund der Wirklichkeit ausmacht.

{58} Es gibt einen Band Zeichnungen von Picasso (Anm. 26), hundertachtzig großformatige Zeichnungen, die er in der Zeit von etwas über zwei Monaten, in der Zeit vom 28. November 1953 bis zum 3. Februar 1954, aus sich herausgeschleudert hat. Wir wissen um den personalen Anlass dieses Ausbruchs oder, um es vorsichtiger zu formulieren, einen intim persönlichen Zusammenhang. Der Siebzigjährige war von der jungen Frau verlassen worden, mit der er jahrelang zusammengelebt und die ihm zwei Kinder geschenkt hatte.

{59} Der Gegenstand dieser Skizzen in ihrer unendlichen Variation, ihrem unerschöpflichen Reichtum an Schönheit, Witz, Bitterkeit, Grazie, Fantastisch-Groteskem und Großartigem ist fast nur ein einziger: der Maler und sein Modell. Mit wenigen Ausnahmen ist das Modell die Frau, die nackte, schöne und junge Frau, bewegt und unbewegt, in unendlicher Vielfalt lebendig; aber in ihrer Lebendigkeit, Lieblichkeit, Schönheit und zum Teil aufreizenden Sinnlichkeit bleibt sie unnahbar und unfassbar. Sie ist eine Göttin, obgleich sie niemals etwas anderes ist als eine nackte Frau, schön oder unschön, klug oder töricht, ja sogar Jung oder Alt. Die Maler aber sind unzählige. Krüppel und Zwerge, Alte und Junge, Schöne und Hässliche, kurzsichtig an der Staffelei Herumfingende, auf ein Körperdetail Starrende, aber auch kühne Jünglinge und Meister der Kunst. Sie alle aber sind – ebenso wie die vermännlichte Frau als Maler, die den Pinsel wie einen Speer hält – in ihrem Gegensatz zum überlegenen Dasein der nackten und schweigenden Frau menschlich und allzu menschlich. Die Frau aber bleibt das Wunder und die Zauberin, auch wenn sie als Akrobatin den Clown in Verzückung und Starre bringt, den sich an sie klammernden Affen mit dem Apfel lockt oder eben diesem Affen als Modell sitzt.

{60} Da sind Masken und Maskenspiele, Vertauschungen und Verführungen von Männlichem und Weiblichem, aber zwischen diesem allen ist der alte Mann. Der

alte Mann als Maler, als Zyniker, als lächerlich pinselnder Greis, als Narr und als Krüppel, aber auch als Ergriffener und als Weiser.

{61} Gerade durch die fast unübersehbare Fülle und schöpferische Vielfalt dieser hundertachtzig Blätter verwandelt sich das Dargestellte, überschreitet es das personale Leiden Picassos, überwächst das Problem von Maler und Modell ebenso wie das des Mannes und des Alters, überwächst aber auch das großartige archetypische Paar von altem Weisen und junger Geliebten – und hinter einer Welt lebendigster Figuren erfahren wir ein ewiges Problem. Jede dieser Skizzen ist nichts als ein gefasster Augenblick, ein Einfall, ein Stück Wirklichkeit. Und doch ist es als Ganzes etwas völlig anderes als eine Summe gestalteter Augenblicke.

{62} Abreaktion eines Traumas, der Komplex als Wunde, das Personale als Zündung und Anlass – aber in der leidenschaftlichen Konzentration Picassos wird all dies umgeschmolzen, und ohne dass ein einziges Blatt als Symbol gestaltet ist, wird der Gegensatz von Maler und Modell zu dem von Mann und Frau, von Bewusstsein und Wirklichkeit, von Kunst und Leben, von formendem Geist und unfassbarer Natur. In der künstlerischen Gestaltung aber verbindet sich alles dies und mehr zu einem Sichtbaren, und die höhere Einheit von Psyche und Welt, Leben und Archetyp, Einmaligkeit und Ewigkeit erscheint in dem höchst irdischen Symbol: der Maler und sein Modell als Symbol einer »Großen Erfahrung« vom Ganzen der Wirklichkeit.

II.

{63} Die Entwicklung des Bewusstseins und seine Polarisierung in eine innere und eine äußere Welt gehört notwendigerweise mit dem Verlust des Lebens in der Einheitswirklichkeit zusammen. Nur für unser Ich-Bewusstsein gibt es eine objektive, uns als Subjekt gegenüberstehende Welt, nur für dieses Ich-Bewusstsein eine Subjektivität psychischer innerer Prozesse. Aber auch wir sind, wie der primitiv integrierte Mensch, ganzheitlich überall da, wo wir ohne dieses Bewusstsein und nicht nur dieses Bewusstsein sind und soweit unsere Ganzheit nicht von unserer Bewusstseinsexistenz gestört wird. Als Selbst aber, als Zentrum unserer Ganzheit, befinden wir uns immer in der Einheitswirklichkeit, und die Entfernung, die in der Entwicklung des modernen Menschen zwischen dem Leben in der polarisierten Bewusstseinswelt und der Einheitswirklichkeit entstanden ist, ist immer auch mit der Entferntheit des Ich vom Selbst identisch.

{64} Dass das Sein in der Einheitswirklichkeit auch mit der Symbolik des Uroboros, der sich in den Schwanz beißenden Kreisschlange, zu charakterisieren

ist, bedeutet, dass in ihr die Einheit einer Fülle für das Bewusstsein sich ausschließender Gegensätze besteht. In ihr herrscht unbewusstes Wissen als extranes Wissen (Anm. 27) und rezeptive Aktivität, das heißt eine – sogar gerichtete – Aktivität, die aber gleichzeitig eine unbewusste Rezeptivität ist, ein Ausführen vorgegebener Direktiven. Diese rezeptive Aktivität ebenso wie die Spontaneität innerhalb von Notwendigkeit wird am deutlichsten im instinktdirigierten Tun des Tieres, welches das ihm transpersonal vorgeschriebene Artgesetz erfüllt. Aber auch die Ununterschiedenheit von Innen und Außen und die unmittelbare Verbundenheit von Individuum und Gruppe ist für dieses Gegensatz enthaltende Dasein charakteristisch.

{65} Es ließe sich eine große Anzahl anderer entsprechender Gegensatzparadoxien in dieser, wie wir sagen, »unbewussten« Daseinsstufe nachweisen, für welche mythologisch das uroborische Sein der miteinander in der Kalebasse verbundenen Ureltern steht (Anm. 28).

{66} Auch in der Nächsten, nicht von den Ureltern, sondern vom Mutterarchetyp beherrschten Phase ist noch kein selbstständiges Bewusstseinsprinzip vorhanden; der mit der Herrschaft des Bewusstseins zusammengehörende Vaterarchetyp steht noch im Hintergrund. Von unserem Bewusstsein aus gesehen, welches die Einheitswirklichkeit in die Polarität von Welt und Psyche zerlegt, bedeutet es, dass das Sein dieser Phase von der Welt und dem Unbewussten gleichermaßen und abwechselnd bestimmt wird und von ihnen abhängt, ohne dass dieses Bestimmtwerden dem Ich jemals bewusst wird.

{67} In dieser ursprünglichen Einheitserfahrung ist das welthafte Element archetypisch; das heißt, die Welt wird wie beim Kinde in Urbildern und nicht als objektivierte Dingwelt erfahren. Ebenso aber ist das Psychische »welthaft«; das heißt, alles, was wir als innerpsychisch bezeichnen, wird an der Außenwirklichkeit und als sie erlebt. Welthafte und Psychisches aber werden nicht als Elemente und nicht als Gegensätze, sondern einheitlich erfasst. Sie differenzieren sich erst mit entstehendem Bewusstsein und Ich in die zwei Welten und die ihnen zugeordneten Bilder. Diese Spaltung in die Partialwelten und ihre Erfahrung beeindruckt das Bewusstsein derart, als ob ein Bild, zum Beispiel von der objektiven Sonne, außen vorhanden sei, dem ein gleichzeitiges Symbol der Sonne in der Psyche entspricht. Beide Bilder aber sind nur Auseinanderlegungen der Ganzheitserfahrung von der Sonne in der Einheitswirklichkeit, wobei die Ganzheitserfahrung ein Drittes und Anderes ist, in welchem das Welthafte und das Psychische zugleich enthalten sind.

{68} Im Laufe der Ich- und Bewusstseinsentwicklung wird die Einheitswirklichkeit, soweit sie nicht mythologisch als paradiesische Urzeit in einen historischen Anfang der Menschheit projiziert wird, psychologisch mit der Welt des Unbewussten identifiziert. Denn das Sein in der Einheitswirklichkeit ist für das Ich-Bewusstsein ein vorbewusstes und unbewusstes Sein, und Ich und Bewusstsein erfahren sich als aus dieser unbewussten Welt geboren. Dem Sein im Unbewussten entspricht also nicht, wie das polarisierende Bewusstsein meint, eine psychische, sondern eine Einheitswirklichkeit, die ebenso Außen wie Innen, ebenso Psyche wie Welt ist. Deswegen geraten wir in der Tiefe des Unbewussten bei der Erfahrung des Selbst ebenso wie bei der jedes Archetyps immer auch aus dem »Nur-Psychischen« heraus und in ein Welthaftes hinein. Es gehört zu den wesentlichen Phänomenen des Daseins, die zur Bildung des Begriffs der Einheitswirklichkeit geführt haben, dass, sowie wir aus dem engsten Lichtkreis des konzentrierten Bewusstseins herausgeraten, alles Psychische sich mit einem Welthaften, alles Welthafte mit einem Psychischen zu einem Anderen, Dritten verbinden zu wollen scheint.

{69} Wenn das Ich-Bewusstsein sich sowohl von der Einheitswirklichkeit und dem Unbewussten wie von der Herrschaft des Mutterarchetyps fortentwickelt, geht die Abwehr des Ich-Bewusstseins dahin, eine Barriere zwischen das Ich und das Selbst zu legen und die unbewusste Ganzheitserfahrung der Einheitswirklichkeit durch die bewusste Ich-Erfahrung der Partialwelten zu ersetzen, welche als »Außenwelt« und als »Psyche« den Einzelmenschen umfassen. In der Normalentwicklung ist das Bewusstsein der einen oder der anderen der Partialwelten zugekehrt; die Grundlage ihrer Welterfahrung ist gerade das faktische Getrenntsein der ursprünglichen Einheit.

{70} Die Konstellation des schöpferischen Menschen ist von dieser Situation des Normalmenschen verschieden, und nur wenn wir sie verstehen, können wir auch seine andersartige Psychologie, Welterfahrung und Leistung begreifen. Er steht in einer verstärkten innerpersönlichen Spannung. Einerseits macht er die normale Kulturentwicklung des Bewusstseins durch, ja sein Bewusstsein ist oft – nicht immer – besonders stark entwickelt, andererseits aber steht die Beziehung des Ich zum Selbst, die Ich-Selbst-Achse, im Mittelpunkt seines Daseins, und die Trennung zwischen dem Ich und dem Selbst hat nicht, wie in der Durchschnittsentwicklung, zu einer weitgehenden Verdrängung des Selbst geführt. Deswegen schließt bei ihm die Ich-Erfahrung die Ganzheitserfahrung nicht aus, und Offensein den Partialwelten gegenüber sowie Durchlässigkeit für die ihnen zu Grunde liegende Einheitswirklichkeit, empfangende Überwältigung und formende Gestaltung bilden die Gegensatzspannungen, in denen der schöpferische Mensch lebt; von ihrem

Fruchtbarwerden hängen seine Existenz und sein Werk ab. Im Gegensatz zur Normalentwicklung werden beim schöpferischen Menschen weder das Selbst noch der Mutterarchetyp verdrängt, ja sogar der Aspekt der miteinander vereinigten Ureltern, der symbolischen Repräsentanz der Einheitswirklichkeit, bleibt in ihm lebendig.

{71} Dass die Kunst eine neue, zwischen den Partialwelten von Innen und Außen existierende Dritte Welt entstehen lässt, ist Ausdruck ihres Willens, eine Analogie zur Einheitswirklichkeit zu schaffen oder auf der höchsten Stufe ein echtes Symbol von ihr erscheinen zu lassen. Denn das gerade zwingt den Künstler, die Innenwelt mithilfe von Farbe und Form, Bewegung und Ton, Wort und Stein zu einem »Außen« zu machen, welches ein Neues ist, in dem Außen und Innen eine Einheit bilden. Und es ist der gleiche Prozess, wenn er, von einem Stück der anschlagenden Außenwelt überwältigt, mit der gesammelten psychischen Spontaneität seiner Persönlichkeit diesem Anruf antwortet, ihn durch sein Innen hindurchgehen und als ein Drittes und Neues Verinnerlichtes zum Ausdruck kommen lässt.

{72} Je einseitiger ein Kunstwerk ist, je mehr Abbildcharakter hat es; das heißt: je mehr es nur einen Partialaspekt der Welt ausdrückt, sei dieser nur objektiv oder nur subjektiv, desto unvollkommener ist es. Eine naturalistische ebenso wie eine nur psychologische Gestaltung leidet als Fotografie unter der gleichen Flachheit und künstlerischen Unzulänglichkeit.

{73} Die Einheitstendenz der Kunst drängt dazu, die äußere Welt durch Verinnerlichung zu verwandeln, zu verseele und zu vergeistigen. Umgekehrt aber wird der Charakter der psychischen Innenwelt, eine Höllenvision zum Beispiel, erst durch das Hinübergreifen von Elementen der Objektwelt, wie der Fülle ihrer plastischen Farben und Formen, zu einer neuen Wirklichkeit. In der Verwandlung eines Stückes Landschaft durch Rembrandt geschieht eine Gestaltung des Einheitlichen, das zwischen der Seele des Menschen und der Natur lebendig ist, und das Nach-außen-Stellen eines Stückes Innenwelt bei Bosch, Greco und Goya führt ebenso zu einer neuen Synthese der Wirklichkeit wie die Verwandlung eines »Dinges« der so genannten Außenwelt bei Van Gogh oder Cezanne in ein beseeltes Wesen. Am häufigsten stellt sich diese Überwindung der Polarisierung des Bewusstseins und die Tendenz zur Wiedervereinigung der Gegensätze natürlich als die Aufgabe der Kunst dar, Elemente, Inhalte und Tendenzen des Bewusstseins mit denen des Unbewussten zu verbinden.

{74} Die Einheitswelt der Ureltern und die in ihr herrschende Gegensatzlichkeit von Vater- und Mutterarchetyp wird im Laufe der Ich-und

Bewusstseinsentwicklung durch eine Gegensatzkonstellation abgelöst, die sich, vereinfacht, als Gegensatzspannung zwischen dem Vater-Himmel und der Mutter-Erde ausdrückt, welche der zwischen Geist und Natur, aber auch der zwischen der subjektiven Innenwelt der Psyche und der objektiven Außenwelt entspricht (Anm. 29). Während der abendländische Mensch, soweit er bewusst ist, normalerweise in dieser polaren Spannung lebt, überbrückt die Kunst, als ein Ausdruck des schöpferischen Prinzips im Menschen, diesen Gegensatz im Werk stets von neuem.

{75} Dabei können wir zwei verschieden akzentuierte schöpferische und Formprozesse unterscheiden, je nachdem ob das Hauptgewicht auf der Seite des Mutter- oder des Vaterarchetyps liegt. Wir wollen diese beiden Gegensatzformen des Schöpferischen etwas verdeutlichen, obgleich man in der Moderne hauptsächlich Mischformen findet und man sogar in der Entwicklung eines einzelnen Künstlers Epochen nachweisen kann, in denen das eine oder das andere Prinzip dominiert.

{76} Dass im schöpferischen Menschen das Matriarchale dominiert, besagt, dass nicht nur seine Inhaltlichkeit, sondern auch die Art des Schöpferischen und des Formprinzips durch das Vorherrschen des Mutterarchetyps in seiner Psyche bestimmt wird. Im matriarchalen Bewusstsein (Anm. 30) dominieren Fantasie, Inspiration und Einfall, das heißt eine Spontaneität des Unbewussten, und die Art der Verarbeitung verläuft im Wesentlichen »von selbst« als ein inneres Wachstum, als Austragung und Geburt, oder aber als Durchbruch und Überschwemmung, in welcher das Unbewusste die Führung übernimmt. Besessenheit, Medialität und Passivität sind die auszeichnenden Charakteristiken einer solchen Persönlichkeit, bei der das Ich relativ schwach entwickelt und eher begleitend und geburtshelferisch als gestaltend und aktiv tätig ist.

{77} Alle primäre Kunst ist, zum Beispiel als mantische und prophetische Dichtung, aber auch als ritualgebundene Kunst, matriarchal. Sie wird dem Ich von den Mächten diktiert. Dabei ist aber die matriarchale Kunst keineswegs auf die Frühzeit beschränkt. Jede romantische, intuitiv-visionäre Kunst und fast alle Lyrik gehört zur Sphäre des Matriarchalen. Überall, wo das expressive Element dominiert und das formale Element zurücktritt, überwiegt die mütterlich betonte Welt.

{78} Aber auch das Formprinzip, nicht nur das Inhaltliche und die Art des Schöpferischen, wird durch die Herrschaft des Archetyps bestimmt. So entspricht das Formprinzip bei der matriarchalen Dominanz dem schöpferischen Unbewussten selber, das von der Persönlichkeit nur aufgenommen und gewissermaßen reproduziert wird. Hier wirkt die sich selber diktierende Urform als

autonome Macht, und der formende Mensch »gehört« und »dient« als Werkzeug einer von Natur her vorhandenen und sich durchsetzenden Form, die nicht vom Ich-Bewusstsein gemacht oder erfunden wird. Die Große Mutter (Anm. 31) als Gebärende auch der Geist-, Licht- und Formenwelt beherrscht die matriachale Welt des Schöpferischen.

{79} Aber trotz der Dominanz des Matriachalen sind auch in dieser Form des Schöpferischen patriarchale Züge vorhanden. Auch hier schon greifen das Ich und das Bewusstsein mit- und nachformend ein, werden Inhalte des Bewusstseins in das Empfangene eingefügt, überschreiten es, und mit fortschreitender Entwicklung beginnt das patriarchale Bewusstsein sich immer stärker durchzusetzen und das Geschehen von sich aus zu verarbeiten, zu deuten und zu gestalten.

{80} Im Gegensatz zur Dominanz des Mutterarchetyps besagt die des Vaterarchetyps immer eine Betonung aller der Inhaltsmomente, welche mit der Bejahung des Bewusstseins und seiner Entwicklung verbunden sind. Die patriarchale Kunst ist in diesem Sinne eine Preisung des Licht- und des Heldenprinzips; der Sieg des Guten, des Bewusstseins und die Verherrlichung der höchsten Werte des Kulturkanons ist ihr eigentliches Anliegen – modifiziert je nach der Zeit und der Kultur. Dabei aber wird der Vaterarchetyp in einer für die patriarchale Kunst charakteristischen Art reduziert. Die ursprünglich ambivalente, Gut und Böse enthaltende Numinosität des Vaterarchetyps wird aufgelöst, die abgründige Natur des deus absconditus verdrängt und als Teufel abgespalten, und es kommt zur Gleichsetzung des Vaterarchetyps mit seiner nur-guten und -gerechten Seite.

{81} Mit der patriarchalen Dominanz ist aber nicht nur ein spezielles, dem matriachalen entgegengesetztes Formprinzip verbunden, sondern es handelt sich bei ihm immer auch um eine Verstärkung und Überbetonung des Formprinzips an sich. Formprinzip bedeutet hier Willen zur Form. Im Gegensatz zu einem Geführtwerden durch das Unbewusste setzt sich dieses Bewusst-Formale als Arbeit an der Form und als immer wieder neue Bearbeitung des schon Geformten zu Gunsten einer erkannten, geschauten und gewollten höheren Ordnung durch, mit welcher das Ich-Bewusstsein konform geht.

{82} Für die patriarchale Art des Schöpferischen ist Schönheit kein natürliches Vorhandenes, dem gefolgt werden muss. Die unendliche Schönheitsfülle der unbewusst formenden Naturwirklichkeit wird von ihm nicht als ein Gegebenes anerkannt. Während für die matriachale Auffassung die »gute Form« gewissermaßen nur von den ihr anhängenden Schlacken befreit werden muss und

ihre Vorgegebenheit vom schöpferischen Menschen als ein von Natur Daseiendes anerkannt wird, die Kunst, nach Dürers Wort, »in der Natur steckt«, sieht die patriarchale Auffassung den Formungsprozess als die Aufprägung eines höheren Stempels in einen passiven unteren und an sich chaotischen Stoff. Dabei wird der Stempel der Form der patriarchal-geistigen Himmelswelt, der Stoff der formlosen mater materia zugeordnet, und der Zusammenhang des formenden Stempels mit dem formgebärenden Prinzip des Mutterarchetyps bleibt unerkannt. Form und Bewusstsein treten hier als Kampfprinzip auf, das unterordnet, beherrscht und zwingt, und die Schönheit wird, mit den Worten Herbert Reads, »gegen das uns umgebende Chaos« gesetzt.

{83} Deswegen ist die strenge Form in ihrer Tendenz zur Abstraktion als Überwindung des Stoffes immer patriarchal, eine Tendenz, die vom geometrischen Prinzip der Primitiven bis in die höchsten Beispiele hieratischer Kunst reicht, von der Stilisierung als Umgestaltung des »Nur-Natürlichen« bis zur höchsten Formstrenge Bachs. Am radikalsten wird diese patriarchale Art in der prinzipiellen Bildfeindlichkeit des Judentums und des Islams, bei denen nur die reine Form der Schriftsymbole als abstrakteste Bejahung des Vaterarchetyps unter Ausschluss alles Matriarchalen übrig geblieben ist.

{84} Wenn die Gefahr des matriarchalen Prinzips im stammelnden Chaos liegt, ist die Gefahr des patriarchalen Prinzips, das seiner Natur nach mit dem Wesen und Willen des Bewusstseins, des Gesetzes, der Ordnung und der Form verbunden ist, die Starre, wie sie uns vom Verfall jeder akademischen, traditionsgefesselten und nur bewussten Kunst her bekannt ist: vom Beckmestertum bis zur Moraldichtung.

{85} »Große Kunst« aber ist fast immer eine Verbindung von matriarchalen und patriarchalen Inhalts- und Formelementen, und auch der schöpferische Prozess besteht bei ihr in einer Synthese beider Schöpfungsarten. Charakteristischerweise ist die Jugenddichtung der so genannten Klassiker meist matriarchal, ihre Reife verstärkt patriarchal betont – von den »Räubern« zum »Wallenstein«, vom »Götz« zum »Tasso«, von der Prosa zum Vers, vom freien Rhythmus zur gebundenen Form – die Richtung zur Synthese ist immer die gleiche. Aber auch ein radikal patriarchales schöpferisches Prinzip kann nicht ohne die matriarchale Welt existieren (Anm. 32)

{86} Diese Angewiesenheit auf das Matriarchale ist vielleicht von keinem Dichter so deutlich ausgesprochen worden wie von Hebbel. Seine Formulierung ist deswegen besonders bemerkenswert, weil seine denkerisch-bewusste Seite im Allgemeinen fast überbetont ist. Er wundert sich, »dass selbst einsichtige Männer

nicht aufhören, mit dem Dichter über die Wahl seines Stoffes, wie sie es nennen, zu hadern, und dadurch zeigen, dass sie sich das Schaffen, dessen erstes Stadium, das empfangende, doch tief unter dem Bewusstsein liegt und zuweilen in die dunkelste Ferne der Kindheit zurückfällt, immer als ein wenn auch veredeltes Machen vorstellen und dass sie in das geistige Gebären eine Willkür verlegen, die sie dem Leiblichen, dessen Gebundensein an die Natur freilich heller in die Augen springt, gewiss nicht zusprechen würden« (Anm. 33).

{87} Das Mit- und Ineinander von Matriarchalem und Patriarchalem, von Einfall und Verarbeitung, von Gegeben-Empfangenem und Gestaltend-zu-Tuendem ist in jedem schöpferischen Prozess, besonders aber in aller Kunst, deutlich nachweisbar, und die Synthetisierung von Innen und Außen, Subjektivem und Objektivem gilt für das Kunstwerk aller Gattungen, für die Malerei und Plastik ebenso wie für die Musik und die Dichtung.

{88} Über diese bei jedem großen Künstler zusammenwirkende Einheit matriarchaler und patriarchaler Elemente äußert sich Dostojewskij mit den einfachen Worten: »Nur die Stellen der Eingebung kommen plötzlich und mit einemmal, das Übrige aber ist mühevoller Arbeit. Du verwechselst«, schreibt er (in dem Brief an seinen Bruder, dem diese Stelle entnommen ist), »offenbar die Eingebung, das heißt das erste augenblickliche Entstehen eines Bildes oder die Bewegung der Seele (was häufig vorkommt), mit der Arbeit. So zum Beispiel schreibe ich mir eine Szene sofort auf, so wie sie mir zuerst in den Sinn kommt, und freue mich über sie. Dann überarbeite ich sie monate-, jahrelang... und glaube mir, das Ergebnis ist weit besser. Vorausgesetzt, dass die Eingebung kommt. Ohne Eingebung kann man natürlich nichts anfangen (Anm. 34).«

{89} Jung verbindet die »transzendente Funktion« der Psyche, die aus der Gegensatzspannung zwischen Bewusstsein und Unbewusstem als ein sie schöpferisch überwindendes Drittes entsteht, mit dem Symbol, als einem Inhalt der Psyche (Anm. 35). Diese vereinigende Funktion spielt, so wie wir sie bisher verstanden haben, auf der Innenseite, zwischen Ich-Bewusstsein und Unbewusstem. Wenn wir aber von der Einheitswirklichkeit ausgehen, die Welt und Psyche zu Grunde liegt, zeigt es sich, dass auch die Symbolik der transzendenten Funktion mehr als ein Psychisches ist. Obgleich sie an uns über das, was wir das Unbewusste nennen, herantritt, enthält sie immer auch ein Welthaftes in sich. Ob sie die Lösung eines inneren oder eines äußeren Problems enthält, immer schließt die transzendente Funktion einen Weg, eine Wandlung, ein zu Tuendes in sich ein; niemals bleibt sie ihrem Wesen nach, »Vision«, sondern ist stets ein Führendes, dessen Forderung im Leben erfüllt werden muss.

{90} Diese das Einheitselement des Archetypischen betonende Akzentuierung, deren theoretische Konsequenzen für die Auffassung vom Unbewussten uns hier nicht beschäftigen können, erlaubt uns jedenfalls, etwas für die Psychologie des schöpferischen Menschen Wesentliches zu verstehen. Wir begreifen nun nämlich den Zwang, den die so genannten »inneren« Inhalte und Tendenzen ausüben, um sich zu »verwirklichen«, ihre Tendenz, mit, aber auch gegen den Willen des schöpferischen Menschen sich durchzusetzen und »zur Welt zu kommen«. Die inneren Inhalte wollen ihren nur psychischen Ort überwinden und dürsten wie die Schatten der Unterwelt bei Homer nach dem Blut, das ihnen zur Verwirklichung verhilft. Dieser in allem Schöpferischen lebendige Zwang zur Verwirklichung gehört zum Wesen der Einheitswirklichkeit selber, welche sich im Schöpferischen der Natur ebenso wie in dem der Psyche manifestiert und den Menschen dazu drängt, beide zu vereinigen.

{91} Deswegen muss der schöpferische Mensch nicht nur die Gegensatzspannung von Welt und Psyche ertragen, sondern darüber hinaus der in ihm und außer ihm wirksamen Verwirklichungstendenz der Einheitswirklichkeit folgen. Diese zwingt ihn zum »Transzendieren«, zum Durchbruch durch die Partialwelten, und zur »Großen Erfahrung«. Deswegen muss der schöpferische Mensch aktiv und regenerativ wie mit dem Unbewussten und mit der Welt auch mit dem Selbst in offener Verbindung stehen, und er ist als Persönlichkeit gerade dadurch zugleich gefährdet und begnadet, dass er die Mitte eines Daseins bildet, das nicht nur wie jeden Menschen als schöpferisches Unbewusstes und als schöpferische Welt ihn umschließt, sondern auch als schöpferisches Selbst ihn dauernd anspricht und anfordert.

{92} So scheint die Aufgabe des Künstlers in seiner höchsten Form in einem gewissen Gegensatz zur Tat des Bewusstseinshelden zu stehen, welcher mythologisch die Ureltern voneinander getrennt und die Welt in die Polaritäten zerspalten hat (Anm. 36). Dem Künstler ist das Umgekehrte aufgegeben, indem er in seinem Werk gerade die zerspaltene Welt durch seinen gestaltenden Eros wieder vereinigen und ein Stück Einheitswirklichkeit wiederherstellen muss (Anm. 37).

{93} Wenn bei der Normalentwicklung die Urkonstellation des Anfangs, die Einheitswirklichkeit, das heißt mythologisch die Einheit des miteinander vereinigten Väterlichen und Mütterlichen, verdrängt wird, so bleibt in der offenen Struktur des schöpferischen Menschen mehr als eine archetypische Erinnerung an sie erhalten. Gerade weil er in seiner erhöhten Gesamtspannung die »Zerreißen« der Welt und die ihr entsprechende seiner Psyche schärfer und beängstigender erlebt als der Normalmensch, bildet die Notwendigkeit, diese Spannung

auszugleichen, eine der Grundkonstellationen seines schöpferischen Daseins. Denn nur in der Wiederherstellung seiner Verbindung mit der Einheitswirklichkeit gelingt ihm auch die seiner eigenen Persönlichkeit und die darauf fußende Gestaltung seines Werkes.

{94} Deswegen ist es die Vorbedingung für die Entstehung eines »Großen Kunstwerks«, dass die Gesamtpersönlichkeit des Künstlers an ihm beteiligt ist. Wenn nur sein Bewusstsein als Wille, Wissen oder Planung, oder nur Teile des Unbewussten als persönliche Komplexe wirksam sind, geht er nur als Teilpersönlichkeit in das Werk ein. Das heißt aber: je partieller und personeller die beteiligten Persönlichkeitsschichten sind, desto mehr bleibt die begegnende und in die Gestaltung eingehende Welt auch nur-personale Partialwelt. Und wenn wir, so problematisch das auch sein mag, zwischen Kunstwerk und »Großem Kunstwerk« unterscheiden, dann fußt diese Unterscheidung eben darauf, dass der Umfang der in ihrer Ergriffenheit geeinten schöpferischen Persönlichkeit dem Umfang der in ihrem Werk gefassten Wirklichkeit entspricht.

{95} Erst bei diesem Zusammenschluss der Persönlichkeit tritt über die Gegensatzspannung hinaus, die zwischen Persönlichkeit und objektiver Psyche auf der einen, Persönlichkeit und Welt auf der anderen Seite besteht, eine Konstellation auf, in welcher die Persönlichkeit und die von ihr erfahrene Welt als Teil der Einheitswirklichkeit sichtbar werden. Aus dieser gesammelten und zugleich ekstatischen, weil nicht nur im Ich zentrierten Situation des schöpferischen Menschen bekommt das Werk in seinem Transzendieren den Offenbarungscharakter, der es unabhängig vom Stil, von der Zeit und von der Individualität des Künstlers zum »Großen Kunstwerk« macht. Denn in der Einheit und Ganzheit eines »Großen Kunstwerkes« erfahren wir nicht nur die des schöpferischen Menschen, der das Kunstwerk geschaffen hat, sondern erst dadurch, dass wir durch das Kunstwerk auch die Einheit und Ganzheit der Wirklichkeit zu erfahren im Stande sind, wird unsere Erfahrung zur »Großen Erfahrung«.

{96} Während die ursprüngliche phylogenetische sowie die ontogenetische participation mystique des Kindes ohne Bewusstsein ist, ist die zwischen dem schöpferischen Menschen und der Wirklichkeit spielende neu erreichte Form der participation mystique mit einer höchsten Konzentration und Ausweitung des Bewusstseins verbunden. Erst diese Ganzheits- und Einheitskonstellation, in welche der Mensch und seine alte Wirklichkeit eingegangen sind, bildet die Daseins-Lösung, aus der sich das große Werk als ein Symbol der Einheitswirklichkeit herauskristallisieren kann. In dieser kaum formulierbaren Konstellation haben wir, wenn wir die Kategorien unseres Bewusstseins anwenden,

ein totales Ausbreitetsein der Psyche über die Welt, das uns wie eine Psychifizierung, eine Verseelung, der Wirklichkeit beeindruckt. Gleichzeitig aber müssten wir auch umgekehrt formulieren, die Welt habe alles Psychische aufgesogen, und erst durch diese Absorption des Psychischen verwirklicht sie sich als Ganzheitswelt, in der alles lebendige Welthaftigkeit ist und auch die Inhalte dessen, was bis dahin »Psyche« hieß, welthaften Charakter annehmen.

{97} Es ist schwer, diese Grenzerfahrung und -konstellation so zu formulieren, dass sie nicht »mystisch« wirkt, und doch handelt es sich dabei um etwas im höchsten Sinne Alltäglichen. Denn wir dürfen niemals vergessen, dass wir nur als Ich-Bewusstsein in den Partialwelten, als Selbst und Ganzheit aber immer in der Einheitswirklichkeit leben. Und bei näherem Hinsehen finden wir, dass jede »Große Erfahrung« und die Erfahrung jedes »Großen Kunstwerks« uns immer zu dieser quasi mystischen, weil das Bewusstsein übersteigenden Ergriffenheit führt, in welcher die Einheitswirklichkeit uns anspricht.

{98} Dabei führt die Intensität der Begegnung bei dem einen Künstler, wie zum Beispiel bei Leonardo da Vinci, in einem langen Prozess des Ausreifens zum Durchsichtigwerden einer Wirklichkeit, deren geistige Schönheit 'wie das persönliche Anwesendsein der Weltseele erfahrbar wird (Anm. 38). Im Gegensatz dazu ist zum Beispiel Picassos Werk immer die spontane Antwort auf einen »Eindruck«. Bei ihm wird der Werkcharakter durch die Gestaltung der – mit Braques Wort – »immer währenden Gegenwart (Anm. 39) « ersetzt. Gerade dieses totale Antworten setzt aber Picassos ganzen Einsatz voraus. So berichtet man von ihm: »Dieses Antworten übermannt ihn so vollständig, dass der kompetenteste Beobachter seinen Geisteszustand in solchen Augenblicken als eine Trance beschreibt. Dann öffnen sich in ihm die Tore des Unbewussten, und neue Visionen überfluten seine Imagination und bereichern seine Erinnerungen an die sichtbare Welt mit Erinnerungen an andere, unsichtbare Welten. >Um zu zeichnen, muss man die Augen schließen und singen<, sagt Picasso. Und derselbe Picasso, der manchmal das Zeichnen im Dunkel geübt hat, sagte oft, dass Malen das Geschäft eines Blinden sei (Anm. 40).« Diese Grundhaltung Picassos, dass nur der erfüllte schöpferische Augenblick die Welt fassen kann, der durchaus Blakes Spruch (Anm. 41) entspricht: »Exuberance is beauty«, äußert sich auch dem Kunstwerk gegenüber, wenn er sagt: »To finish a thing is to kill it, to destroy its soul« (Anm. 42).

{99} Der jeweils anders gearteten Natur eines Künstlers und seiner Schaffensmöglichkeit und -art entspricht ein jeweils anderer der unendlichen Aspekte, in welchen die Einheitswirklichkeit aufstrahlt. Überall aber, wo durch die

Teilwirklichkeit hindurch dieses Ganze der Wirklichkeit im Kunstwerk sich manifestieren kann, handelt es sich um den Niederschlag einer »Großen Erfahrung«.

{100} Der Durchstoß zu der für den schöpferischen Menschen charakteristischen »Großen Erfahrung« ist stets ein Überwinden von Angst und von Enge. Das Leben im Bewusstsein und in den Nur-Partialwelten wird durch das Gefühl des Ungenügens und des Mangels mitbestimmt, weil etwas in uns von einer anderen und größeren Wirklichkeit und einer Möglichkeit des Lebens in ihr dauernd weiß. Diese Not, welche als Grundgefühl in allen Erlösungsreligionen lebendig ist, wird durch den Gegensatz zwischen der Erfahrung des Ich und der des Selbst bestimmt. Wie Kafka es formuliert hat: »Es gibt im gleichen Menschen Erkenntnisse, die bei völliger Verschiedenheit doch das gleiche Objekt haben, sodass wieder nur auf verschiedene Subjekte im gleichen Menschen rückgeschlossen werden muss (Anm. 43)«

{101} Wenn der Normalmensch in seiner Entwicklung zur Identifizierung mit dem Bewusstseins-Ich gelangt, fällt er damit zugleich in die Welt der Polarisierung, die eine verengte Welt und, religiös gesprochen, eine »gefallene« Welt ist. Er ist aus dem Paradies der Einheitswirklichkeit vertrieben und hat – mit dem Verlust der Anheftung des Ich an das Selbst – auch sein Leben in der Ursprungswelt verloren. Die Erlösungsreligionen stellen den Versuch dar, diese Welt – zukünftig – wiederzuerlangen oder aber im mystischen Durchbruch des Einzel-Ich zum Selbst die Welt aufzuheben. Die »Große Kunst« aber lebt von der unverlorenen Gegenwart dieser Ursprungswelt selber; sie ist das dauernde Bemühen, sie im Durchstoß zur »Großen Erfahrung« zu erreichen und darzustellen. Während in der religiösen Konstellation die Einheitswirklichkeit als Anfangswelt des Paradieses und als Endwelt der herzustellenden Erlösung erscheint, ist sie für die »Große Kunst« wie für den schöpferischen Menschen die wirkliche Welt dauernder Gegenwart.

{102} Die Einengung des bewussten Daseins, welche unsere eigene unbewusste Ganzheitserfahrung ausschließt, erleben wir als Gefangenschaft in der Bedingtheit, als Unfreiheit unseres Eingezwängtseins in die Erfahrung des polarisierenden Ich. Obgleich wir uns in die Partialwelten anscheinend vernünftig einordnen, bleiben wir in dieser Gefangenschaft. Wenn Dostojewski) warnt: »Man darf sein Leben um keines Zieles willen verpfuschen« (Anm. 44), meint er dieses Sich-selber-Gefangensetzen, das als Ziel und Aufgabe, als Arbeit und Werk den schöpferischen Menschen vielleicht mehr noch als jeden anderen bedroht und den eigentlichen Sinn des Daseins als Leben in der Freiheit und in der Fülle verhindert.

{103} Das Eingeschlossensein in die Welt, in den Körper, in eine Situation, ein Milieu, eine Aufgabe, einen Glauben, einen Zustand – immer ist es ein Lebendig-begraben-Sein. Es ist ein Leiden, gefesselt und nicht an seinem eigentlichen Platz zu sein, das stets mit einem Angstgefühl verbunden ist. Gerade weil die »Große Kunst« der Durchbruch aus dieser Enge ist, ist diese eines ihrer Grundthemen. Ob sie sich als mittelalterliche Darstellung der Hölle, als naturalistische Milieuschilderung eines Slums, ob als Gefallensein in die Sünde oder als politische Gefangenschaft, als Kafkasches Gefesseltsein durch die Behörde oder als Dumpfheit Van-Goghscher Kartoffelesser darstellt – sie ist, weil archetypisch, ein Grundproblem des schöpferischen Menschen wie des Menschen und des Daseins in der Welt überhaupt.

{104} In unserem Ergriffenwerden durch die »Große Kunst« aber werden wir aus dieser unserer Eingeschlossenheit befreit und in die wiederhergestellte und ganze Wirklichkeit hinüber genommen, und das geschieht unabhängig davon, ob das uns ganzmachende Erlebnis ein Lichtdurchbruch bei Rembrandt, eine Melodie Mozarts oder die Erfahrung der Ganzheit eines erfüllten schöpferischen Gefüges ist, in dem die Einheitswirklichkeit uns als Einheit des Werkes erfasst. Das uns Erlösende, das uns, so verschieden je nach Zeit und Volk, nach Individualität und Alter, Stimmung und Entwicklungsgrad, ergreift, ist immer Ausdruck der »Großen Erfahrung« und ausnahmslos eine Befreiung unserer Persönlichkeit. In jedem Falle ist es aber zugleich ein Durchsichtigwerden der Welt. Denn auch wenn das uns Überwältigende zum Beispiel die Symbolwelt der Enge, also unseres eigenen Gefangenseins, ist, werden wir im Erleben dieser Enge zugleich durch die distanzierte Gestaltungskraft des schöpferischen Menschen befreit, welcher dieser Enge nur Form zu geben vermag, weil er außerhalb von ihr wurzelt und uns so auf eine andere Welt der Freiheit hinweist.

{105} Da wir selber der Massenmensch der Städte, der Sünder in der Hölle und der Gefangene im Verlies sind, spricht die Dunkelheit der Kunst immer von uns selbst. Aber auch ihr Erlöstsein ergreift uns in ebenso vielen verschiedenen Stufen und Formen. Wir sind die Befreiten in Beethovens »Fidelio« ebenso wie im »Liebestod« Wagners, aber auch in den strömenden Assoziationsreihen von Joyces »Ulysses« lassen wir die Gebundenheit unserer Verengung hinter uns, und wir befreien uns in der Stille und Offenheit einer chinesischen Landschaft und in dem Durchströmtwerden von einem großen Gedicht aus dem Gefangensein, das wir selber sind.

{106} Die Gestaltung der in der Menschheit lebendigen Archetypen ist von jeher einer der wesentlichen Inhalte aller Kunst, besonders aber der religiösen Kunst,

gewesen. Dieses Sichtbarwerden des Transpersonalen hat aber immer im Dienste des jeweiligen Kulturkanons gestanden, ob es sich dabei um Götter und Heilande gehandelt hat oder um Erzählungen vom Entstehen der Welt und des Menschen. Die Schatzkammer der Menschheitskunst ist ja voll von der unerschöpflichen Vielfalt der Bilder, die von der »großen«, das Ich überschreitenden Erfahrung sprechen. Trotzdem ist das, was wir von der »Großen Erfahrung« der Kunst aussagen wollen, ein anderes.

{107} Wenn das archetypisch Religiöse in den Kanon einer Kultur eingebaut ist, verliert der Archetyp gerade dadurch einen Teil seines numinosen Gehalts; die archetypische Figur wird gewissermaßen »gefasst« und häufig genug als Teil eines bestehenden Weltbildes Abbild von etwas »Gewusstem«. Darum ist der Charakter des in diesem Sinne kanonisierten Heiligen etwas wesentlich anderes als die Erfahrung der Einheitswirklichkeit. Für die Religion ist das Dargestellte nur Erinnerung an das archetypische Ereignis, unabhängig von seinem künstlerischen Wert oder Unwert. Es ist fraglich, ob für die Gläubigen irgendeiner Religion die Größe des Kunstwerks von Bedeutung ist, fraglich, ob die »Kreuzigung« von Grünewald für den im religiösen Kanon enthaltenen Menschen mehr bedeuten muss als der billige Öldruck des gleichen »Geschehens«. Ein künstlerisch gestaltetes »Ding« – ein Stuhl, ein Gefäß – kann aber Ausdruck der »Großen Erfahrung« sein, dagegen braucht das Urbild, das als Teil eines religiösen Kanons gestaltet ist, nur Hinweis- und Mitteilungscharakter zu haben.

{108} Andererseits äußert sich die Relativität des Menschlichen auch darin, dass der einfallende Augenblick einer religiösen Erfahrung bei einem Menschen durch sentimentalsten Kitsch ausgelöst werden kann, wenn er in ihm dem Urbild begegnet, während das begnadete Werk eines erleuchteten Künstlers sich als unfähig erweisen kann, die Bewusstseinsbarriere eines Menschen zu durchdringen.

{109} Für eine von keinem Kulturkanon gehaltene Zeit aber, wie es die unsere ist, bedeutet die Kunst und ihre »Große Erfahrung« Wesentlicheres als je. Die Erfahrung des Transpersonalen ist für uns nicht mehr an bestimmte von der Kultur vorgeschriebene Inhalte gebunden, in welchen sich das »wahre« Leben konzentriert; aber in einer inneren Kompensation ist dafür die ganze Wirklichkeit für uns von der Möglichkeit des Numinosen erfüllt. Wir können der »Großen Erfahrung« als Möglichkeit in der »Großen Kunst« der ganzen Welt ebenso wie in jedem Teil der transparent werdenden Wirklichkeit begegnen und erleben deswegen die »Große Erfahrung« ebenso in den Gestaltungen des Religiösen wie des Profanen, im Gesamtwerk des schöpferischen Menschen ebenso wie im erfüllten Augenblick des anonymen Lebens.

{110} Dabei handelt es sich bei dieser Erfahrung stets um einen Durchstoß zu der größeren Wirklichkeit, die unsere Partialwirklichkeiten umfasst, ergänzt und überhöht, immer aber auch um ein Transparentwerden, in dem das Überwirkliche, unabhängig davon, ob es als Furchtbares oder als Gnade, als Zerstörbarkeit oder als Unzerstörbares erscheint, als das eigentlich Wirkliche sichtbar wird.

{111} Der Formen des Überschreitens der Partialwelt zur Einheitswirklichkeit sind viele; immer aber gehört zu dieser Erfahrung das Ergriffenwerden von archetypischen »Stimmungen«, welche die Inhaltswelt des Archetypischen durchpulsen oder aber auch als Stimmung an sich fühlbar wird. Das Unzerstörbare oder das Furchtbare kann sich in unendlich vielen archetypischen Symbolen darstellen: als Mandala, als Diamant und als Blüte das eine, als verschlingendes Maul, als Hölle, als Abgrund das andere; aber es kann auch als Stimmung zum Beispiel einer Landschaft zur Erscheinung kommen, die als ein Unfassbares wie eine unsichtbare Essenz das Sichtbare durchdringt.

{112} Die Erfahrung des Archaischen ist eine der Formen dieser Offenheit einem Gestimmtsein der Einheitswirklichkeit gegenüber. Die Welt der kindlichen Frühzeit kann in der Großartigkeit Giotto's oder als »Primitivität« in den Bildern Rousseaus erscheinen oder kann in der Abstraktion von Linien und Formen, der Reduktion auf Kubus oder Zylinder sichtbar werden. Aber auch wenn die Vereinfachung der menschlichen Figur, das perspektivlose Dasein vor dem Goldgrund der Welt, das hierarchische Stehen im Profil oder die Festgefügtheit eines fugenhaften Chorwerkes das Ewige einer immer währenden Welt verdeutlicht, immer geht es um die Großartigkeit eines Unfassbaren, das als Überwirkliches alles Wirkliche belebt.

{113} Die Welt des Erhabenen und Idealen, Vorbildlichen oder Urbildlichen kann aber auch ebenso am Menschen erscheinen, und die »Große Erfahrung« der Kunst führt uns in der Geschlossenheit einer ägyptischen Königsstatue, der Idealmenschlichkeit eines griechischen Torsos oder der Übermenschlichkeit einer Prophetenfigur Michelangelo's über unsere Grenzen als Ich in die Freiheit des Selbst als des »Großen Menschen«, die in jedem erfassten Augenblick die unsere ist. Denn diese Freiheit der größeren Wirklichkeit ist menschenmöglich und steht, wie die Welt, auch in ihrer Überwirklichkeit jederzeit für uns bereit. So wie von aller »Großen Erfahrung« gilt, was Franz Kafka von der Welt des Gerichts ausgesagt hat, auch von diesem Überwirklichen: »Es nimmt dich auf, wenn du kommst, und es entlässt dich, wenn du gehst (Anm. 45).«

{114} Aber neben dieser großartigen Welt existiert ebenso das Unheimliche und Schreckliche, das die Welt mit dem tödlichen Schwung des tanzenden Schiwa unter sich tritt. Denn das Dämonische, Zauberisch-Tückische, Krank-Groteske, das Verquere und Bizarre wohnt gespenstisch dicht neben den Fenstern und Toren unseres Bewusstseinsgehäuses, umfasst als Urschlange auf dem Grunde des Meeres unsere Welt, schleicht als Dunkelmond am Himmel und bringt Unruhe und Verzweiflung, Qual und Ausweglosigkeit, Verirrung und Wahn.

{115} In der Musikhölle von Hieronymus Bosch werden die Instrumente des Lobgesänge tönenden Paradieses in einer furchtbaren Umkehrung zu Instrumenten der Marter. Ebenso leben wir heute, vom Dämonischen des Daseins angerührt, im Unheimlichen einer Hölle der Physik, und der mandalaartige Kosmos einer Welt von ordnungsmäßig umeinander kreisenden Weltsystemen und Atomen hat begonnen, quantenhaft zu springen, sich ins Nichts fortzustrahlen, um aus diesem so genannten Nichts von irgendwoher wieder aufzutauchen, sodass gerade dieses Nichts jenseits unserer Erfahrung zu einer der »Großen Erfahrungen« unserer Zeit geworden ist.

{116} Die menschliche Ratio sucht diese Welt der schöpferischen und zugleich tödlichen Explosionen, die uns mit Vernichtung bedroht, mithilfe der Ordnung unseres Bewusstseins und der großartigen Gradlinigkeit unseres Verstandes auszuschalten. Aber das Wort Blakes: »Improvement makes straight roads, but the crooked roads without improvement are roads of Genius« ist auch darin wahr, dass es zu den »proverbs of hell« gehört. Der schöpferische Genius ist niemals ohne die Nähe des Teufels möglich, der als Schatten Gottes zwischen Zerstören und Schaffen anscheinend nicht zu unterscheiden weiß. Die krummen Wege, die unserem Bewusstsein krumm scheinenden Wege unseres Unbewussten, sind die unser Bewusstsein verwirrenden Wege der Schlange, einer größeren und unheimlicheren Wirklichkeit, als wir sie zu ertragen vermögen. Wie wieder Blake es formuliert: »The roaring of lions, the howling of wolves, the raging of the storming sea and the destructive sword are portions of eternity too great for the eye of man.« Dieses Unheimliche lebt in den Menschen Dostojewskijs und der menschlichen Konzeption eines höllischen Daseins ebenso wie im Dämonischen der Geisteskrankheit und der Lebendigkeit des Bösen in der Welt. Es lebt in der uns zerstörerisch scheinenden Natur, in den sinnvoll geleiteten Wegen der ihre Beute verfolgenden Schlange wie in dem das menschliche Dasein zerstörenden, meisterhaft dirigierten Tollwutvirus (Anm. 46). In diesem Unheimlich-Zerstörerischen erfasst uns die »Große Erfahrung« als Erfahrung von dem uns zweideutig Scheinenden der Gottheit, welche die Welt und uns als Ratlose in ihrer Faust hält und vor der die Gradlinigkeit unseres Bewusstseins und unserer

Bemühung, das Un-auslotbare auszuloten, dem Spott des Dämonischen anheim fällt.

{117} Aber ebenso wie das Zerstörerische ist auch das Unzerstörbare, das in der Enge unserer Tatsächlichkeitswelt keinen Platz zu finden scheint, Inhalt der »Großen Erfahrung«. Auch dieses Unzerstörbare bleibt ein Gestaltlos-Gestaltetes, auch sein Ort ist nicht im Weltwirklichen und nicht in der von der Welt abgehobenen menschlichen Seele, sondern in der Einheitswirklichkeit, welche die Große Kunst erfasst und gestaltet.

{118} Das Unzerstörbare kann sich in der durchgehaltenen Oberstimme eines Quartetts ebenso manifestieren wie in dem flüchtigen und nicht einzufangenden Farbschimmer einer impressionistischen Landschaft, die oft mehr über die bleibende Schönheit alles Vergänglichen aussagt als eine Philosophie von der Wirklichkeit des Bleibenden. Das Unzerstörbare lebt ebenso im Lächeln der Gestalten Leonardos wie in der Haltung einer gotischen Heiligenfigur, in einem Gedicht Li-tai-pes und einem griechischen Torso ebenso wie im Fujijama Hokusais. Gerade weil dieser Fuji Hokusais nicht als heiliger Berg in der sakralen Feierlichkeit eines religiösen Gemäldes erscheint, sondern in die tägliche Wirklichkeit des irdischen Daseins eingebettet bleibt, gewinnt die ewig wirkliche Welt des Unzerstörbaren in ihm Gestalt. Immer war der Fujijama für Japan der heilige Berg, ein heiliger Ort, Symbol der Ewigkeit, ein Begriff. Aber was ist uns ein heiliger Berg, heiße er Sinai, Olymp oder Fujijama? Beschämt und fast verlegen gleiten unsere Augen von diesen Bergen fort, die als symbolische Wirklichkeit lebendig sind, aber als zu besteigender Fels ernüchternde Teile unserer Außenwirklichkeit darstellen, auch bevor der heilige Ort das Ziel zuerst einer Prozession und später eines Ausflugs geworden ist.

{119} Aber der Fujijama Hokusais ist ewig. Ob er eine von tief unter ihm wandernden Menschen belebte Landschaft überragt, zwischen den Schirmen eines Schirmmachers als fremde und seltsame Gegenwart fast verschwindet; ob er hinter Regenschleiern sich verhüllt oder über dem Gewitter, das tief unter ihm das kleine Dorf bedroht, in seiner Unveränderlichkeit ruht; fern am Horizont über der stillen Bucht, auf der in kleinen Booten die Menschen fahren, wie am Rande der Welt steht, oder im fallenden Schnee auf mühsam sich den Weg suchende Menschen herabsieht. Als der Fujijama der Tiere ist er immer der eine, immer sich gleich – und doch immer auf andere Weise lebendig als ein Hier und Dort. Der Hirsch atmet in der Luft, die von ihm beherrscht ist, nachts heult der wilde Hund vor seiner schwarzen Silhouette, die Wildgänse fliegen über seinem Spiegelbild im Wasser, und in einer in sich verbundenen Welt steht der weiße Reiher im weißen Schnee

neben dem weißen Berg. Aber auch hinter dem jungen, in dichter Fülle zum Licht drängenden Bambus ragt seine schützende Ewigkeit, und sie steht unerschütterlich hinter dem Riesenbug der stürzenden Welle.

{120} Das Ewige der »Großen Erfahrung« ist unabhängig von seiner Erscheinung als Berg oder als Blume, als Tier oder als Mensch; immer ist es ein Übersteigendes, das die Nur-Wirklichkeit hinter sich lässt. Ob dies Übersteigende als Un- und Überwirkliches erscheint, als schön oder hässlich, als elementare Urform oder als überschüssige Fülle, als Ideal-Vollkommenes oder als Grotesk-Schauriges, immer ist es ein Mehr, ein Anders, ein Nicht-nur-Dies, wie es als Teilwirklichkeit unserem Bewusstsein gegeben ist. In der Reinheit abstrakter Form und in der skulpturellen Überwucherung eines indischen Tempels, in der archaischen Einfachheit der frühen griechischen Plastik und in der unheimlichen Musikgraphik Klees, im Schwulst Wagners und der ausgeformten Fugenkunst Bachs erscheint es, und aus dem Urwaldton einer peruanischen Sängerin und der Schlichtheit eines europäischen Volksliedes spricht es von der »Großen Erfahrung« der Einheitswirklichkeit, die in uns und um uns lebendig ist als schöpferisches Dasein, das zu erfassen wir niemals im Stande sind.

{121} Aber erfahrbar ist diese Einheitswirklichkeit für jedes menschliche Wesen, und die schöpferische Menschheit ist im Stande, von ihr erfasst zu werden und sie zu gestalten. Denn auch im Menschlichen schäumt das Überschüssige des Wirklichen über in der Fülle des sich Ausdrückenden und im Ausdruck dieser Fülle selber. Denn von Fülle spricht alles: das von Miniaturen überwucherte Blatt eines frühmittelalterlichen heiligen Textes ebenso wie die Höhlenwände des Eiszeitmenschen und die Pyramiden Mexikos. Fülle ist das Heilsgeschehen der Bibel, sind die Heilsbringer der Primitiven, die Erleuchtung Buddhas und das Sterben der Heiligen. Diese Fülle kann aber auch in der gestalteten Menschenflut Balzacs oder Zolas erscheinen. Sie strahlt im sich aufblätternen Dasein eines Einzelnen, dessen Wirklichkeit in einem Tag des Lebens, wie bei Joyce, sich zusammenfasst, oder in einem des Sterbens, wie bei Broch, wenn das Sterben Vergils von der Augusteischen Welt bis in die Hintergründe der Unendlichkeit reicht.

{122} Aber auch die »Große Kunst« kann noch ein Festhaltendes sein, wenn sie für den erfahrenden Menschen nicht zum »wendenden« Punkt wird (Anm. 47), zum strömenden Augenblick, fließend und ungreifbar wie das lebendige Leben. Denn zu der unendlichen Fülle der allmenschlichen Kunst gehört eine ihr entsprechende Fülle menschlicher Antworten. Der schöpferische Mensch, die ihn ansprechende Welt und sein Werk bilden nur die eine Seite der »Großen Erfahrung«; die

menschliche Offenheit und Bereitschaft, die »Große Kunst« zu empfangen oder vor ihr verschlossen zu bleiben, ist die andere Seite dieses lebendigen Geschehens. Denn so wie die Welt im Ganzen ist auch die der Kunst eine Welt des Heiligen Geist-Windes, der wehet, wo er will, und wir selber sind in diesem Sinne ununterbrochen Steigende und Fallende, Offene und Verschlussene zugleich, wobei wir mit unserem Verschlussensein an der Welt der Angst und der Enge, mit unserem Offensein an der Welt der Einheitswirklichkeit und der Erfülltheit teilhaben.

{123} Die Tendenz zum Überschreiten der Partialwirklichkeit in der »Großen Erfahrung« ist so tief im Innersten des Menschen begründet, dass es auffälligerweise keinen Unterschied für unsere Ergriffenheit bedeutet, ob zum Beispiel eine menschliche Gestalt, an der wir zu dieser Erfahrung gelangen, der Wirklichkeit der Kunst oder der – des tatsächlichen Lebens entstammt. Es ist nicht wesentlich, ob dies Überwirklich-Wirkliche uns als Don Quijote, Don Juan und Faust oder aber als Alexander und Cäsar, Goethe und Nietzsche ergreift. Die großen Gestalten der menschlichen Geschichte stehen dicht neben denen der großen Dichtung als Träger und Verwirklicher »Großer Erfahrung«. Immer ist es die Fülle des Mythos in uns, die im Echo sich erneuert und bestätigt. Und ob diese Fülle einmal den Einzelnen emporhebt und einmal das Volk, ob es menschliche Gestalten des Innen oder des Außen sind, ob die Stile und Weitanschauungen, Philosophien und Wissenschaften auftauchen und untergehen, es scheint der Menschheit nicht so sehr um eine Wahrheit zu gehen, die nur in ihren wechselnden Erscheinungsformen lebendig ist, als um ein Ewiges, das sie erleuchtet.

{124} Für den schöpferischen Menschen macht die »Große Erfahrung« und ihre Gestaltung das Wirkliche seines Daseins aus, aber darüber hinaus ist sie für jeden Menschen das Lebensnotwendige, denn ohne die direkte oder indirekte »Große Erfahrung« verkümmert der Mensch und stirbt ab. Deswegen ist nicht nur die Gestaltung für den schöpferischen Menschen, sondern ihre Erfahrung für jeden Menschen heilend. So wie das schöpferische Werk nur durch den Anschluss an das Selbst und die Wiederherstellung der Lebensganzheit möglich ist, überschreitet auch der Mensch, dem die »Große Erfahrung« als Erfahrung der Kunst begegnet, die Eingeschränktheit seines eigenen Bewusstseins und seines Ich. Er erlebt in der Erfahrung des eigenen Ganzwerdens auch die zerspaltene Welt – ohne es zu wissen – als wiederhergestellt und ganz (Anm. 48).

{125} Aber von zentralerer Bedeutung noch als die »Große Erfahrung« der Kunst, die in gewissem Sinne immer noch ein Kulturprodukt bleibt, ist die direkte Erfahrung des einzelnen von der Einheitswirklichkeit, die ohne Niederschlag bleibt

– außer dass sie ihn wandelt. Ihre Wirkung scheint unsichtbar; aber während die »Große Kunst« für den, welcher sie erfährt, eine immer neue Möglichkeit ist, die eigene Verengung mit ihrer Hilfe wenigstens momentweise zu überwinden, ist die anonyme »Große Erfahrung« des gelebten Augenblicks, der nur im innersten Dasein des Menschen lebendig ist, der Lebenskern des Lebendigen.

{126} Jeder Augenblick, jedes Ding, jede Pflanze, jedes Tier, in allen lebt als Einzelnen die Möglichkeit des Ganzen. Durch jedes und als jedes ist die Fülle der Wirklichkeit erfahrbar. Nicht umsonst kann alles im Mittelpunkt des Mandala stehen, des zeitlosen Symbols der Einheitswirklichkeit. Jeder Augenblick trägt die schöpferische Potenz in sich, zusammen mit uns die Welt ins Große zu verwandeln, sodass wir in der Fülle einer ganzen und strömend lebendigen Welt stehen. Die Verklärung der Wirklichkeit und ihr Transparentwerden in der »Großen Erfahrung« ist als schöpferisches Geschehen in der Möglichkeit jedes lebendigen Menschen enthalten, und die schöpferische Unfestlegbarkeit des Lebens schließt für jeden Menschen und in jedem Augenblick den Durchbruch durch die Verengung unseres nur bewussten Daseins in sich. Sie liegt verborgen in allem, sie kann uns ergreifen im Anblick einer sich entfaltenden Knospe wie im Geschmack eines Stückes Brot oder eines Schluckes Wasser. Wir müssen uns nur offen halten und die Fülle der Wirklichkeit nicht ausschließen. Die von unserem Wissen gewusste, aber von unserem Leben nicht realisierte Tatsache, dass jedes Stück Welt eine unendliche Fülle von Welten und Kräften enthält, ist nur Symbol dessen, dass in jedem Stück Welt die ganze unrealisierbare Fülle der Einheitswirklichkeit verborgen ist, die auf unsere Bereitschaft wartet. Die Notwendigkeit dieser Bereitschaft, dem Leben nicht gegenüberzutreten, um es festzuhalten und zu besitzen, sondern in seinem Strom mitzufließen, hat wieder Blake vielleicht am schönsten in seinem Vers ausgesprochen:

{127} «He who binds to himself a joy
Does the winged life destroy.
But he who kisses the joy as it flies
Lives in eternity's sun rise.» (Anm. 49)

{128} Das Ewige erscheint keineswegs nur wie im Diamantkern des Mandala als ein Festes und Unzerstörbares, sondern gerade in ihrer höchsten schöpferischen Form offenbart sich die Wirklichkeit auch als ein unendlich Bewegtes und Unfestlegbares. Alles Gestaltete und Gestaltbare läuft Gefahr, als etwas Aussagbares zu einem nur Gewussten und Geglaubten zu werden, in dem die ursprüngliche »Große Erfahrung« sich verfestigt und so verfällt. Das Große der

»Großen Kunst« besteht gerade darin, dass das Schöpferische in ihr nicht vom schöpferischen Menschen, seiner Haltung und seinem Glauben, spricht, sondern dass durch sie die Wirklichkeit sich selber aussagt. Die Verbundenheit des schöpferischen Menschen mit der alles belebenden Einheitswirklichkeit trägt kein Gewand des Wissens oder einer kanonhaften Gläubigkeit, sondern lebt in der »Großen Erfahrung« als ihr verborgenes Leben.

{129} Die Geheimnisse der Schöpfung bilden als Geheimnisse des Schöpferischen den eigentlichen Hintergrund der Welt. In dem großen und verbindenden Eros, welcher im schöpferischen Menschen zur Einheitserfahrung der Wirklichkeit führt, erscheint auch der göttliche Hintergrund dieser Wirklichkeit als ein Sein im Eros. Während der jüdische Midrasch – und nicht nur er – die Schöpfung in der Doppelheit, in der Zwei, als das Unglück und den Fall der Einheit erkennt, die, aus sich heraustretend, zur Zwei, zur Polarisierung, geworden ist, macht gerade die höhere Einheit dieses Zweiseins das schöpferische Dasein des Lebendigen aus.

{130} So erscheint das Schöpferische in der Symbolik der Menschheit oft als Liebesspiel eines höchsten göttlichen Paares, welches das geheimnisvolle Dasein der Einheitswirklichkeit erfüllt. Hinter den Ureltern, von deren zeugender Liebesumarmung als Schiwa und Schakti, Keter und Schechinah die Welt in ihrer Gegensätzlichkeit abstammt, erscheint die höchste schöpferische Liebeswirklichkeit als ein göttliches Paar in der Erfülltheit ewiger Jugend und liebender Zweieinigkeit. Als höheres Gegenbild der dem Menschlichen näheren Verschlungenheit von Eros und Psyche (Anm. 50) taucht das jugendliche Paar der indischen Gottesliebe und Mystik auf: Krischna und Radha, die in der Lila, der höchsten göttlichen Liebe, miteinander verschränkt sind.

{131} »Wenn der Krischna der innersten Lila«, so heißt es, »Krischna, der die Flöte spielt, in seine eigene Unendlichkeit hineinblickt, so sieht er sein wahres Selbst Radha vor sich. Und wenn Er, >der kein Innen und Außen hat<, nach außen blickt, so sieht Er wieder Radha vor sich. Überall sieht Er Sie, sucht Er Sie.« Diese Radha, die Liebeskraft des lebendigen Gottes und des Lebendigen der Schöpfung, ist die Auserwählte seiner tiefsten Einsamkeit innen, aber auch das schöpferisch Geliebte in allem Lebendigen außen. So wird sie in einer höchsten Umkehrung der Lehre von der tanzenden Maja die einweihende Tanzmeisterin des höchsten Gottes selber. Darum heißt es in dem den religiösen Menschen des Abendlandes »bestürzenden« Zwiegespräch Radhas mit ihrer Freundin:

{132} Radha fragt:

«Von welchem Ort im Kundawald kommst du?

Die Freundin antwortet: Von den Füßen Krischnas.

Wo ist Er?

Tanzstunde nimmt Er.

Wer ist der Guru?

Du selbst bist es, deine eigene Bildgestalt erblickt er in jedem Baum,
in jeder Schlingpflanze, in allen Weltrichtungen.

Deine Gestalt, die leuchtend tanzende, bewegt sich als Tanzmeister vor ihm her,
und überallhin muss er hinterdreintanzen. « (Anm. 51)

{133} In der liebenden Vereinigung des höchsten Gottes mit der lebendigen Bildgestalt der Geliebten außen und innen lebt das schöpferische Geheimnis der Wirklichkeit, die aus dieser Vereinigung entsteht; sie ist ihre Essenz und ihr inneres Leben zugleich.

{134} Schon der Tanz der liebenden Mädchen um Krischna, den liebenden Kern der Schöpfung, ist als Mandala bewegter Liebe ein höchstes Symbol des Schöpferischen, aber die Mitte dieser Bewegung ist die noch höhere Bewegtheit des Zwei-Einen, des Tanzes von Krischna mit Radha. Von diesem Tanz des zentralen, innersten schöpferischen Geschehens heißt es: »Radhas Farbe glüht den Glanz geschmolzenen Goldes. Aber wenn Radha und Krischna verzückt miteinander tanzen und Krischna, sich der höchsten Gottesliebe hingebend, Radha an seine Brust drückt, da begibt es sich zuweilen, dass Krischnas tiefe, unirdische Bläue ganz eingehüllt wird in das strahlende Goldesleuchten von Radhas unsäglicher Liebe zu ihm. Und dann offenbart sich nur mehr Radhas. Ihr Glanz ist so überstark, dass, wenn sie sich in der Lila voll offenbart, Krischna entschwindet. Und andererseits begibt es sich, dass Radha zuweilen vollständig entschwindet, wenn Krischna sich im Spiel der Lila voll offenbart (Anm. 52).«

{135} Dieser Tanz der Gottheit, des jugendlich-göttlichen Paares, erscheint hier als zentrales Symbol der uns transzendierenden Einheitswirklichkeit, die sich dem Menschen in der »Großen Erfahrung« eröffnet. Das menschlich Schöpferische, das in seiner liebenden Hingabe die auseinander gefallene Welt zu neuer Einheit verschmilzt, ist ein Teil der schöpferischen Liebe der Gottheit selber, und der Tanz der göttlichen Liebenden, von deren geheimnisvoller Einheit die überschießende Fülle des Lebens lebt, offenbart sich als die bewegte Mitte des Daseins.

ANMERKUNGEN

- 1 Verf., Ursprungsgeschichte des Bewusstseins, op. cit.
- 2 Verf., Das Schöpferische als Zentralproblem der Psychotherapie, op. cit. 108
- 3 Paul Klee, Über die moderne Kunst, Bern-Bümpliz 1945.
- 4 Verf., Ursprungsgeschichte des Bewusstseins, S. 428, op. cit.
- 5 Verf.; Über den Mond und das matriachale Bewusstsein, in: Zur Psychologie des Weiblichen, »Umkreisung der Mitte«, Bd. II, op. cit.
- 6 Otto Rank, Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage, Leipzig 1912, S. 118.
- 7 Verf., Ursprungsgeschichte des Bewusstseins, op. cit.
- 8 William Blake, The Poems, London 1926, S. 208.
- 9 Aldous Huxley, The Doors of Perception, London 1954.
- 10 William Blake, Proverbs of Hell, op.cit.
- 11 Verf., Die Psyche und die Wandlung der Wirklichkeitsebenen, op. cit.
- 12 Verf., Ursprungsgeschichte des Bewusstseins, S. 30f., op. cit.
- 13 Otto Rank, op. cit.
- 14 C. G. Jung, Symbole der Wandlung, Zürich 1952, S. 346f.
- 15 Verf., Zur psychologischen Bedeutung des Ritus, in: Kulturentwicklung und Religion, »Umkreisung der Mitte«, Bd. I, op. cit.
- 16 Verf., The Archetypal World of Henry Moore, New York/London 1959.
- 17 Verf., Der mystische Mensch, in: Kulturentwicklung und Religion, »Umkreisung der Mitte«, Bd. I, op. cit.
- 18 Verf., Zur Psychologie des Weiblichen, »Umkreisung der Mitte«, Bd. II, S. 14 f., op. cit.
- 19 Franz Kafka, Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande (Gesammelte Werke, Bd. VII), New York 1953.
- 20 C. G. Jung, Antwort auf Hiob, Zürich 1952.
- 21 Verf., Aus dem ersten Teil des Kafka-Kommentars »Das Gericht«, in: Geist und Werk, Festschrift für Dr. Brody, Zürich 1959.
- 22 M.-A. Sechehaye, Symbolische Wunscherfüllung, Bern und Stuttgart 1955, S.
- 23 Franz Kafka, Das Schloss (Gesammelte Werke, Bd. IV), S. 32.
- 24 Gustav Janouch, Gespräche mit Kafka, Frankfurt am Main 1951, S. 18.
- 25 Gustav Janouch, op. cit., S. 30.
- 26 Suite de 180 Dessins de Picasso, Verve 29/30.
- 27 Verf., Die Psyche und die Wandlung der Wirklichkeitsebenen, op. cit.
- 28 Verf., Ursprungsgeschichte des Bewusstseins, op. cit.
- 29 Verf., Ursprungsgeschichte des Bewusstseins, op. cit. 128
- 30 Verf., Über den Mond und das matriachale Bewusstsein, op. cit.
- 31 Verf., Die Große Mutter, op. cit.

32 Dabei kann nur eine eingehende Einzelanalyse die archetypische Dominanz des künstlerischen Produktionsprozesses klarstellen. So gibt es zum Beispiel neben dem primären Expressionismus des Unbewussten in der Moderne einen des Bewusstseins, und im Surrealismus haben wir eine quasi matriachale Dominanz des schöpferischen Prozesses, die aber von der Willkür eines patriarchalen Bewusstseinsprinzips gefordert wird.

33 Friedrich Hebbel, Vorwort zu Maria Magdalena.

34 Andre Gide, Dostojewskij. Aufsätze und Vorträge, Stuttgart 1952, S. 17.

35 C. G. Jung, Psychologische Typen, Zürich 1921, S. 674 f.

36 Verf., Ursprungsgeschichte des Bewusstseins, op. cit.

37 Vgl. weiter vorn, Die Erfahrung der Einheitswirklichkeit, S. 61.

38 Verf., Leonardo und der Mutterarchetyp, in: Kunst und schöpferisches Unbewusstes, op. cit.

39 »Vivre et faire vivre le perpetuel present«, aus Eight European Artists, New York 1954.

40 Wilhelm Boeck und Jaime Sabartes, Picasso, Stuttgart 1955, S. 60.

41 William Blake, Proverbs of Hell, op. cit.

42 William Blake, op. cit., S. 342.

43 Franz Kafka, Betrachtungen, Nr. 72, in: Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande (Gesammelte Werke, Bd. VII), New York 1953.

44 Andre Gide, op. cit. S. 52.

45 Franz Kafka, Der Prozess (Gesammelte Werke, Bd. III), S. 233.

46 Adolf Portmann, Das Lebendige als vorbereitete Beziehung, »Eranos-Jahrbuch« XXIV/1955; vom gleichen Autor: Die Bedeutung der Bilder in der lebendigen Energiewandlung, in: Biologie und Geist, Zürich 1959 (2. Auflage).

47 Vgl. weiter vorn, Der schöpferische Mensch und die Wandlung, S. 15f.

48 Vgl. dazu die religiöse kosmologische Entsprechung des Tikkun-Begriffs in der Kabbala, in: Gershom Scholem, Tradition und Neuschöpfung im Ritus der Kabbalisten, »Eranos-Jahrbuch« XIX/1950.

49 William Blake, op. cit., S. 170.

50 Verf., Zur seelischen Entwicklung des Weiblichen; Kommentar zu Apuleius' Amor und Psyche, Zürich 1952.

51 Walter Eidlitz, Die indische Gottesliebe, Öltten 1955, S. 267.

52 Walter Eidlitz, op. cit., S. 267.