

Ralf Matti Jäger

C. G. JUNG UND DIE  
MODERNE KUNST

Ein Beitrag zur Geschichte der Maltherapie



verwandeln verlag

Umschlaggestaltung unter Verwendung einer Malerei von Ralf Matti Jäger.

Bibliographische Information Der Deutschen Bibliothek

Die deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Online-Publikation vom 14.7.2022

© verwandeln verlag wendland 2022

Umschlag und Satz: Ralf Matti Jäger

Alle Rechte vorbehalten.

[www.ralfmattijaeger.de](http://www.ralfmattijaeger.de)

[verwandeln@posteo.de](mailto:verwandeln@posteo.de)

*Für*

*Maja*

»In zahllosen Bildern müht er sich, das in ihm Wirkende erschöpfend darzustellen, um schließlich zu entdecken, dass es das ewig Unbekannte und Fremde, die tiefste Grundlage unserer Seele ist.«

*C. G. Jung*

## Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	8
Der Vortrag von 1929.....	11
Jungs künstlerische Sozialisierung.....	14
Akademische Prägung.....	19
Allgemeine und individuelle Wirkung der Kunst.....	24
Gestaltungen des kollektiven Unbewussten.....	27
Kunst als Phantasie 1913.....	29
Der Phantasiebegriff bei Vischer, Dilthey und Freud.....	39
Jungs abgewehrte Sehnsucht nach dem Künstlertum.....	44
Streben nach einem neuen psychologischen Ansatz.....	47
Das Zusammenspiel von Phantasie und Inspiration.....	54
Entscheidung für den Weg des Wissenschaftlers 1930.....	58
Jungs erster Aufsatz über Gestaltung 1916.....	63
Der Symbolist Jung.....	66
Tabelle zu Jungs Bildverständnis.....	69
Tabelle zum modernen Bildverständnis.....	72
Jungs Pathologisierung der modernen Kunst.....	73
Der Begründer der Analytischen Psychologie.....	79
Ausblick auf die Kunsttherapie.....	82
Persönliches Nachwort.....	89
Quellenverzeichnis.....	91

## Einleitung

C. G. Jung (1875-1961) gehört neben Sigmund Freud und Alfred Adler zu den maßgeblichen Begründern einer modernen Psychologie und Psychotherapie. Er gehört aber auch zu den Begründern der Kunsttherapie, namentlich der Maltherapie.

Jung verstand das Malen der Patienten als spezifische Methode seiner *Analytischen Psychologie*. Einen im eigentlichen Sinne eigenständigen maltherapeutischen Ansatz hat er so gesehen nicht begründet. Ihm war das Malen vor allen Dingen ein Mittel zur Ergründung des Unbewussten und zur Arbeit mit inneren Bildern (Träumen, Phantasien, Gesichtern, Visionen). Jung war von den akademischen Kunstidealen des 19. Jahrhunderts und einer symbolistischen Bildauffassung geprägt. Der modernen Kunst (Expressionismus, Kubismus, Futurismus, Dada, Surrealismus) begegnete er zu Anfang des Jahrhunderts mit Neugier, doch sprach sie ihn nicht positiv an. Ende der 20er Jahre grenzte er sich deutlich von dieser neuartigen Kunst ab, die er bald darauf öffentlich pathologisierte.

Jungs Verständnis des Malens als Mittel zur Arbeit mit inneren Bildern und seine Theorien zu Symbolen, zum kollektiven Unbewussten und dessen Archetypen waren prägend für die Weiterentwicklung der modernen Psychologie, der Philosophie, Kunsttheorie und auch für manche Ansätze der Kunsttherapie. Doch das Überholtwerden seines akademischen und symbolistischen

Kunstverständnisses durch die fortschreitende Kunstentwicklung in den 1920er Jahren, an dem er aber dennoch festhielt, ist bis dato kaum kritisch reflektiert worden. Die Symboltheorien Jungs (und ebenso Freuds) sind weiter tradiert worden, ohne dass je ein Bewusstsein davon entstanden wäre, dass diese auf die moderne Kunst und damit auch auf die Kunstwerke von Patienten heute nur in manchen Fällen oder nur in einem speziellen Sinne angewendet werden können. Stimmig sind Jungs Theorien zur Kunst in Bezug auf Werke des Symbolismus, nur dass Jung (und ebenso Freud und viele ihrer Nachfolger noch heute) dazu neigte, grundweg alle Werke der Kunst als symbolistische zu betrachten.

Die vorliegende Studie möchte diesbezüglich zur Klärung beitragen, indem Jungs Verhältnis zur modernen Kunst detailliert untersucht wird.

*Ralf Matti Jäger* am 15.5.2019 im Wendland

Zuletzt aktualisiert am 14.7.2022

C. G. JUNG  
UND DIE MODERNE KUNST



## Der Vortrag von 1929

Nach seinem Bruch mit dem Übervater, Kollegen, Freund und Konkurrenten Freud war Jung im Januar 1913<sup>1</sup> in eine tiefe psychische Krise mit psychotisch anmutendem Erleben gestürzt. 1914 entdeckte er die therapeutische Wirksamkeit des Malens für sich und ließ bald auch seine Patienten im Rahmen seiner *Analytischen Psychologie* malen. Jung vermittelte dieses Vorgehen zwar an einige seiner Schüler, auch entstand bereits im Jahr 1916 ein erster Aufsatz zu dem Thema, auf den ich unten noch eingehen werde, dieser blieb aber bis 1957 unveröffentlicht. Erst als der Psychoanalytiker Ludwig Paneth 1928 auf dem *III. Allgemeinen ärztlichen Kongress für Psychotherapie* in Bad Nauheim mit seinen völlig unabhängig von Jung gewonnenen ersten Erfahrungen mit der Kunst im Rahmen der Psychotherapie sprach<sup>2</sup>, trat auch Jung mit

---

<sup>1</sup> Siehe: C. G. Jung; Aniela Jaffé: *Erinnerung, Träume, Gedanken von C.G. Jung*. (1. Aufl.

1971). Olten und Freiburg im Breisgau 1981, 63.

<sup>2</sup> Siehe: Ludwig Paneth: *Über eine neue analytisch-synthetische Methode der Psychotherapie*. In: Eliasberg, Wladimir (Hg.): *Bericht über den III. allgemeinen ärztlichen Kongress für Psychotherapie in Baden-Baden. 20. bis 22. April 1928*. Leipzig 1929, 244-246. – Jungs Schüler Gustav Richard Heyer hatte kritisch auf Paneths Beitrag reagiert (Gustav Richard Heyer: *Klinische Handzeichnungen Analysierter (im Sinne von Jung)*. In: Cimbal 1929, 37. Vgl. dazu Eberhard Manfred Biniek: *Psychotherapie mit gestalterischen Mitteln. Eine Einführung in die Gestaltungstherapie*. (1. Aufl. 1982.) Darmstadt 1992, 29.). Infolgedessen hatten 1929 nicht nur Jung, sondern auch Heyer je einen Vortrag zum Malen in der Psychotherapie gehalten. Heyer hielt es noch 1951 und ebenso 1959 für geboten, die Ausführungen des vermeintlichen Konkurrenten Paneth zu kritisieren (Heyer 1951, 26 und 1959, 279). Paneth hat seine ersten Versuche mit dem Malen in der Psychoanalyse in einem weiteren Aufsatz vertieft (*Form und Farbe in der Psychotherapie* in der

seiner neuen Methode an die Öffentlichkeit. So entstand der berühmte Vortrag *Ziele der Psychotherapie*, den Jung 1929 auf dem IV. Allgemeinen ärztlichen Kongress für Psychotherapie in Bad Nauheim hielt<sup>3</sup>. Darin erläuterte er die Bedeutung des künstlerischen Tuns seiner Patienten und distanzierte sich von der Kunst:

»In der Regel begegne ich dem Einwand [der Patienten], man sei kein Maler, worauf ich zu sagen pflege, dass die heutigen Maler ja auch keine seien, infolgedessen die Malkunst heutzutage vogelfrei sei, und es überdies auf die Schönheit sowieso nicht ankomme, sondern bloß auf die Mühe, die man auf das Bild verwende. Wie wahr dies ist, sah ich jüngst bei einer begabten, professionellen Portraitmalerin, die meine Art zu malen mit lamentablen Kinderversuchen beginnen musste, wörtlich so, wie wenn sie noch nie einen Pinsel in der Hand gehabt hätte. Von außen malen ist eine andere Kunst, als von innen nach außen. [...] Auch wenn gelegentlich künstlerisch schöne Dinge von meinen Patienten produziert werden, Dinge, die sich ohne weiteres in modernen ›Kunst‹-Ausstellungen sehen lassen könnten, so betrachte ich sie doch als völlig wertlos, gemessen am Maßstab wirklicher Kunst. Es ist sogar wesentlich, dass sie wertlos seien, sonst bilden sich meine Patienten ein, Künstler zu sein, womit der Zweck der Übung gänzlich verfehlt wäre. Es handelt sich nicht um Kunst, vielmehr, es

---

Zeitschrift *Der Nervenarzt*, Heft 2, Jg. 1929, S. 326-337), aber – vielleicht aufgrund des Gegenwindes durch Heyer – nicht weiter verfolgt.

<sup>3</sup> Enthalten in: Walter Cimal-Altona (Hg.): *Bericht über den IV. allgemeinen ärztlichen Kongress für Psychotherapie in Bad Nauheim. 11. bis 14. April 1929*. Herausgegeben im Auftrage der Allgemeinen ärztlichen Gesellschaft für Psychotherapie vom Geschäftsführer Walter Cimal-Altona. Leipzig 1929, 1-14. – In leicht geänderter Fassung auch in: C. G. Jung: *Seelenprobleme der Gegenwart*. (1. Aufl. 1931) München 1991, 70f. Und ebenso in: C. G. Jung: *Praxis der Psychotherapie. Beiträge zum Problem der Psychotherapie und zur Psychologie der Übertragung*. Gesammelte Werke. Bd. 16. Herausgegeben von Marianne Niehus-Jung, Lena Hurwitz-Eisner, Franz Riklin. 1. Aufl. 1971. 3. Aufl. Olten 1979, 50f.

soll sich nicht um Kunst handeln, sondern um mehr und anderes als bloß Kunst, nämlich um *lebendige Wirkung auf den Patienten selber*.<sup>4</sup>

Diese wenigen Sätze enthalten eine Fülle an expliziten und impliziten Überzeugungen zur Kunst. Offenkundig ist, dass Jung das künstlerische Tun seiner Patienten von demjenigen abgrenzen will, was durch professionelle Künstler geschaffen wird. Dabei geschieht es ihm jedoch, dass er einerseits das künstlerische Tun der Patienten abwertet, andererseits stellt er es über die Kunst. Ein kurioser Vorgang.

Zunächst diskreditiert Jung die moderne Kunst. Die modernen Maler seien »ja auch keine Maler mehr«, die Kunst sei »vogelfrei«. Jeder könne in und mit der Kunst also tun, was er wolle. Im Jahre 1929 waren im Bereich der Malerei van Gogh, Cezanne, die Impressionisten, Expressionisten, Kubisten, Fauves, Futuristen, Braque, Picasso, Matisse, die Berliner *Brücke*, Kandinskys und Marcs *Blauer Reiter*, Marcel Duchamp, Max Ernst usw. als Neuerer und vielleicht mehr noch als Aufrührer der Kunst öffentlich bekannt. Bei Jung hatte sich nach einer Zeit des Interesses und einem gewissen Maß an Offenheit für diese neue Kunst zunehmend die Auffassung verfestigt, dass die moderne Kunst nicht als »wirkliche Kunst«, sondern als eine Art von Entgleisung zu gelten habe. Diese Auffassung war damals weit verbreitet<sup>5</sup>. Man bezog sich nicht auf diese modernen Strömungen, sondern auf dasjenige, was aus der

---

<sup>4</sup> Jung 1929, 10. - Kursivsetzungen von Jung. Einfügung in eckigen Klammern von mir.

<sup>5</sup> Weiteres dazu in: Ralf Matti Jäger: *Gestaltungstherapie, Kreative Therapie(n), Künstlerische Therapie(n), Kunsttherapie - Ein Beitrag zur Begriffsklärung*. Dissertation an der Universität Witten/Herdecke aus dem Jahr 2020. In Kapitel 2.1 im Unterkapitel *Kunst, Bildnerie und Gestaltung in Psychiatrie und Psychotherapie*.

Tradition des 18. und 19. Jahrhunderts stammend immer noch als »wirkliche Kunst« galt. Wie sich aus der Erwähnung des Begriffs »Schönheit« als Referenzgröße und Jungs Äußerung, dass in der Kunst »von außen« gemalt werde, entnehmen lässt, schwebte ihm dabei ein Ideal akademischer Kunst vor, die an Antike und Renaissance geschult ist, und im Klassizismus zur Blüte kommt, wie es Ende des 19. Jahrhunderts weit verbreitet war. Dies entspricht Jungs biographischer Prägung.

## Jungs künstlerische Sozialisierung

Der 1875 geborene Jung war als Pfarrerssohn in einem isolierten Schweizer Bergdorf aufgewachsen. Im Haus der Eltern hatte er sich als Kind immer wieder in das abgedunkelte, weil wenig benutzte Repräsentationswohnzimmer geschlichen, um eine dort aufgehängte Spiegelkopie eines *David und Goliath* des italienischen Barockmalers Guido Reni (1575-1642) und ein Basler Landschaftsbild vom Anfang des 19. Jahrhunderts zu betrachten. Diese Werke hatten ihn tief berührt.

»Oft schlich ich heimlich in den abgelegenen dunkeln Raum und saß stundenlang vor den Bildern, um ihre Schönheit anzusehen. Es war ja das einzige Schöne, das ich kannte.«<sup>6</sup>

In seiner Studienzeit hatte Jung viele Museen und Kunstausstellungen besucht. Nach absolviertem Medizinstudium (1901) hatte er sich in Basel und bei Studienreisen in Paris auch

---

<sup>6</sup> C. G. Jung; Aniela Jaffé: *Erinnerung, Träume, Gedanken von C.G. Jung*. (1. Aufl. 1971). Olten und Freiburg im Breisgau 1981, 22.

selbst als Maler in Öl und Aquarell versucht<sup>7</sup>. Bislang veröffentlicht sind zwei Landschaftsbilder im romantischen Stil<sup>8</sup>.

Bei einer USA-Reise im Jahre 1913 hatte er vermutlich den Aufruhr um das dort ausgestellte Gemälde *Akt eine Treppe hinuntersteigend* von Marcel Duchamp mitbekommen. Er beschreibt das Bild bei einem Seminar im Jahre 1925<sup>9</sup>.

Jung hat sich in den 10er und 20er Jahren auch mit dem Symbolisten Odilon Redon (1840-1916) beschäftigt. In seiner Bibliothek fanden sich zwei französischsprachige Bücher über Redon. Das *Oeuvre graphique complet* von 1913 und André Mellerios *Odilon Redon: Peintre, Dessinateur et Graveur* von 1923<sup>10</sup>. Die Malerei Redons und das Bildverständnis der Symbolisten scheint Jung stärker beeinflusst zu haben, als bislang vermutet. Dies wird im Folgenden noch deutlicher werden.

Jungs Züricher *Psychologischer Club* hatte 1917-18 intensiven Kontakt zu der Dada-Bewegung um Hugo Ball, von der sich Jung aber schnell distanzierte. Jung hat auch die Entwicklung Picassos verfolgt<sup>11</sup>.

---

<sup>7</sup> C. G. Jung: *Das rote Buch*. 1. Aufl. 2009, 2. Aufl. Düsseldorf 2013, 198.

<sup>8</sup> In: Aniela Jaffé: *C. G. Jung. Bild und Wort. Eine Biographie*. Olten und Freiburg im

Breisgau 1983, 42f. Vgl. auch Jung 2013, 198. – Für den Mai 2020 hat der Patmos Verlag ein neues Buch zur Malerei von C. G. Jung angekündigt: *Stiftung der Werke von C. G. Jung (Hg.): C. G. Jung. Bilder des Unbewussten. Gestaltungen, Zeichnungen und Skulpturen*. Ostfildern 2020.

<sup>9</sup> In: C. G. Jung: *Analytische Psychologie. Nach Aufzeichnungen des Seminars 1925*. Herausgegeben von William McGuire. Düsseldorf 1995, 82f.

<sup>10</sup> Siehe: Sonu Shamdasani in Jung 2013, 198.

<sup>11</sup> Siehe dazu: Jung 2013, 205; C. G. Jung: *Analytische Psychologie. Nach Aufzeichnungen des Seminars 1925*. Herausgegeben von William McGuire. Düsseldorf 1995 und: C. G. Jung: *Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft*. Gesammelte Werke. Bd. 15. Herausgegeben von Dieter Baumann, Lilly Jung-Merker, Elisabeth Rüb. 1. Aufl. 1971. Olten 1972.

Auch Max Raphaels *Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei* in der ersten Auflage von 1913 fanden sich in Jungs Bibliothek<sup>12</sup>. Es spricht Vieles dafür, dass Jung von Raphaels Haltung geprägt worden ist. Der Kunsthistoriker Max Raphael (1889-1952) war ein Kenner der Moderne. Sein Buch ist ein sehr frühes Zeugnis einer intensiven Auseinandersetzung mit den damals modernsten Strömungen. Ursprünglich als Dissertation bei Heinrich Wölfflin geplant, konnte es doch nur als Buch erscheinen<sup>13</sup>, »weil Wölfflin es ablehnte, eine Dissertation über Picasso auch nur zu lesen«<sup>14</sup>. Dabei war Raphael ein Kritiker der modernen Kunst. Er beginnt bei den Impressionisten (Monet, Renoir usw.), schreitet fort zu van Gogh und Cezanne, um schließlich zum Expressionismus überzugehen, den er bereits bei Gauguin und Matisse beginnen lässt und zu dem er auch Picasso und Kandinsky zählt. Trotz seiner intensiven Auseinandersetzung mit der Moderne vertritt Raphael in seinem Buch die platonischen Kunstideale der Kunstakademien des 19. Jahrhunderts. Aufgabe der Künstler sei es demnach, die ewigen Ideale künstlerisch im Sinne einer »absoluten Gestaltung«<sup>15</sup>, d.h. einer vollendeten Umsetzung, die keine Fragen offen lässt, zu verwirklichen. Überraschenderweise findet Raphael dieses Ideal bei Cézanne verwirklicht. Cézanne wäre es gelungen, die »harmonische

---

<sup>12</sup> Siehe: Jung 2013, 198.

<sup>13</sup> Siehe: [http://gesichter-des-dka.gnm.de/content/mdc\\_person7d32](http://gesichter-des-dka.gnm.de/content/mdc_person7d32). Eingesehen am 17.4.2020 und

<sup>14</sup> So Fritz J. Raddatz am 29. November 1974 in der ZEIT in dem Aufsatz *Aus der Zeit gefallen*. Siehe: <https://www.zeit.de/1974/49/aus-der-zeit-gefallen>. Eingesehen am 17.4.2020.

<sup>15</sup> Max Raphael: *Von Monet zu Picasso. Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei*. 1. Aufl. 1913. 2. Aufl. München 1913, 113. Ich zitiere hier nach der zweiten Auflage, da ich die erste Auflage nicht in die Hände bekommen konnte.

Einheit von Ich, Welt und Gott«<sup>16</sup> zu schaffen, während sich der Expressionismus selbst zu einem »egozentrischen Subjektivismus verdammt«<sup>17</sup> habe, da in ihm das »psychische Erleben [...] unmittelbarer Inhalt der Kunst«<sup>18</sup> geworden sei. Dass ausgerechnet bei Cézanne die »harmonische Einheit von Ich, Welt und Gott« erreicht gewesen sei, dem hätte wohl als erster Cézanne selbst widersprochen<sup>19</sup>. Es entsteht der Eindruck, dass Raphael die fortschreitende Kunstentwicklung bis zu Cézanne empfindend-fühlend hatte mitvollziehen können, in seinen Kunsttheorien jedoch vom Akademismus geprägt war, deren Ideale er auf Cézannes Werk projizierte und dort deshalb erfüllt sah. Den Übergang zum Expressionismus hatte Raphael offenbar nicht mitvollziehen können<sup>20</sup>. Zu dessen Diskreditierung greift er sogar zu einem – wie er meint – »erkenntnistheoretischen« Argument. Demnach könne Kunst nur entstehen, wenn sie aus einer Auseinandersetzung mit der Sinneswelt und den geistigen Ideen heraus entstehe. Wenn jedoch im Expressionismus, wie Raphael unterstellt, »der Stoff«<sup>21</sup>, also die sinnliche Wahrnehmungswelt, »gleichgültig sei«<sup>22</sup>, und nur noch das »Subjekt«<sup>23</sup> aus seinen subjektiven Gefühlen Werke hervorbringe, dann weise diese Vermessenheit auf einen »Defekt des Subjektes« hin und man müsse daraus letztlich schließen, »dass ein künstlerisches Schaffen überhaupt nicht vorlieg[e]«<sup>24</sup>. Der moderne

---

<sup>16</sup> Ebd. 96.

<sup>17</sup> Ebd. 98.

<sup>18</sup> Ebd. 98.

<sup>19</sup> Siehe: *Gespräche mit Cézanne*.

<sup>20</sup> Dies zeigt auch Raphaels Gesamtwerk.

<sup>21</sup> Ebd. 44.

<sup>22</sup> Ebd.

<sup>23</sup> Ebd.

<sup>24</sup> Ebd. 44.

Künstler unterliege also einer psychischen Krankheit, die moderne Kunst sei nicht als Kunst anzuerkennen. Diese Ablehnung der Moderne, die sich als erkenntnistheoretisch fundiert geriert, tatsächlich aber das radikal Neue an Kunstidealen der Vergangenheit misst und deshalb verurteilen muss, hat sich zum Ende der 20er Jahre auch bei Jung durchgesetzt. Doch zunächst hat wohl Raphaels Hinweis, dass in der modernen Kunst das »psychische Erleben [...] unmittelbarer Inhalt der Kunst«<sup>25</sup> geworden sei, Jungs Interesse an der modernen Kunst noch verstärkt.

Wie das Eingangszitat zeigt, war Jung bewusst, dass er in seiner Krisenzeit ab 1914 eine eigene Art des Malens entwickelt hatte. Diese Art führte bei den Patienten zu Werken, die man, wie Jung abfällig sagt, zwar in »modernen ›Kunst‹-Ausstellungen« zeigen könne, die aber nicht als »wirkliche Kunst« im Sinne dessen, was Jung für wirkliche Kunst hielt, gelten könnten. Jung sah in der Möglichkeit, dass sich die Patienten durch ihr künstlerisches Tun für »Künstler« halten könnten, eine große Gefahr und betonte deshalb, dass es sich bei dem Tun der Patienten »nicht um Kunst« handle. Er unterstreicht: »es soll sich nicht um Kunst handeln«. Im selben Satz grenzt er das Tun der Patienten als etwas »anderes« von der Kunst ab, um schließlich hervorzuheben, dass es sich sogar um »mehr als bloß Kunst« handle. Jung wertet also die moderne Kunst gegenüber der »wirklichen Kunst«, im Sinne seiner Kunstideale ab. Auch die Werke der Patienten wertet er ab, indem er sie auf eine Stufe mit denen der Modernen stellt und ausdrücklich als »völlig wertlos« kennzeichnet. Zugleich sollen die Werke der Patienten aber »mehr als bloß Kunst« sein. In diesem Widerspruch wird Jungs

---

<sup>25</sup> Ebd. 98.



Verstricktheit spürbar. Diese Verstricktheit hat viele Schichten. Von besonderem Gewicht sind die persönlichen Hintergründe. Darauf wird unten einzugehen sein. Zunächst jedoch zu den mehr sachlichen Argumenten.

## Akademische Prägung

Durch die Verwendung des Wortes »Schönheit«<sup>26</sup> im obigen Zitat ist ein zentrales Thema angedeutet, das Jung in dem Vortrag von 1929 zwar nicht ausführt, das aber implizit immer mitschwingt: die Bedeutung der Ästhetik für die Kunst. Im 18. und 19. Jahrhundert hatten sich in Europa ästhetische Ideale entwickelt, deren Quellen in der Renaissance, in den Kunstakademien (seit dem 16. Jahrhundert) und in der beginnenden kunsthistorischen Forschung des 18. Jahrhunderts mit ihrem verklärten Bild der Antike (Winckelmann) zu finden sind. Es ging um eine idealisierte Darstellung des Menschen und des Menschlichen. Die künstlerische Ursprungsidee als solche galt im Akademismus wenig, sie musste sich über einen langwierigen Prozess in ein Ideal verwandeln. Erst die perfekte handwerkliche Ausführung in formaler Geschlossenheit, die rational begründet war, konnte den Anspruch erheben, wirkliche Kunst zu sein<sup>27</sup>. Diese Auffassung wird dort, wo sie sich zu einem Dogma ausgebildet und damit ihr Potential zur Weiterentwicklung verloren hat, als *Akademismus* bezeichnet:

»Der Akademismus bedeutet [...] erst einmal nur technisch, dass im schöpferischen Akt die Phantasie, das ›génie‹, die Erfindung oder wie

---

<sup>26</sup> Jung 1929, 10.

<sup>27</sup> Siehe: Nitsche 1991, 209f.

man auch den produktiven Ausgangspunkt des künstlerischen Schaffens nennt, von Regeln und Vorschriften so gebunden und kontrolliert wurde, dass dadurch überhaupt erst ein im Sinne der Kunstauffassung der jeweiligen Akademie qualifiziertes Kunstwerk möglich wurde.«<sup>28</sup>

»In der akademischen Kunst verhärtet sich die Regel zur Normierung, ja zum Dogma. Akademische Kunst sucht in Normen letzte Sicherheit und muss darin der Unmittelbarkeit des spontanen Ausdrucks verlustig gehen.«<sup>29</sup>

Als im 16. Jahrhundert die ersten Kunstakademien begründet wurden, war dies ein bedeutsamer Schritt zur Befreiung der bildenden Künste aus dem Handwerkswesen und den Zünften, welcher mit dazu beitrug, dass die bildenden Künste zu ihren ureigenen Impulsen und die bildenden Künstler zu einem eigenen Selbstbewusstsein fanden<sup>30</sup>. Doch was als Befreiungs- und Selbständigkeitsimpuls begann, entwickelte sich im Verlauf der Jahrhunderte gerade durch das Bemühen, Kunst an Akademien zu einem lehrbaren Gegenstand zu machen, zu einer dogmatischen Tradition mit handwerksbasierten Vorstellungen und im Ästhetischen verfestigten Idealen mit der damit einhergehenden Rückwärtsgewandtheit und Starre<sup>31</sup>.

---

<sup>28</sup> Bartsch 1976, 5.

<sup>29</sup> Lorenz Dittmann: *Der Begriff des ›Akademischen‹ in der Bildenden Kunst*. In: Wolf Frobenius, Nicole Schwindt-Gross, Thomas Sick (Hrsg.): *Akademie und Musik. Erscheinungsweisen und Wirkungen des Akademiegedankens in Kultur- und Musikgeschichte: Institutionen, Veranstaltungen, Schriften. Festschrift für Werner Braun zum 65. Geburtstag. Zugleich Bericht über das Symposium ›Der Akademiegedanke in der Geschichte der Musik und angrenzender Fächer‹ (Saarbrücken 1991)*. Saarbrücken 1993, 84.

<sup>30</sup> Vgl. Schneider, Held 2007, 34f.

<sup>31</sup> Mit seiner beeindruckenden *téchné*, den klassischen Themen (Judith, Medea, Sakuntala etc.), seiner klassischen Bildinszenierung und der Rückständigkeit gegenüber den neuesten Entwicklungen der Romantik kann

Francisco de Goya hatte sich schon 1792 über die Beengungen durch das Akademienwesen geärgert. Er forderte,

»... dass die Akademien nicht beschränkend wirken dürfen, sondern nur als Hilfe denen dienen sollen, die frei in ihnen studieren wollen; indem sie jede sklavische Unterwürfigkeit, wie in Kinderschulen üblich, verbannen ... Mechanische Vorschriften, monatliche Prämien, Kostenbeihilfen und andere Kleinlichkeiten [sind es], die eine so freie und noble Kunst, wie die Malerei es ist, verderben und verweichlichen. Ich will ... mit Tatsachen beweisen, daß es in der Malerei keine Regeln gibt und daß der Zwang oder die Verpflichtung, daß alle auf gleiche Weise studieren ... ein großes Hindernis für die Jungen ist [...]«<sup>32</sup>.

Im 19. Jahrhundert war der Akademismus eine Niedergangserscheinung, die nochmals wie ein Abendrot aufblühte, um Anfang des 20. Jahrhunderts durch eine Neubesinnung auf die Quellen der Kunst radikal überwunden zu werden.

Der noch heute verbreitete Ausspruch *Kunst kommt von Können* hat an den Kunstakademien des 16. bis 19. Jahrhunderts seine inhaltliche Aufladung erfahren. Es geht um ein *Können*, um *téchné* im Sinne des Aristoteles: der Schaffende verfügt über die handwerklich-technischen Fertigkeiten und das rational begründete

---

August Riedel (1799 - 1883) als klassisches Beispiel für den Akademismus des 19. Jahrhunderts gelten.

<sup>32</sup> Aus: Nikolaus Pevsner: *Die Geschichte der Kunstakademien* (1. englischsprachige Aufl. 1940), München 1986, 17. Ebenso in: Lorenz Dittmann: *Der Begriff des ›Akademischen‹ in der Bildenden Kunst*. In: Frobenius, Wolf (Hrsg.): *Akademie und Musik: Erscheinungsweisen und Wirkungen des Akademiegedankens in Kultur- und Musikgeschichte: Institutionen, Veranstaltungen, Schriften*; Festschrift für Werner Braun zum 65. Geburtstag, Saarbrücken 1993, 71. - Das Originalzitat von Goya ließ sich nicht ausfindig machen. Die Auslassungen im Text sind bereits bei Pevsner zu finden.

Wissen darum, *was* er erreichen will, und *wie* er es erreichen kann<sup>33</sup>. Grundelemente und Grundkräfte der Kunst, die im 20. Jahrhundert (wieder) entdeckt wurden, wie Dynamik, Energie, Emotion, Expression, Spontaneität, Ursprünglichkeit, Subjektivität, Ungezügelmtheit, Wildheit, Rohheit, Inspiration, Innovation, Ekstase, Irrationalität, Willkür, aber auch Purismus, Minimalismus, Kraft der Farbe, Form als Form, Linie als Linie, usw. waren an den Akademien verpönt.

Hält man – wie Jung und viele seiner Zeitgenossen – die im 18. und 19. Jahrhundert in Europa vorliegenden ästhetischen Ideale für absolut und misst die Werke der Patienten daran, so muss man diese in vielen Fällen als Nicht-Kunst von der »wirklichen Kunst« sondern. Doch auch die Kunst von van Gogh, Cezanne, Matisse, Braque, Picasso, Kandinsky, Marc usw. kann vor diesen Idealen nicht bestehen. Sie will es auch gar nicht. Sie hat sich explizit gegen die Kunstideale des 18. und 19. Jahrhunderts gewandt.

Dabei darf nicht vergessen werden, dass viele Erneuerer der Malerei wie Wassily Kandinsky, Paul Klee, Josef Albers selbst an Akademien oder wie im Falle Franz Marcs zeitweise bei akademischen Lehrern studiert hatten<sup>34</sup>, um sich dann radikal von den Idealen des Akademismus und damit von den Idealen ihrer Lehrer abzuwenden.

---

<sup>33</sup> Zum Begriff *téchné* siehe: Grassi 1980, 159.

<sup>34</sup> Siehe: Lorenz Dittmann: *Der Begriff des ›Akademischen‹ in der Bildenden Kunst*. In: Wolf Frobenius, Nicole Schwindt-Gross, Thomas Sick (Hrsg.): *Akademie und Musik. Erscheinungsweisen und Wirkungen des Akademiegedankens in Kultur- und Musikgeschichte: Institutionen, Veranstaltungen, Schriften*. Festschrift für Werner Braun zum 65. Geburtstag. Zugleich Bericht über das Symposium ›Der Akademiegedanke in der Geschichte der Musik und angrenzender Fächer‹ (Saarbrücken 1991). Saarbrücken 1993, 81.

Durch die Erneuerung der Tanzkunst, Malerei, Bildhauerei, Graphik, Musik, Literatur und des Theaters Anfang des 20. Jahrhunderts, aber auch durch die Entdeckung und Öffnung für die Kunst naturverbunden lebender Völker, die bäuerliche Kunst<sup>35</sup>, die Kunst von Kindern<sup>36</sup>, die Kunst von psychisch Kranken und von geistig Behinderten usw.<sup>37</sup>, sind diese alten Ideale und die damit verbundenen ästhetischen Vorstellungen in Frage gestellt und schließlich überwunden worden. Selbstverständlich hat es auch im

---

<sup>35</sup> Ein glänzendes Beispiel für diese Öffnung ist der *Almanach des Blauen Reiter*, der 1912 von Wassily Kandinsky und Franz Marc herausgegeben wurde. Siehe: Wassily Kandinsky; Franz Marc (Hgs.): *Der Blaue Reiter*. Auch: *Almanach - Der Blaue Reiter*. 1. Aufl. München 1912. Neu herausgegeben von Klaus Lankheit. München 1965. 4. Aufl. München 1984.

<sup>36</sup> Die schwedische Schriftstellerin Ellen Key hatte im Jahre 1900 mit ihrem gleichnamigen Buch *Das Jahrhundert des Kindes* ausgerufen, was bei der reformpädagogischen Bewegung im deutschsprachigen Raum mit Begeisterung aufgenommen worden war. Wurde das Kind im 19. Jahrhundert noch vorwiegend als Mängelwesen, als unentwickelter Erwachsener betrachtet, der zum Erwachsenen erzogen werden musste, änderte sich allmählich die Grundhaltung. Die Kinderkunst wurde vor dem Hintergrund bestehender akademischer Ideale nicht sogleich als Kunst anerkannt, aber dass sie überhaupt im Kontext von Kunst und also nicht als Ausdruck von Unfähigkeit betrachtet wurde, führte nach und nach zur Anerkennung der kindeigenen Dynamik und Ideenwelt im künstlerischen Tun von Kindern. Während beispielsweise J. Liberty Tadd mit ihrem Buch *Neue Wege zur künstlerischen Erziehung der Jugend. Zeichnen- Handfertigkeit- Naturstudium-Kunst* von 1903 noch ganz im Zeichen des Trainings von Kindern zu Leistungsfähigkeit und zur Ästhetik der Erwachsenenwelt des 19. Jahrhunderts (vor allem vom Jugendstil beeinflusst) steht, sind beispielsweise Walther Krötzschs *Rhythmus und Form in der freien Kinderzeichnung. Beobachtungen und Gedanken über die Bedeutung von Rhythmus und Form als Ausdruck kindlicher Entwicklung* von 1917 und G. F. Hartlaubs *Der Genius im Kinde. Zeichnungen und Malversuche begabter Kinder* von 1922 bedeutsame Schritte der Anerkennung des kindlichen Tuns als einer Form von Kunst. Provokativ leitete Krötzsch ein: »Narrenhände beschmieren Tisch und Wände.« Genau dieses Tun der Kinder ist es, das wir jetzt mit dem Namen »Freie Kinderzeichnung« belegen.«

<sup>37</sup> 1907 erschien Marcel Réjas Buch *L'art chez les fous*. 1921 veröffentlichte der Schweizer Psychiater Walter Morgenthaler das Buch *Ein Geisteskranker als Künstler*. 1922 gab der Psychiater Hans Prinzhorn sein Buch *Bildnerie der Geisteskranken* heraus.

Akademismus ästhetische Empfindungen und künstlerische Ideale gegeben, die ihre bleibende Berechtigung haben. Jungs Abgrenzung der Patientenwerke von der »wirklichen Kunst« wird vor dem Hintergrund des Umstandes, dass er sie an den Kunstidealen des 19. Jahrhunderts misst, nachvollziehbar, doch modern und zukunftsweisend war sie schon damals nicht. Und sie führt Jung selbst im Verhältnis zu seinen eigenen Malereien und den Malereien der Patienten in Widersprüche.

## Allgemeine und individuelle Wirkung der Kunst

In seinem Vortrag von 1929 trifft Jung auch eine Unterscheidung zwischen der Kunst professioneller Künstler und den Werken von Patienten auf der Basis eines Werturteils. Für Jung war es selbstverständlich, dass der professionelle Künstler seinen Sinn und Wert dadurch hat, dass seine Werke für die Mitmenschen bedeutsam sind. Der professionelle Künstler muss also darauf hinarbeiten, dass seine Werke diesem Anspruch Genüge tun. Dem gegenüber fehle dem künstlerischen Tun und den Werken der Patienten – wie Jung meint – die »soziale Nützlichkeit«<sup>38</sup>. Sie seien daran gemessen sogar von einer »gründlichen Unnützlichkeit«<sup>39</sup>. Was Jung hier als Mangel der Patientenwerke gegenüber der Kunst (so wie er sie versteht) herausstellt, münzt er jedoch in einen Vorzug für die Therapie um. Denn anders, als dies seiner Meinung nach in der Kunst sei, steht für

---

<sup>38</sup> Jung in Cimbal 1929, 10.

<sup>39</sup> Ebd.

ihn als Psychologen der individuelle Mensch in seinem Streben nach Weiterentwicklung im Fokus:

»Was der soziale Standpunkt als das geringste bewertet, steht hier [in der Therapie] am höchsten, nämlich der Sinn des individuellen Lebens, um dessentwillen sich der Patient bemüht, Unaussprechbares in kindlich unbeholfene, sichtbare Form zu übersetzen.«<sup>40</sup>

Jung denkt hier im Gegensatzpaar *allgemein* und *individuell*. Der Künstler müsse über sich hinaus wachsen, sein Individuelles abstreifen, um Allgemeingültiges und damit »wirkliche Kunst« schaffen zu können<sup>41</sup>. Demgegenüber gehe es beim Patienten allein um das Individuelle im Sinne des subjektiv-persönlich Beschränkten.

Damit wird der letzte Satz des Eingangszitates verständlich. Bei den Werken der Patienten handelt es sich also um »mehr« als bloß Kunst, weil es sich nicht um eine soziale, sondern um eine individuelle Wirkung, eine »*lebendige Wirkung auf den Patienten selber*« handele. Offenkundig ist jedoch, dass Jung polarisiert und überspitzt: Der Patient darf Werke erschaffen, die nur für ihn bedeutsam zu sein brauchen, demgegenüber der professionelle Künstler darauf ausgerichtet sein müsse, Werke zu erschaffen, die für die menschliche Gesellschaft bedeutsam sind, andernfalls wäre er ja sozial unnützlich. Doch der Kunstschaffensprozess des professionellen Künstlers kann niemals einzig und allein darauf ausgerichtet sein, sozial nützlich zu sein. Der Kunstschaffensprozess muss immer auch Momente von Freiheit und

---

<sup>40</sup> Jung in Cimbal 1929, 11. - Einfügung in eckigen Klammern von mir.

<sup>41</sup> Diese Auffassung Jungs könnte ein Nachklang der Lektüre von Max Raphaels Buch *Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei* von 1913 gewesen sein.

Selbstgenügsamkeit und darf sogar Momente von Selbstbezogenheit haben. Dies ist nicht erst durch die Kunstentwicklung des 20. Jahrhunderts deutlich geworden. Man denke nur an Dürers sogenanntes *Selbstbild als Christus* (1500), das Dürer nur für sich gemalt und zu Lebzeiten nicht ausgestellt, möglicherweise sogar niemandem gezeigt hat, an Leonardos unentwegtes Forschen in Tausenden von Zeichnungen und Skizzen (ca. 1479-1518), die Motor seines inneren Ringens und zuerst gar nicht für andere gedacht waren, an Rembrandts ca. 80 Selbstportraits (ca. 1630-1664) oder William Turners Spätwerk ab etwa 1845, das er vollkommen losgelöst von jeglichem Publikumsinteresse und entgegen dessen vollständigem Unverständnis und zu eigenen finanziellen Ungunsten malte usw. Umgekehrt ist das Kunstschaffen der Patienten nicht gänzlich frei von sozialer Wirkung und Nützlichkeit. Da die Werke der Patienten immer von den Therapeuten rezipiert werden, haben sie immerhin auf diese eine Wirkung. Viele Patientenwerke werden aber auch größeren Menschengruppen in Ausstellungen und Büchern zugänglich gemacht und haben damit eine Form sozialer Wirkung und vielleicht sogar Nützlichkeit<sup>42</sup>. Das galt bereits für die Werke von Jungs Patienten, die Jung eben während seines Vortrages ausgestellt hatte. Nicht zuletzt muss erwähnt werden, dass ein *sozial nützlich*es Tun eines professionellen Künstlers für diesen selbst einen ebenso hohen autotherapeutischen Wert haben kann, wie das künstlerische Tun eines Patienten in einer Therapie. Ein

---

<sup>42</sup> Heutzutage werden die Kunstwerke von Patienten oftmals ausgestellt, um deren Wirkung auf die Mitmenschen und das damit verbundene Feedback gezielt für die Patienten in den therapeutischen Prozess zur Selbstwertstärkung, Selbsterkenntnis, sozialer Einbindung etc. mit einzubeziehen.



vollkommen von sozialer Wirkung isoliertes Schaffen lag also ebensowenig bei Jungs Patienten vor, wie ein vollständig auf »soziale Nützlichkeit« ausgerichtetes Schaffen der professionellen Künstler seiner Zeit vorgelegen hat<sup>43</sup>. Jungs Kennzeichnung der Patientenwerke als sozial unnütz ist in ihrer Überspitzung unhaltbar. Seine polarisierende Argumentation diene vermutlich dem Zweck, die Besonderheit seiner Art des Malens in ihrer individuellen therapeutischen Wirkung herausstellen zu können.

## Gestaltungen des kollektiven Unbewussten

Am Ende des Vortrages wird deutlich, dass Jung überzeugt war, seine Art zu malen würde den Menschen direkt und in ganz besonderer Weise mit dem *kollektiven Unbewussten* verbinden, während dies nicht der Fall sei, wenn man »von außen« male, wie es in der »wirklichen Kunst« geschehe. Mit Verweis auf die ausgestellten Patientenbilder sagte er:

»Wie Sie bemerken werden, sind alle diese Bilder gekennzeichnet durch einen primitiv symbolischen Charakter, der ebenso sehr aus der Zeichnung, wie aus der Farbe, hervorleuchtet. Die Farben sind in der Regel barbarisch intensiv. Oft ist ein unverkennbarer Archaismus vorhanden. Diese Eigenschaften weisen auf die Natur der zugrunde liegenden bildnerischen Kräfte hin. Es sind irrationale symbolistische Tendenzen von dermaßen historischem oder archaischem Charakter, dass ihre Parallelisierung mit ähnlichen Gebilden aus der Archäologie und vergleichender

---

<sup>43</sup> Die Polarisierung in individuelle und soziale Nützlichkeit macht vor dem Hintergrund der *dialogischen Philosophie*, wie sie 1923 in Martin Bubers *Ich und Du* dargelegt ist, allemal keinen Sinn, da individuelle Entwicklung und soziale Wirkungen unauflösbar miteinander verflochten sind.

Religionsgeschichte nicht schwer [fällt]. Wir dürfen daher wohl annehmen, dass unsere Bilder hauptsächlich denjenigen Regionen der Psyche entstammen, die ich als das *kollektive Unbewusste* bezeichnet habe. Unter dieser Bezeichnung verstehe ich ein unbewusstes, allgemein menschliches, seelisches Funktionieren, welches nicht nur Anlass zu unseren modernen symbolistischen Bildern ist, sondern es auch zu all den ähnlichen Produkten der menschlichen Vergangenheit war.«<sup>44</sup>

Jungs Bewertungen der Werke seiner Patienten als »primitiv«, »barbarisch intensiv« und mit »irrationalen symbolistischen Tendenzen [...] von archaischem Charakter« sind abwertend gemeint. Doch dienen diese Abwertungen dem Zweck, deutlich zu machen, dass archaische Kräfte hinter dieser Art zu malen wirksam seien: die Kräfte des kollektiven Unbewussten. Jung verstand seine Malweise also auch dadurch als »anderes und mehr als bloß Kunst«, weil sie seiner Meinung nach einen besonderen Zugang zu archaischen Schichten der Psyche eröffnen würde. Es ist aber nicht nachvollziehbar, warum Jungs Malweise in ganz besonderer Weise für das kollektive Unbewusste aufschließen sollte, wo dies doch, wie er selbst sagt, ebenso Anlass für »ähnliche Gebilde aus der Archäologie und vergleichender Religionsgeschichte« und sogar für »unsere modernen symbolistischen Bilder« gewesen sein soll.

Dass Jung in seinem Vortrag von 1929 gezielt überspitzt, um die Besonderheit und Neuartigkeit seines eigenen Ansatzes herauszustellen, wird spätestens mit seinem 1950 erschienen Buch *Gestaltungen des Unbewussten* deutlich. Darin zeigt sich, dass Jung im Grunde klar war, dass – wenn überhaupt – *alle* Kunst aus dem

---

<sup>44</sup> Jung in Cimbal 1929, 13. Kursivsetzung durch Jung. Korrektur in eckigen Klammern anhand von Jung 1991, 73.

kollektiven Unbewussten schöpft. Das Buch enthält nicht nur die Bilder und den Therapieverlauf einer seiner Patientinnen, sondern auch ein allgemeines Kapitel über die Dichtkunst, in dem er Goethe, Dante, Melville, Wagner, Nietzsche, Arthur Conan Doyle, Rider Haggard und weitere Dichter erwähnt. Ebenfalls ist ein Kapitel seiner Schülerin Aniela Jaffé beigelegt, das sich mit E.T.A. Hoffmanns Dichtung *Der goldene Topf* beschäftigt. Alle diese Dichter erschufen also *Gestaltungen des Unbewussten*. Auffällig ist an dem Buch, dass zwar im Titel plakativ das Wort *Gestaltungen* verwendet, der Begriff *Kunst* vermieden wird, es dennoch keine Diskussion der Begriffe Kunst und Gestaltung gibt. Untypisch für den Analytiker Jung. Sein Problem mit der Kunst hatte persönliche Hintergründe, die er erst in seinem in den letzten Lebensjahren (1957) verfassten und nach seinem Tod (1961) veröffentlichten Buch *Erinnerungen, Träume, Gedanken* offenbar machte.

## Kunst als Phantasie 1913

In seiner Krisenzeit nach der Trennung von Freud hatte Jung am 12. Dezember 1913<sup>45</sup> die bewusste Entscheidung gefällt, die Schleusen des Unbewussten zu öffnen und sich in die immer stärker andrängenden Träume und Gesichte fallen zu lassen. In der Folge wurde er von – wie er sagt – »Phantasien«<sup>46</sup>, d.h. von Träumen, Visionen, Gesichten, Schauungen überflutet. Um dieser Überflutung Herr zu werden, hielt er seine Phantasien in Notizbüchern, den sogenannten *Schwarzen Büchern*, schriftlich fest:

---

<sup>45</sup> Am 12.12.1913. Siehe: Jung, Jaffé 1981, 182.

<sup>46</sup> Jung; Jaffé 1981, 191f.

»Dann fiel mir ein, dass es etwas gab, was ich tun konnte, nämlich alles der Reihe nach niederschreiben.«<sup>47</sup>

1914 fing er an, seine Notizen in einer gotisch anmutenden Schrift und mit Bildern im Stile mittelalterlicher Illuminationen ausgeschmückt in ein großes in rotes Leder gebundenes Buch, das sogenannte *Rote Buch* zu übertragen<sup>48</sup>.

»Die Phantasien, die mir damals kamen, schrieb ich zuerst ins ›Schwarze Buch«, später übertrug ich sie in das ›Rote Buch«, das ich auch mit Bildern ausschmückte.«<sup>49</sup>

Jung selbst gab dem Buch den Titel *Liber Novus*, das Neue Buch. Im Verlauf der Jahre 1914 bis 1930, in denen Jung am *Roten Buch/Liber Novus* arbeitete, löste er sich zunehmend mehr von dem Stil mittelalterlicher Handschriften. Der Anteil der Malereien wurde gegenüber dem Schriftteil größer. Und er löste sich zunehmend von der gegenständlichen Abbildlichkeit seiner anfänglichen Illuminationen, indem er in die geometrisierend-abstrakte Kreisform des Mandalas übergang<sup>50</sup>. Jung hat sein *Liber Novus* zu Anfang, wie schon der Titel und auch der prophetisch-seherische Inhalt nahe legen, als ein visionäres Buch, als eine neue Offenbarung, ein neues Testament betrachtet.

Doch bereits im Dezember 1913, als Jung noch gar nicht mit der kalligraphischen und malerischen Arbeit am *Roten Buch* begonnen hatte, war während der schriftlichen Niederlegung seiner Phantasien

---

<sup>47</sup> Jung 1995, 70.

<sup>48</sup> Das *Rote Buch* ist erst 2009 vollständig veröffentlicht worden, als Prachtband mit Faksimiledruck, (mehr oder minder) wissenschaftlichem Kommentar usw. Bis dahin waren nur einige wenige Seiten durch Aniela Jaffé in Jungs Autobiographie (1961) und ihrem Buch *C. G. Jung - Leben in Bild und Wort* (1983) zugänglich gemacht worden.

<sup>49</sup> Jung; Jaffé 1981, 191f.

<sup>50</sup> Ein Beispiel eines Mandalas von Jung findet sich am Ende dieses Kapitels.

im *Schwarzen Buch*<sup>51</sup> das Problem mit der Kunst, bzw. mit dem, was Jung unter dem Wort Kunst verstand, aufgetreten:

»Während ich an den Phantasien schrieb, fragte ich mich einmal: ›Was tue ich da eigentlich? Bestimmt hat es mit Wissenschaft nichts zu tun. Also was ist es dann?‹ Da sagte eine Stimme in mir: ›Es ist Kunst.‹ Ich war höchst erstaunt, denn es wäre mir nicht in den Sinn gekommen, dass meine Phantasien etwas mit Kunst zu tun haben könnten, sagte mir aber: ›Vielleicht hat mein Unbewusstes eine Persönlichkeit geformt, die nicht Ich bin, und die mit ihrer eigenen Ansicht zu Worte kommen möchte.‹ Ich wusste, dass die Stimme von einer Frau stammte und erkannte sie als die Stimme einer Patientin, einer begabten Psychopathin, die eine starke Übertragung auf mich hatte. Sie war zu einer lebendigen Gestalt in meinem Innern geworden.

Natürlich war das, was ich tat, nicht Wissenschaft. Was anderes konnte es also sein als Kunst? Es schien auf der ganzen Welt nur diese zwei Möglichkeiten zu geben! Das ist die typisch weibliche Art zu argumentieren.

Mit Nachdruck und voller Widerstände erklärte ich der Stimme, dass meine Phantasien mit Kunst nichts zu tun hätten. Da schwieg sie, und ich fuhr fort zu schreiben. Dann kam eine nächste Attacke – die gleiche Behauptung: ›Das ist Kunst!‹ Wiederum protestierte ich: ›Nein, das ist es nicht. Im Gegenteil, es ist Natur.«<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> Sonu Shamdasani datiert dieses Ereignis auf den Herbst 1913 und gibt an, dass Jung seinerzeit im *Schwarzen Buch* Nr. 2 geschrieben habe. Da Jung in den *Erinnerungen* explizit vom Dezember 1913 spricht, bleibe ich bei dieser Zeitangabe. Für den vorliegenden Kontext ist es allemal unerheblich, ob es sich um den Herbst oder Dezember 1913 handelt. Entscheidend ist, dass er nur Notizen festhielt und mit dem Malen und Kalligraphieren noch gar nicht angefangen hatte!

<sup>52</sup> Jung, Jaffé 1981, 188f. - Jung hat das Erlebnis in einer Vortragsreihe im Jahre 1925 in etwas anderen Worten, aber inhaltlich gleichlautend wiedergegeben (Jung 1995, 70, siehe auch Jung 2013, 201).

Jung befand sich in einer psychisch-existentialen Krise, in einem psychischen Ausnahmezustand. Sein Selbstbewusstsein, seine Selbstsicherheit und sein Selbstverständnis waren erschüttert worden. Er wurde von inneren Bildern überflutet und hörte innere Stimmen. Jungs Beschreibungen erinnern aber auch an Einweihungserlebnisse von Schamanen<sup>53</sup>. Später hat Jung seine psychische Krise als den »Urstoff für ein Lebenswerk«<sup>54</sup> gewertet.

»Die Jahre, in denen ich den inneren Bildern nachging, waren die wichtigste Zeit meines Lebens, in der sich alles Wesentliche entschied. Damals begann es, und die späteren Einzelheiten sind nur Ergänzungen und Verdeutlichungen. Meine gesamte spätere Tätigkeit bestand darin, das auszuarbeiten, was in jenen Jahren aus dem Unbewussten aufgebrochen war und mich zunächst überflutete.«<sup>55</sup>

»Es mich sozusagen fünfundvierzig Jahre gekostet, um die Dinge, die ich damals erlebte und niederschrieb, in dem Gefäß meines wissenschaftlichen Werkes einzufangen.«<sup>56</sup>

1912/13 dachte er aber auch an psychotische Zustände:

»Ich fürchtete meine Selbstkontrolle zu verlieren und eine Beute des Unbewussten zu werden, und was das heißt, war mir als Psychiater nur allzuklar.«<sup>57</sup>

»Es ist natürlich eine Ironie, dass ich als Psychiater bei meinem Experiment sozusagen auf Schritt und Tritt demjenigen psychischen

---

<sup>53</sup> So erzählt der Indianer Isaac Tens über seinen Werdegang zum Mediziner: »Viele Dinge erschienen mir da, riesige Vögel und andere Tiere. Sie riefen mich. [...] Sie waren nur für mich sichtbar, nicht den anderen in meinem Haus. Solche Gesichter kommen vor, wenn ein Mann sich anschickt, ein *halaait* [Mediziner] zu werden, sie geschehen von selbst.« Aus: Tedlock 1975, 27f.

<sup>54</sup> Jung, Jaffé 1981.

<sup>55</sup> Jung, Jaffé 1981, 203.

<sup>56</sup> Jung, Jaffé 1981, 203.

<sup>57</sup> Jung, Jaffé 1981, 182.

Material begegnet bin, das die Bausteine einer Psychose liefert, und das man darum auch im Irrenhaus findet. Es ist jene Welt unbewusster Bilder, die den Geisteskranken in fatale Verwirrung setzt, aber zugleich auch eine Matrix der mythenbildenden Phantasie, die unserem rationalen Zeitalter entschwunden ist. Die mythische Phantasie ist zwar überall vorhanden, aber sie ist ebenso sehr verpönt wie gefürchtet, und es erscheint sogar als riskiertes Experiment oder als zweifelhaftes Abenteuer, sich dem unsicheren Pfad, der in die Tiefen des Unbewussten führt, anzuvertrauen.«<sup>58</sup>

Die Gefahr, die Jung empfand, war berechtigt. Wie er ebenfalls in seinen *Erinnerungen* offenbart, hatte er seit seiner Kindheit über zwei voneinander geschiedene innere Persönlichkeiten verfügt. Jung nannte die beiden Persönlichkeiten *Nr. 1* und *Nr. 2*<sup>59</sup>.

»Im Hintergrund wusste ich immer, dass ich Zwei war. Der eine war der Sohn seiner Eltern; der ging zur Schule und war weniger intelligent, aufmerksam, fleißig, anständig und sauber als viele andere; der andere hingegen war erwachsen, ja alt, skeptisch, mißtrauisch, der Menschenwelt fern.«<sup>60</sup>

Jungs Kindheit war bis zum 9. Lebensjahr durch Armut und soziale Isolation<sup>61</sup> geprägt. Die Beobachtungen seines Freundes Albert Oeri lassen eine emotionale Vernachlässigung des Jungen vermuten:

»Zum erstenmal in meinem Leben erblickte ich Jung wohl, als wir noch ganz kleine Jungen waren. Meine Eltern besuchten die seinigen, und man wünschte, dass die Söhnlein zusammen spielen sollten. Aber da war nichts zu machen. Carl saß mitten in einer Stube, beschäftigte sich mit einem kleinen Kegelspiel und nahm nicht die

---

<sup>58</sup> Jung, Jaffé 1981, 192.

<sup>59</sup> Siehe: Jung, Jaffé 1981, 50f. und Jung 2013, 197.

<sup>60</sup> Jung, Jaffé 1981, 50.

<sup>61</sup> Jung, Jaffé 1981, 31ff.

geringste Notiz von mir. Warum erinnere ich mich überhaupt an dieses Zusammentreffen? Wohl darum, weil mir ein solch asoziales Monstrum überhaupt noch nie vorgekommen war. Ich stammte aus einer üppig bevölkerten Kinderstube, wo man zusammen spielt oder sich verhaut, aber jedenfalls stets Umgang mit Menschen hat; er aus einer einsamen«<sup>62</sup>.

Dazu kam, dass die Partnerschaft der Eltern von gegenseitigem Missverstehen und zeitweise verbaler Gewalt geprägt war, was wahrscheinlich einige Male in körperlicher Gewalt eskalierte, so dass es schließlich zu einem isolierten Nebeneinanderherleben kam. Jungs Kindheit war also von Streitigkeiten der Eltern, die sich in Wutausbrüchen der Mutter und Rückzug des Vaters, selten auch in Wutausbrüchen des Vaters zeigten, geprägt. Jungs Mutter war zudem mit dem »zweiten Gesicht«<sup>63</sup> begabt. Sie konnte still in der Ecke sitzend in einen tranceartigen Zustand verfallen, aus dem heraus sie mit veränderter Stimme Bemerkungen von sich gab, die der kleine Jung als zutiefst bedeutsam und wahr empfand. Bereits die Mutter scheint über zwei voneinander geschiedene Persönlichkeiten verfügt zu haben:

»Es bestand ein beträchtlicher Unterschied zwischen den beiden Persönlichkeiten in meiner Mutter. [...] Tags war sie die liebende Mutter, aber nachts erschien sie mir unheimlich. Sie war dann wie eine Seherin, die zugleich ein seltsames Tier ist, wie eine Priesterin in einer Bärenhöhle. Archaisch und ruchlos.«<sup>64</sup>

»Sie hatte alle hergebrachten traditionellen Meinungen, die man haben kann, aber handkehrum trat bei ihr eine unbewusste Persönlichkeit in Erscheinung, die ungeahnt mächtig war – eine

---

<sup>62</sup> Oeri zitiert nach Jaffé 1983, 14.

<sup>63</sup> Jaffé 1983, 16.

<sup>64</sup> Jung, Jaffé 1981, 56.



dunkle, große Gestalt, die unantastbare Autorität besaß – darüber gab's keinen Zweifel. Ich war sicher, dass auch sie aus zwei Personen bestand: die eine war harmlos und menschlich, die andere dagegen schien mir unheimlich. Sie kam nur zeitweise zum Vorschein, aber immer unerwartet und erschreckend. Sie sprach dann wie zu sich selber, aber das Gesagte galt mir und traf mich gewöhnlich im Innersten, so dass ich in der Regel sprachlos war.«<sup>65</sup>

»So kam es, dass ich als Kind oft Angstträume von ihr hatte.«<sup>66</sup>

Eine vertrauensvolle, sichere Mutter-Sohn-Bindung ist vor diesem Hintergrund kaum vorstellbar. Tatsächlich schlief Jung bis zum Erwachsenenalter im Zimmer seines Vaters.

Deirdre Bairs Forschungen haben ergeben, dass Jung seine Mutter in der Handschrift zu den *Erinnerungen* als »hysterisch«<sup>67</sup>, beide Eltern als »neurotisch«<sup>68</sup> charakterisiert hatte. Diese Charakterisierungen sind durch Jungs Nachkommen gestrichen worden<sup>69</sup>. Auch hatte Helene Wolff, Psychoanalytikerin, Mitarbeiterin und ehemalige Geliebte Jungs, darauf gedrungen, dass jene Passagen zu den zwei Persönlichkeitsanteilen umgeschrieben werden, damit nicht der Eindruck entstehe, dass Jung über eine

---

<sup>65</sup> Jung, Jaffé 1981, 54.

<sup>66</sup> Jung, Jaffé 1981, 56.

<sup>67</sup> Jung laut Bair 2007, 870.

<sup>68</sup> Jung laut Bair 2007, 869.

<sup>69</sup> Um Jungs Erinnerungen sind nach seinem Tod erhebliche Streitigkeiten entbrannt, wobei insbesondere die Charakterisierungen seiner Kindheit, seiner Mutter, der Ehe seiner Eltern und auch seiner selbst in der Kindheit gekürzt und verändert wurden. Siehe: Bair 2007, 868ff. und im Kapitel »Die »sogenannte Autobiographie« ab S. 889. - Ein Beispiel dafür, wie in den Kreisen um Jung mit seinem Werk umgegangen wurde, bietet Aniela Jaffés Buch *Parapsychologie, Individuation, Nationalsozialismus. Themen bei C. G. Jung*, Zürich 1985. Im ersten Kapitel zu den schöpferischen Phasen im Leben von C. G. Jung erwähnt sie weder Jungs Kindheitserleben zu den zwei Persönlichkeitsanteilen, noch die Nähe von Jungs Krise um 1913 zur Psychose. Auch Jungs Sympathien zum Nationalsozialismus – eines seiner schwärzesten Kapitel – werden verklärt und reingewaschen.

dissoziierte Persönlichkeit verfügt habe<sup>70</sup>. Eine ungekürzte, unredigierte Herausgabe von Jungs *Erinnerungen* nach der Originalhandschrift ist bis heute nicht erfolgt.

Bairs Jung-Biographie zeigt, dass sich Jungs Mutter besonders in den ersten neun Jahren von Jungs Leben, also bis seine Schwester geboren wurde, auffällig verhalten hatte<sup>71</sup>. Sie wurde mehrfach in Sanatorien behandelt, erstmals als Jung vier Jahre alt war<sup>72</sup>. Nach heutigem Stand der Traumaforschung und den Erfahrungen aus der Traumatherapie lassen sich frühe, sogar schwere Traumatisierungen bei Jung vermuten, die zu der von Jung seit dem 12. Lebensjahr bewusst erlebten Spaltung in zwei Persönlichkeitsanteile geführt hatten<sup>73</sup>.

Seine psychische Krise von 1913 wollte Jung als Gegenstand psychologischer Forschung nutzen. Er verstand sich als Wissenschaftler, als Psychologe. Und er hatte sich von Freud gelöst und war im Begriff, seinen eigenen psychologischen Ansatz zu gebären. So hatte die Niederschrift seiner Phantasien einerseits den Zweck, ihn vor der Überflutung zu retten und seine Psyche zu konsolidieren, andererseits sollte sie der weiteren wissenschaftlichen Erforschung des kollektiven Unbewussten und damit der Fundierung seiner neuen Theorie vom menschlichen Unbewussten dienen.

»Der Gedanke, dass ich die abenteuerliche Unternehmung, in die ich mich verstrickte, schließlich nicht nur für mich persönlich, sondern

---

<sup>70</sup> Zitiert nach Bair 2007, 945, Fußnote 77.

<sup>71</sup> Siehe: Bair 2007, 30ff.

<sup>72</sup> Siehe: Bair 2007, 34.

<sup>73</sup> Eli Zaretsky erwähnt in seinem Buch *Freuds Jahrhundert – Die Geschichte der Psychoanalyse* in einem Nebensatz, dass Jung »als Kind missbraucht worden« sei (2009, 113). Leider gibt er dazu keine Quelle an.

auch für meine Patienten wagte, hat mir in mehreren kritischen Phasen mächtig geholfen.«<sup>74</sup>

Jung stand damit vor (mindestens) zwei Problemen zugleich, einem wissenschaftsmethodischen und einem psychologischen bzw. psychiatrischen, nämlich dem Verlust der psychischen Einheit, d. h. bei ihm der psychischen *Zweiheit*, mit der er bis dahin wohl zu leben gelernt hatte. Das wissenschaftsmethodische Problem und das Problem des psychischen Auseinanderfallens waren hier miteinander vermengt.

Die innere »Stimme«, mit der vermeintlich »typisch weiblichen Art zu argumentieren«, bezeichnete Jung später als *Anima*:

»Es interessierte mich außerordentlich, dass eine Frau aus meinem Innern sich in meine Gedanken einmischte. Wahrscheinlich, so dachte ich, handelt es sich um die ›Seele‹ im primitiven Sinn, und ich fragte mich, warum die Seele als ›anima‹ bezeichnet worden sei. Warum stellte man sie sich als weiblich vor? Später sah ich, dass es sich bei der weiblichen Figur in mir um eine typische oder archetypische Gestalt im Unbewussten des Mannes handelt, und ich bezeichnete sie als ›Anima‹. Die entsprechende Figur im Unbewussten der Frau nannte ich ›Animus‹.«<sup>75</sup>

Der Vorwurf der Anima, dass seine Phantasien nicht Wissenschaft, sondern Kunst seien, traf Jung an einer empfindlichen Stelle. Er empfand sich als Wissenschaftler in Frage gestellt. War er noch Wissenschaftler, hatte er noch die Kontrolle über sein Tun? Oder befand er sich in einer Psychose, und erschaffte seine eigenen Wahrheiten? Ein grundsätzlicher Zweifel war durch die Anima ausgesprochen, der Jung durch die Krisenzeit hindurch beschäftigte,

---

<sup>74</sup> Jung, Jaffé 1981, 182.

<sup>75</sup> Jung, Jaffé 1981, 189.

»nämlich die Unsicherheit, ob die hervorgebrachten Phantasien wirklich spontan und natürlich und nicht am Ende meine eigene arbiträre Leistung seien«<sup>76</sup>.

Inmitten einer psychischen Krise mit an das Psychotische anmutendem Erleben war Jung hier mit dem methodischen Grundproblem aller introspektiven psychologischen Forschung konfrontiert: Um die Psyche des Menschen direkt erforschen zu können, muss der Forscher in seine eigene Psyche blicken. Er ist damit Beobachter und Beobachtetes zugleich<sup>77</sup>. Hier besteht die immense Gefahr, dass der Forscher dasjenige, was er erforschen will, unbewusst selbst in die Forschung hineinträgt, dass er das, was er zu entdecken glaubt, zu Anfang unbewusst selbst in das zu Erforschende, also seine Psyche, hineingelegt hatte.

Wenn Jungs Anima, wie eingangs zitiert, behauptet, dass seine Phantasien, Visionen, Träume und Gesichte Kunst seien und Jung dagegen mit den Worten »Nein, das ist es nicht. Im Gegenteil, es ist Natur«<sup>78</sup>, protestierte, so haben hier sowohl der Begriff *Kunst*, wie auch der Begriff *Natur* eine spezifische Bedeutung. Der Begriff *Kunst* wird von Jung als Chiffre für *die schöpferische Leistung des Individuums* verstanden und zum Begriff *Natur* als Chiffre für das-

---

<sup>76</sup> Jung, Jaffé 1981, 199.

<sup>77</sup> Dieses wissenschaftsmethodische Grundproblem introspektiver psychologischer Forschung ist von Jung - soweit mir bekannt - nie angegangen worden. Es wurde seinerzeit grundlegend von Edmund Husserl in den *Logischen Untersuchungen, Zweiter Band, Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis* (1. Aufl. 1901; Husserl 1901b, 10; Husserl 1913b, 9f.) bearbeitet. Genauerer dazu in: Ralf Matti Jäger: *Das Spielen zwischen Intentionalität und Pathischem im Erleben & Kunstschaffen Ein Beitrag zur phänomenologischen Anthropologie*. Wendland 2017, 26ff.

<sup>78</sup> Jung, Jaffé 1981, 188f. - Jung hat das Erlebnis in einer Vortragsreihe im Jahre 1925 in etwas anderen Worten, aber inhaltlich gleichlautend wiedergegeben (Jung 1995, 70, siehe auch Jung 2013, 201).

jenige, was gegeben ist, was nicht menschengeschaffen ist, sondern von Gott stammt, in Polarität gesetzt. Und, was noch wichtiger ist, Jung spezifizierte die Kunst auf die *Phantasie*, d.h. auf die Hervorbringung von Phantasiebildern. Die Reduktion der Kunst auf die Phantasietätigkeit als ihren vermeintlichen schöpferischen Urquell war im 19. Jahrhundert weit verbreitet. Sie findet sich in Friedrich Theodor Vischers 6-bändiger *Ästhetik* (1832-1857), war konstitutiv in Wilhelm Diltheys *Poetik* und beispielsweise in dem Buch *Das Erlebnis und die Dichtung* von 1905 und auch bei Freud in dessen Aufsatz *Der Dichter und das Phantasieren* von 1908.

## Der Phantasiebegriff bei Vischer, Dilthey und Freud

Friedrich Theodor Vischer sah in der Phantasie oder Einbildungskraft (1847/48) zunächst einen »Sinn, um das Schöne zu finden«<sup>79</sup>, der bei jedem Menschen vorhanden sei. Beim Künstler jedoch finde sich die Phantasie in gesteigerter Form als besondere »Begabung oder Fähigkeit, das Schöne schöpferisch hervorzubringen«<sup>80</sup>. Im Sinne der von Platon stammenden, von Plotin verfestigten und von Kant, Schiller, Schelling, Hegel und eben auch Vischer vertretenen idealistischen Auffassung, dass der Künstler durch Verwirklichung der Idee in seinem Werk das Schöne zur Erscheinung bringe, ist in der Phantasie das entscheidende Vermögen der Kunst zu sehen, da

---

<sup>79</sup> Friedrich Theodor Vischer: *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Zweiter Theil. Das Schöne in einseitiger Existenz*. 1. Aufl. 1847/48. München 1922, 357.

<sup>80</sup> Ebd.

sie das Geistige (d.h. die Ideen oder Urbilder) und das Sinnliche, das Irdische zusammenführe. Vischer:

»Durch die Tätigkeit der Phantasie und nur durch sie entsteht die reine Schönheit, welche nun I d e a l heißt im Sinne des zunächst inneren Bildes, das der Geist als sein durch Umbildung eines Naturschönen frei geschaffenes Werk sich in vollendeter Objektivität gegenüberstellt. Es hat vom Naturschönen die ganze sinnliche Lebendigkeit und die ganze unendlich eigene Bindung der ewigen Gattungsformen zur Individualität, vom freien Geiste die ganze Ausscheidung des störenden Zufalls durch die positive Macht der reinen, in den Gegenstand eingedrungenen und ihn ins Unendliche hebenden Idee.«<sup>81</sup>

Vischer sieht deshalb in der Phantasie den Kernprozess des Kunstschaffens. Im Gegensatz zu Jung ist ihm jedoch vollkommen klar, dass nur dann von Kunst gesprochen werden kann, wenn auch tatsächlich ein Werk hervorgebracht wird:

»Die Phantasie ist das Organ des Schönen in seinem ganzen Umfange, sowohl nach dem Ideengehalt, als nach der weiten Welt der Erscheinungsformen. Will sie sich als Kunst verwirklichen, so muss sie zu einem Materiale greifen.«<sup>82</sup>

Wilhelm Dilthey beschreibt die »Dichterische Phantasie« 1905 ähnlich wie Vischer als eine besondere Fähigkeit des Künstlers, die in abgeschwächter Form bei jedem Menschen im Wahrnehmen, Vorstellen und Erinnern als ein »in Gestalten Denken«<sup>83</sup>, als *Bilden von Bildvorstellungen* zu finden sei. Doch dieses Verständnis des Begriffs Phantasie verschwimmt, wenn Dilthey mit poetischem

---

<sup>81</sup> Ebd. 425.

<sup>82</sup> Friedrich Theodor Vischer: *Asthetik oder Wissenschaft des Schönen. Dritter Theil. Erster Abschnitt. Die Kunst überhaupt und ihre Theilung in Künste*. Reutlingen und Leipzig 1851, 144.

<sup>83</sup> Wilhelm Dilthey: *Das Erlebnis und die Dichtung*. Göttingen 1970, 130.

Pathos viele weitere Prozesse des Kunstschaffens in schwammiger Weise auf die Phantasie bezieht:

»Wir bilden Möglichkeiten der Zukunft vor. Ersinnen freie Geschehnisse und versenken uns in sie. Fühlen uns in Lebloses ein und erhöhen es zu unerhörten beseelten Vorgängen. Und all dies steigert sich, wenn die hier waltende Selbsttätigkeit in bewusster Absicht zweckmäßig wirksam wird. Die Kräfte, welche diese Reihe von Bildungsvorgängen hervorrufen, stammen aus den Tiefen des Gemüts, das vom Leben mannigfach zu Lust, Leid, Stimmung, Leidenschaft, Streben bewegt wird.«<sup>84</sup>

Nach Diltheys Ausführungen ist in der Phantasietätigkeit, die er als Sammelort für viele innere Prozesse betrachtet, der entscheidende Prozess des Kunstschaffens zu sehen. Anders als Vischer erwähnt Dilthey das simple Faktum nicht, dass zum Kunstschaffen auch die schaffende Verwirklichung des Werks gehört. Dies mag daher rühren, dass Dilthey vom Dichter ausgegangen war. Beim Dichter fällt die leibliche Ausführung des Werkes weniger ins Auge als beispielsweise beim Tänzer oder Plastiker. Doch auch der Dichter muss leiblich tätig werden, er muss seine Dichtung aufschreiben, erzählen, vortragen, andernfalls liegt kein dichterisches Kunstwerk vor. Zur Deutung der Phantasie als dem wesentlichen Prozess des Kunstschaffens, als Sammelort seelisch-geistiger Prozesse und zur Unterbewertung der leiblich-körperlichen Seite des Kunstschaffens kommt es auch, weil Dilthey als Philosoph und Psychologe tief vom Idealismus des 19. Jahrhunderts geprägt war. Er interessierte sich vor allen Dingen für geistige, weniger für materielle, leibliche und körperliche Prozesse. Im Künstler sah er eine höhere Form des

---

<sup>84</sup> Ebd.

Menschseins verwirklicht. Die Dichtkunst verstand er dabei – wie seit Hegel üblich – als die höchste Kunstform. So vermutete er insbesondere beim Dichter ein harmonischeres, reineres, feineres, edleres Zusammenwirken der verschiedenen Seelenkräfte. Er untersuchte das dichterische Schaffen, weil er es als paradigmatisch für die Gesamtheit geistiger Prozesse des Menschen ansah<sup>85</sup>. Dilthey ist in seiner Fokussierung der Kunst auf die Phantasie zu eng. Umgekehrt ist sein Begriff der Phantasie viel zu weit. Er umfasst zu viele psychische Prozesse.

Das Übersehen des leiblichen Tuns ist paradigmatisch für jene Denker, die von der *Dichtung* ausgehen. Ebenso wie es paradigmatisch ist, dass Denker, die vom *Malen* ausgehen, Vorstellungsprozesse oder das Sehen ins Zentrum ihrer Überlegungen stellen<sup>86</sup>. Denker, die von der *Musik* ausgehen, empfinden – je nach Neigung – das Gefühl oder mathematische Ordnungsprinzipien als grundlegend<sup>87</sup>. Jene, die vom *Tanz* oder der *Plastik* ausgehen, sehen den Zusammenhang zum Leiblichen, Körperlichen, Stofflichen, zur Bewegung, zum Raum etc.<sup>88</sup> Und wieder die, die vom *Theater* ausgehen, fokussieren auf den Schein,

---

<sup>85</sup> Siehe dazu: Mathias Jung: *Dilthey zur Einführung*. Hamburg 1996, 90ff.

<sup>86</sup> Z.B. Rudolf Arnheim: *Kunst und Sehen: Eine Psychologie des schöpferischen Auges*. 2000.

<sup>87</sup> Diese Beschränkung wird heute zunehmend aufgehoben. Siehe z.B. Lars Oberhaus, Christoph Stange: *Musik und Körper: Interdisziplinäre Dialoge zum körperlichen Erleben und Verstehen von Musik*. Bielefeld 2017. Die mathematisch-physikalische Grundlage der Musik hat Karlheinz Schüffler *Pythagoras, der Quintenwolf und das Komma - Mathematische Temperierungstheorie in der Musik*, Wiesbaden 2012 im Blick.

<sup>88</sup> »Allein in Tanz, Gesang und Schauspiel ist der Körperleib das einzige ›Werkzeug‹ der künstlerischen Produktion«, heißt es bei Malda Denana: *Ästhetik des Tanzes: Zur Anthropologie des tanzenden Körpers*. Bielefeld 2014, 62. Vgl. auch: Mónica Alarcón: *Die Ordnung des Leibes: Eine tanzphilosophische Betrachtung*. 2009.



die Illusion, die Inszenierung, die Virtualität der Kunst<sup>89</sup>. Für Philosophen ist es typisch, die Kunst von Seiten der Rezeption, der sinnlichen Wahrnehmung und der (Rezeptions-)Ästhetik zu betrachten, da sie meist keinen Zugang zum Kunstschaffen haben<sup>90</sup>. Diese spezifischen Perspektiven haben ihre jeweilige Berechtigung, haben aber dort, wo die anderen Künste mit den ihnen je eigenen Gewichtungen nicht einbezogen worden sind, zu verengten Auffassungen der Kunst, des Kunstschaffens und der psychischen Prozesse im Menschen und zu einem Übersehen der empathischen Prozesse zwischen dem Kunstschaffenden und dem Material geführt<sup>91</sup>. Eine Zusammenschau der verschiedenen Künste kann helfen, Reduktionismen zu überwinden und das Ganze der Kunst besser in den Blick zu bekommen.

Sigmund Freud ist von Vischers und Diltheys im Vergleich sehr differenzierten Versuchen der Beschreibung psychischer Vorgänge beim Kunstschaffen weit entfernt. Seine Reflexionen zum Dichter und dessen Phantasieren sind auf den leiblich-volitiven Antrieb der Phantasiebetätigung des Dichters fokussiert, der in dessen unbefriedigten Trieben und Lüsten zu finden sei. Diese wolle sich der Dichter durch seine Phantasiebetätigung wenigstens imaginativ doch noch erfüllen:

»Man darf sagen, der Glückliche phantasiert nie, nur der Unbefriedigte. Unbefriedigte Wünsche sind die Triebkräfte der Phantasien,

---

<sup>89</sup> Allen voran Friedrich Schiller. Heute z.B. Kati Röttger, Alexander Jakob: *Theater und Bild: Inszenierungen des Sehens*. 2007.

<sup>90</sup> Zum Unterschied zwischen Rezeptionsästhetik und Schaffensästhetik siehe: Ralf Matti Jäger: *Verwandlung*. Wendland 2017, 105 u. 109.

<sup>91</sup> Zur leiblichen Seite des Kunstschaffens und zu den Empathieprozessen zwischen Mensch und Material habe ich Anregungen gegeben in meinem Buch *Verwandlung* (Wendland 2017), z.B. S. 63ff. Zu meinem Begriff der *Phantasiearbeit* siehe S. 131.

und jede einzelne Phantasie ist eine Wunscherfüllung, eine Korrektur der unbefriedigenden Wirklichkeit.«<sup>92</sup>

Vom Wahrnehmen, Vorstellen, Erinnern spricht Freud nicht, geschweige denn von Einfühlung, Ideen, Idealen, Schönheit, Ästhetik, Inspiration etc. Die Vielzahl psychischer, kognitiver, empathischer, ideierender, inspirativer, volitiver und auch leiblich-körperlicher Prozesse beim Kunstschaffen und deren Zusammenspiel lag fernab von Freuds Interesse und Beobachtungsmöglichkeiten. Freuds einmal gefasstes Vorurteil, dass Kunst, Kultur und auch Religion als illusionäre Versuche anzusehen seien, um die Triebbedürfnisse auf sublimierte Weise doch noch zu erfüllen<sup>93</sup>, konnte er zeitlebens nicht überwinden. Das war mit einer der Gründe, warum Jung sich von Freud distanzierte und seine eigene Psychologie zu entwickeln suchte. Dennoch, im Fokus auf die Phantasie als zentralem Element des Kunstschaffens ging er mit Freud einig.

## Jungs abgewehrte Sehnsucht nach dem Künstlertum

Dass die Kunst in der Phantasie ihr inneres Zentrum haben sollte, war also eine Ende des 19./Anfang des 20. Jahrhunderts verbreitete

---

<sup>92</sup> Sigmund Freud: *Bildende Kunst und Literatur*. Studienausgabe. Band X. Frankfurt am Main 1982 (1. Aufl. 1969), 173f.

<sup>93</sup> Zu Freuds Reduktion menschlicher Triebe und Motivationen auf den Sexualtrieb und seiner Reduktion aller Kultur und Kunst auf unzureichende Versuche der Sublimation der Sexualtriebe siehe beispielsweise seine Schrift: *Die ›kulturelle‹ Sexualmoral und die moderne Nervosität* von 1908. Zu seiner Gesellschaftskritik und seiner pessimistischen Weltsicht siehe: *Das Unbehagen in der Kultur* von 1930. Zu seiner Religionskritik siehe: *Die Zukunft einer Illusion* von 1927 und *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* von 1939.

Auffassung. Doch gerade weil Jung 1913 (respektive 1957 bei der Niederschrift seiner *Erinnerungen*) die aktive Hervorbringung innerer Bilder, also die Phantasietätigkeit, mit dem Begriff Kunst identifizierte, geriet er in eine argumentative Notlage. Durch den Vorwurf der Anima, dass seine Phantasien als *Kunst* anzusehen seien, fühlte er sich einerseits in seiner persönlichen Integrität und auch in seinem Selbstverständnis als Wissenschaftler angegriffen. Andererseits war Jung offenbar von dem Gedanken verführt, ein Künstler zu sein:

»In Wirklichkeit übte die Patientin, deren Stimme in mir sprach, einen verhängnisvollen Einfluss auf Männer aus. Es war ihr gelungen, einem Kollegen von mir einzureden, er sei ein missverständener Künstler. Er hat's geglaubt und ist daran zerbrochen. Die Ursache für sein Versagen? Er lebte nicht aus seiner eigenen Anerkennung, sondern von der Anerkennung der Anderen. Das ist gefährlich. Es hat ihn unsicher und den Insinuationen der Anima zugänglich gemacht; denn was sie sagt, ist oft von einer verführerischen Kraft und abgründigen Schlaueit. [...] Die Anima hätte auch mir einreden können, ich sei ein missverständener Künstler«<sup>94</sup>.

Bei der Patientin, in deren Stimme Jungs Anima sprach, handelte es sich laut Sonu Shamdasani möglicherweise um die aus Holland stammende Maria Molzer, die von 1912 bis 1918 bei Jung in Therapie war<sup>95</sup>. Der Kollege Jungs, dem diese Patientin angeblich eingeredet hatte, dass er »ein missverständener Künstler« sei, war mit großer Wahrscheinlichkeit Franz Riklin (1878-1938). Jung hatte Riklin schon 1903-1904, in der Zeit der gemeinsam durchgeführten

---

<sup>94</sup> Jung, Jaffé 1981, 190.

<sup>95</sup> Siehe: Jung 2013, 203. - Aldo Carotenuto hatte gemutmaßt, es könne sich um Sabina Spielrein gehandelt haben (siehe: Jung 1995, 70, Fußnote), was aber weitestgehend ausgeschlossen ist.

Assoziationsexperimente im Burghölzli, als Konkurrenz empfunden. Seinerzeit war Riklin Jungs Vorgesetzter, doch Jung hat sich später in der Öffentlichkeit als Leiter und maßgeblicher Initiator der Assoziationsexperimente in Szene gesetzt und entsprechende Ehrungen allein eingestrichen<sup>96</sup>. Später hat Riklin zwei Dinge geschafft, die Jung unmöglich waren: Er konnte mit der neuesten Kunstentwicklung mitgehen und er hat es vermocht, nicht nur Wissenschaftler und Arzt, sondern zugleich Künstler zu sein. Ab 1912 hatte Riklin Malunterricht bei Augusto Giacometti (dem Vater Alberto Giacomettis) genommen, um dann neben seiner Arztstätigkeit auch professioneller expressionistischer Maler zu werden<sup>97</sup>. Handelte es sich tatsächlich um Riklin, so lässt sich Jungs Behauptung, dass dieser Kollege an dem Glauben, ein Künstler zu sein, »zerbrochen« sei, nur damit erklären, dass Jung Riklins Wendung zur expressionistischen Malerei und seine expressionistische Malweise für einen Ausdruck von Zerbrochenheit wertete. Gewiss ist der Expressionismus ein offener Bruch mit den akademischen Idealen. Dass dieser künstlerische Bruch ebenso ein Zeichen psychischer Gebrochenheit sei, ist eine abwehrende Projektion Jungs<sup>98</sup>. Nicht ist Riklin »daran zerbrochen«, dass er auch Maler wurde, sondern Jung musste den Schritt zum expressionistischen Maler, der ihm selbst aufgrund seines akademischen Vorurteils unmöglich war, bei dem Kollegen

---

<sup>96</sup> Vgl. Hans Rudolf Wilhelm: *Der Psychiater und Maler Franz Beda Riklin*. In Schweizer Monatshefte: Zeitschrift für Politik, Wissenschaft, Kultur. Band 81, 2001, Heft 6, 20.

<sup>97</sup> Siehe: Hans Rudolf Wilhelm: *Der Psychiater und Maler Franz Beda Riklin*. In Schweizer Monatshefte: Zeitschrift für Politik, Wissenschaft, Kultur. Band 81, 2001, Heft 6, S. 19-22.

<sup>98</sup> Weiteres dazu unten im Kapitel *Jungs Pathologisierung der modernen Kunst*.

abwerten, um die Einsicht in seine eigene Beengtheit abzuwehren. Jung war noch von der Überzeugung durchdrungen, dass ein Künstler kein Wissenschaftler sein könne, und dass ein Wissenschaftler kein Künstler werden könne, ohne seine Respektabilität zu verlieren.

## Streben nach einem neuen psychologischen Ansatz

Jung wollte als Wissenschaftler und Begründer eines eigenen, neuartigen psychologischen und psychotherapeutischen Ansatzes anerkannt werden. Diesbezüglich war die Ablösung von seinem Lehrer, Kollegen, Freund und Übervater Freud von zentraler Bedeutung. Jung hatte seine eigentlich seit 1901 sich entwickelnde eigene Forschungsauffassung in den Jahren der Zusammenarbeit mit Freud (die erste Begegnung fand am 3.3.1907 statt<sup>99</sup>) zurückgehalten. Ab 1910 gelang ihm das nicht mehr<sup>100</sup>. Mit seinem Aufsatz *Wandlungen und Symbole der Libido* von 1911/1912 brach er – kurz gesagt – in zwei Hauptpunkten mit Freuds Auffassung: Jung konnte nicht wie Freud im Sexualtrieb die alles beherrschende zentrale Ursache aller psychischen Vorgänge sehen und erweiterte deshalb dessen Libido-Begriff<sup>101</sup>. Dies wurde von Freud und seinen Anhängern als Sakrileg empfunden<sup>102</sup>. Und Jung verstand das Unbewusste nicht allein als ein individuelles, sondern er unterteilte

---

<sup>99</sup> Siehe: Bair 2007, 169.

<sup>100</sup> Siehe: Jung, Jaffé 1983, 155.

<sup>101</sup> Vgl. Jung, Jaffé 1981, 172 und Bair 2007, 303.

<sup>102</sup> Siehe: Bair 2007, 307 und 335 und Jung, Jaffé 1981, 171.

es in eine individuell-persönliche und eine tieferliegende, kollektive Schicht:

»Bei Freud ist das Unbewusste, obschon es – wenigstens metaphorisch – bereits als handelndes Subjekt auftritt, im Wesentlichen nichts als der Sammelort eben dieser vergessenen und verdrängten Inhalte und hat nur vermöge dieser eine praktische Bedeutung. Dementsprechend ist es nach dieser Ansicht ausschließlich persönlicher Natur, obschon andererseits schon Freud die archaisch-mythologische Denkweise des Unbewussten gesehen hat.

Eine gewissermaßen oberflächliche Schicht des Unbewussten ist zweifellos persönlich. Wir nennen sie das *persönliche Unbewusste*. Dieses ruht aber auf einer tieferen Schicht, welche nicht mehr persönlicher Erfahrung und Erwerbung entstammt, sondern angeboren ist. Diese tiefere Schicht ist das sogenannte *kollektive Unbewusste*. Ich habe den Ausdruck ›kollektiv‹ gewählt, weil dieses Unbewusste nicht individueller, sondern allgemeiner Natur ist, das heißt es hat im Gegensatz zur persönlichen Psyche Inhalte und Verhaltensweisen, welche überall und in allen Individuen cum grano salis die gleichen sind. Es ist, mit anderen Worten, in allen Menschen sich selbst identisch und bildet damit eine in jedermann vorhandene, allgemeine seelische Grundlage überpersönlicher Natur.«<sup>103</sup>

Jung war durch eine Reihe von Erfahrungen zu der Überzeugung gekommen, dass das Unbewusste nicht auf die Persönlichkeit des menschlichen Individuums beschränkt sei, wie Freud annahm, sondern in seinen tieferen Schichten in eine Sphäre hineinreiche, die allen Menschen gemein ist<sup>104</sup>. Jung bezeichnete sie als das »kollektive

---

<sup>103</sup> Jung 1996, 13 (GW 9 I, 13). - Freud soll diese Beengtheit seines Begriffs vom Unbewussten später weiter entwickelt haben, was Jung aber nicht mehr verfolgt hat.

<sup>104</sup> Vgl. Jung 2011, 54 und Bair 2007, 253.

Unbewusste«<sup>105</sup>, eine Sphäre an der das individuelle Unbewusste jedes Menschen Anteil habe.

»Die tiefste Schicht, die wir in unserer Erforschung des Unbewussten erreichen können, ist diejenige, auf der der Mensch nicht mehr ein abgegrenztes Einzelwesen ist, sondern wo er sich ausweitet und mit dem Wesen der Menschheit verschmilzt – nicht mit ihrem Bewusstsein, sondern mit ihrem Unbewussten, mit dem, was uns allen gemeinsam ist. [...] Auf dieser allem Bewusstsein zugrunde liegenden kollektiven Ebene leben wir in einer Ganzheit, die nicht zerstückelt werden kann.«<sup>106</sup>

Das Konzept des kollektiven Unbewussten beruht auf einer ähnlichen Annahme, wie sie auch Platons Ideenlehre, dem Buddhismus, der Gnosis und dem Neuplatonismus zugrunde liegt. Platon ging von der Grundannahme aus, dass es hinter der Welt der sinnlichen Erscheinungen, noch eine göttlich-geistige Ideenwelt gebe, die die sinnlich wahrnehmbare Welt konstituiert. So sei jedes Ding der Sinneswelt durch eine dahinter stehende göttlich-geistige »Idee« oder ein »Urbild« hervorgebracht<sup>107</sup>. Der Bergkristall werde gebildet durch die Idee oder das Urbild des Bergkristalls. Die Katze werde gebildet durch die Idee oder das Urbild der Katze usw. Das Augenmerk des Psychologen Jung richtete sich aber auf die psychischen Prozesse, die das Verhalten, Empfinden und Denken des Menschen bestimmen. Er nahm an, dass die menschliche Seele durch Urkräfte, die einem kollektiven Unbewussten entstammten, geprägt

---

<sup>105</sup> Siehe: Jung 1996.

<sup>106</sup> Jung 2011, 54f.

<sup>107</sup> Siehe: Hirschberger 1980, 97ff. und Platon Politeia 509d-511e (Liniengleichnis), 514a-516c (Höhlengleichnis) und Timaios 27b-29b und 51b-52d.

sei, den »Archetypen«<sup>108</sup>. Griechisch ἀρχή (arche) bedeutet »Anfang, Beginn«<sup>109</sup>, τύπος (typos) bezeichnet den

»Schlag [...], das durch den Schlag Hervorgebrachte, [...] den sichtbaren Eindruck vom Schläge; [den] Schlag oder [das] Gepräge der Münze, [...], die Züge der in Stein gehauenen Schriftzeichen«<sup>110</sup>.

Der Begriff *Archetyp* soll also etwas bezeichnen, was vor allem Anfang an da war und eine prägende, das menschliche (psychische) Leben bestimmende Wirkung hat. So gebe es den Archetypen der *Mutter*, der beeinflusst, wie sich eine Frau in allen möglichen Arten und Weisen als Mutter, als persönliche Mutter und Großmutter, Stief- und Schwiegermutter, Amme oder Kinderfrau, als Ahnfrau oder weise Frau verhält<sup>111</sup>. Es gebe den Archetypen des *Helden*, der bestimme, wie sich ein Mensch verhält, der sich ohne Rücksicht auf sich selbst wagemutig für andere einsetzt. Es gebe auch komplexe Archetypen, wie beispielsweise den von Freud entdeckten *Ödipuskomplex*, den des *Opfers*, des *Inzests* usw. Die Archetypen seien also Prinzipien des kollektiven Unbewussten nach denen das psychische Leben des Menschen aufgebaut sei. Jung denkt sich die Archetypen als geistige Prinzipien, die die Art und Weise wie die menschliche Psyche aufgebaut ist, gestalten. Sie selbst aber wären reine Form, hätten für sich keine Gestalt, keinen Inhalt. Jung macht das durch einen Vergleich deutlich:

---

<sup>108</sup> »Archetypus« ist eine erklärende Umschreibung des Platonischen eidos. Für unsere Zwecke ist die Beschreibung treffend und hilfreich, denn sie besagt, dass es sich bei den kollektiv-unbewussten Inhalten um altertümliche oder - besser noch - urtümliche Typen, das heißt seit alters her vorhandene allgemeine Bilder handelt.« Jung 1996, 14 (GW 9/1).

<sup>109</sup> Altgriechisches Wörterbuch 1880, Stichwort »ἀρχή«.

<sup>110</sup> Altgriechisches Wörterbuch 1880, Stichwort »τύπος«.

<sup>111</sup> Jung 1996, 96 (GW 9/1).



»Ich begegne immer wieder dem Missverständnis, dass die Archetypen inhaltlich bestimmt, d.h. eine Art unbewusster ›Vorstellungen‹ seien. Es muss deshalb nochmals hervorgehoben werden, dass die Archetypen nicht inhaltlich, sondern bloß formal bestimmt sind, und letzteres nur in sehr bedingter Weise. Inhaltlich bestimmt ist ein Urbild nachweisbar nur, wenn es bewusst und daher mit dem Material bewusster Erfahrung ausgefüllt ist. Seine Form dagegen ist [...] etwa dem Achsensystem eines Kristalls zu vergleichen, welches die Kristallbildung in der Mutterlauge gewissermaßen präformiert, ohne selbst eine stoffliche Existenz zu besitzen. Letztere erscheint in der Art und Weise des Anschießens der Ionen und dann der Moleküle. Der Archetypus ist ein an sich leeres, formales Element, das nichts anderes ist als eine *facultas praeformandi*, eine a priori gegebene Möglichkeit der Vorstellungsform.«<sup>112</sup>.

Die Archetypen seien »schöpferische« Prinzipien, da sie das psychische Leben in seiner Art und Weise hervorbringen oder zumindest beeinflussen. Ein Mensch, der unter dem Einfluss eines bestimmten Archetyps steht und versucht ganz im Sinne dieses Archetyps zu leben, wird deshalb nach Ansicht Jungs von schöpferischen Kräften durchwirkt, er erfährt einen Kräftezuwachs, der über seine rein persönlichen Kräfte hinausführt. Das Wirken der Archetypen in der Seele des Menschen verbleibe unbewusst, könne sich aber in »Phantasien, Träumen, Delirien und Wahnideen«<sup>113</sup> und Zuständen der Entrückung, der Trance etc. zeigen. Zu allen Zeiten ist das Unbewusste von den Menschen in dieser Weise erfasst und in Geschichten und Bildern, in Mythen, Sagen, Märchen, Symbolen und Malereien symbolisch zur Darstellung gebracht worden.

---

<sup>112</sup> Jung zitiert nach Jaffé 1983, 232.

<sup>113</sup> Jung zitiert nach Jaffé 1981, 232.

»Ein [...] wohlbekannter Ausdruck der Archetypen sind der Mythos und das Märchen.«<sup>114</sup>

Während Freud also – wie oben zitiert – annahm, dass die Seele des Menschen durch ein individuelles Unbewusstes bestimmt werde, welches vor allen Dingen von (verdrängten) Sexualtrieben bestimmt sei, nahm Jung an, dass es auch ein kollektives Unbewusstes gebe, dem alle Menschen angehören, und das gewissermaßen geistiger Natur ist, ähnlich der Ideenwelt Platons. Freud hielt Jungs Konzept von Archetypen aus dem kollektiven Unbewussten für einen Rückfall in voraufklärerische Zeiten, einen Rückfall in Zeiten, als religiöse Glaubensvorstellungen das Leben und Denken der Menschen bestimmten<sup>115</sup>. Jung hielt Freud demgegenüber für einen »wissenschaftliche[n] Materialist[en]«<sup>116</sup> und hob auch einmal hervor, dass Freud sich kaum je mit Philosophiegeschichte befasst hatte<sup>117</sup>.

Das Aufbrechen der inneren Bilder, Phantasien, Visionen, das Jung seit 1912 erlebte<sup>118</sup>, empfand er vermutlich als subjektiven Beweis für seine Auffassung, dass es ein kollektives Unbewusstes gibt, aus dem ohne aktives, intentionales Zutun des menschlichen Individuums Bilder von einer allgemeingültigen Bedeutung und Wirksamkeit auftreten können, archetypische Bilder. Die Behauptung von Jungs Anima, dass er ein Künstler sei, seine Phantasien Kunst seien, hätte jedoch bedeutet, dass seine inneren Bilder eben nicht dem kollektiven Unbewussten entstammten,

---

<sup>114</sup> Jung 1996, 15 (GW 9/1).

<sup>115</sup> Vgl. Jung, Jaffé 1983, 155.

<sup>116</sup> Zitiert nach Bair 2007, 302

<sup>117</sup> Jung, Jaffé 1983, 165.

<sup>118</sup> Siehe: Jung, Jaffé 1981, 175ff.

sondern nur ein unbewusst in Phantasiebildern hervorgebrachter Ausdruck seiner vorbestehenden Überzeugungen von der Struktur und Dynamik der menschlichen Psyche, also seine individuelle Leistung seien. Verhielte es sich so, wäre nicht nur Jungs Theorie vom kollektiven Unbewussten als unhaltbar und Freuds damalige Auffassung, dass es nur ein individuelles Unbewusstes gibt, bestätigt, dann wäre auch die Auffassung der Freudianer bestätigt, dass sich Jung allein aufgrund persönlicher Konflikte von Freud abgelöst hatte, und also wäre Jung mit der Neubegründung seines eigenen psychologischen Ansatzes und damit (in seinen Augen) auch als Wissenschaftler gescheitert. Jung glaubte, die Suggestion seiner Anima, dass seine Phantasien Kunst seien, strikt zurückweisen zu müssen, um seine Integrität als Wissenschaftler behaupten zu können. So insistierte er darauf, dass seine Phantasien nicht Kunst, sondern »Natur«<sup>119</sup> seien. Er erlebte seine Phantasien als ein Naturgeschehen jener tiefen Schichten des Unbewussten, die über das individuelle Unbewusste hinausgingen, und die sich in seinem psychosenahen Zustand in das Bewusstsein hervorgearbeitet hatten. Wenn er diese wie ein Naturgeschehen auftretenden Phantasien schriftlich festhielt, so handelte es sich um einen Forschungsprozess und damit um Wissenschaft.

---

<sup>119</sup> Wie oben zitiert: Jung, Jaffé 1981, 189.

## Das Zusammenspiel von Phantasie und Inspiration

Hinter demjenigen, was Jung mit dem Gegensatzpaar von *Kunst* und *Natur* zu fassen versuchte, lassen sich zwei Grundprozesse des Kunstschaffens ausmachen, zwischen denen in Wirklichkeit nicht polarisiert werden kann. Was Jung als den Kernprozess der *Kunst* ansah, die Phantasie, ist der jedem Kunstschaffenden wohlbekannte Prozess des Phantasierens, des Vorstellung-Bildens, des Imaginierens, genauer: des Bildens oder Entstehenlassens von Phantasievorstellungen. Was Jung mit der Chiffre *Natur* zu kennzeichnen versuchte, ist ebenfalls ein vertrauter Grundprozess des Kunstschaffens, die Inspiration, genauer: das Inspiriertwerden, das Offen-Sein für Ideen, Einfälle, Ahnungen, Bauchgefühle, Intuitionen, für tiefere Schichten des Menschseins. Dieses Offen-Sein wird allerdings nicht immer (wie bei Jung ab 1912) als massive Überflutung erlebt, sondern oft als Blitzlicht, Erleuchtung oder auch nur als Ahnung einer Idee, als Gefühl für etwas zu Schaffendes, bisweilen als Willensimpuls, als Handlungsimpuls, als Bewegungsimpuls, oft als zauberhaftes, unbeschreibbares Moment<sup>120</sup>. Während Jung glaubte, vor die Wahl zwischen einen dieser beiden Prozesse gestellt zu sein, zeigt sich einer genaueren phänomenologischen Untersuchung jedoch, dass beim Erleben von inneren Bildern, Phantasien, Träumen, Visionen, Gesichten,

---

<sup>120</sup> In meinem Buch *Verwandlung* (Wendland 2017) habe ich auf den Seiten 90-93 versucht, die Unterschiede zwischen *Vorstellungs-Inspiration*, *Gefühls-Inspiration* und *Leib-Inspiration* genauer zu beschreiben.

Schauungen beide Prozesse zusammenspielen müssen<sup>121</sup>. Zwar kann der Vorgang des Inspiriertwerdens, der in einem Zustand der Offenheit und Gelöstheit erfolgt, mit besonderer Intensität erlebt werden. Die ist in chaotischer und fragmentierter Weise insbesondere beim Träumen, in Trancezuständen, unter Drogeneinfluss oder in psychotischen Zuständen der Fall. Gleichwohl ist der Prozess des Vorstellungbildens zwangsläufig auch dann immer noch beteiligt. Denn der Prozess des Inspiriertwerdens kann nur dann zum Erleben innerer Bilder führen, wenn diese eben durch den Vorgang des Vorstellens (Phantasie) *gebildet* werden. Inspiration und Phantasie – oder in der Terminologie Jungs – *Natur* und *Kunst* müssen immer zusammenspielen.

Um seine Theorie vom kollektiven Unbewussten bestätigt zu finden, wünschte sich Jung, dass die inneren Bilder, von denen er sich in seiner psychischen Krise überflutet fühlte, aus einem kollektiven Unbewussten stammten, das eben nicht individuell-persönlicher, sondern gewissermaßen objektiver Art sei. Deshalb sprach er diesbezüglich von *Natur*. Um diese Auffassung zu betonen, verkürzte er demgegenüber die *Kunst* darauf, dass ihr eine aktive Phantasiebetätigung zugrunde liege, die eben individuell-persönlicher Art sei und entweder – wobei er dies nicht klar ausführt – nur dem Bewussten des Künstlers oder aber dem individuellen Unbewussten, keinesfalls aber dem kollektiven Unbewussten entspringe. Damit wird nochmals klarer, warum Jung 1929 davon

---

<sup>121</sup> Eine theoretische Fundierung des Prozesses des Spielens zwischen Phantasiebildungs- und Inspiriertwerdens-Prozessen finden sich in meinem Buch *Das Spielen zwischen Intentionalität und Pathischem im Erleben & Kunstschaffen*, 2017, 104-111.

sprach, dass seine »Art zu malen« nicht nur keine Kunst, sondern »mehr und anderes als bloß Kunst«<sup>122</sup> sei.

Jung verkennt dabei, was jedes der von ihm selbst im *Roten Buch* gemalten Bilder und ebenso die sprachlichen Darlegungen seiner inneren Bilder in seinen *Erinnerungen* sofort offenbaren, dass alle seine vermeintlich aus dem kollektiven Unbewussten stammenden inneren Bilder aus Elementen zusammengesetzt sind, die der sinnlichen Welt entstammen. Man sieht in den Bildern menschliche Gestalten, Feuer, Himmel usw. Man liest in den Erinnerungen von Persönlichkeiten, die miteinander sprechen, die gemeinsam Dinge erledigen, die auf Reisen sind usw. Heute, wo die Malerei sich von der Gegenständlichkeit der Sinneswelt abgelöst hat, ist der Bezug von Jungs inneren Bildern auf die Sinneswelt allzu offenkundig. Viele Maler, wie Kandinsky, Klee, Mondrian oder später Jackson Pollock und Mark Rothko waren den tieferen Schichten des Daseins, die Jung als kollektives Unbewusstes bezeichnete, sehr viel näher gekommen, als es Jung je gewesen war. Eben deshalb, weil sie sich von einer Darstellungsweise, die an der Sinneswelt orientiert ist, gelöst hatten. Es soll hier nicht bezweifelt werden, dass Jungs innere Bilder ursächlich aus tiefen unbewussten Schichten des Daseins (in der Terminologie Jungs: einem kollektiven Unbewussten) entstammen könnten. Offensichtlich ist jedoch, dass Jungs eigene Fähigkeit, innere Bilder zu erzeugen, stark an die Vorstellungsbilder der Sinneswelt geknüpft war. Sowohl in der Vorstellungsbildung wie auch in der malerischen Ausgestaltung war Jung ein Symbolist.

---

<sup>122</sup> Jung 1929, 10. - Kursivsetzungen von Jung. Einfügung in eckigen Klammern von mir.

Der phänomenologische Beobachtung zeigt sich, dass zwischen *Kunst* und *Natur*, so wie Jung sie verstanden wissen wollte, gar nicht polarisiert werden kann. Die Fähigkeit zum Bilden innerer Bilder, also die Vorstellungsbildetätigkeit oder Phantasietätigkeit, und die Offenheit für Inspirationen (aus einem kollektiven Unbewussten, oder woher auch immer sie kommen) müssen immer zusammenspielen, damit es zu einem inneren Bilderleben kommen kann<sup>123</sup>. Jung glaubte, sich gegen *die Kunst* entscheiden zu müssen, um den »Insinuationen der Anima« entkommen zu können. Tatsächlich entschied er sich unbewusst dafür, seine vorbestehende Theorie vom kollektiven Unbewussten bestätigt zu sehen.

---

<sup>123</sup> Das Begriffspaar *Natur und Kunst*, auf das Jung hier in verquerrer Weise zurückgreift, spielte seit dem Aufkommen des Akademienwesens, d.h. in der fortgeschrittenen Renaissance eine bedeutende Rolle. An den Akademien war es - wie schon in der griechischen Antike - selbstverständlich, dass der Maler die äußere Natur abzubilden habe (*mimesis*), und zwar so, dass Schönheit zum Tragen komme. (Vgl. Dittmann, Saarbrücken 1993, 77.) Dies ist ein direkter Nachklang des Platonismus und Neuplatonismus. Plotin meinte, dass sich die Phantasie des Künstlers auf die göttlich-geistigen Ideen ausrichten müsse. Nur dann komme Schönheit zustande. (Siehe: Christoph Horn: *Plotin*. In: Julian Nida-Rümelin und Monika Betzler (Hgs.): *Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart*. Stuttgart 1998, 641-648.) Jung brach mit dem Neuplatonismus insofern, als er das kollektive Unbewusste nicht nur für einen Quell des Göttlich-Guten, sondern auch von Negativem und Bösem verstand. Dies rührt von seiner Kritik am Christentum und seiner Auseinandersetzung mit der Gnosis her (siehe: Jung, Jaffé 1981, 194 und Bair 2007, 418). Jung war klar geworden, dass zur menschlichen Existenz nicht nur das Wahre, Gute und Schöne, sondern ebenso sehr die Täuschung, der Irrtum, das Böse und das Hässliche gehören (siehe: Jung, Jaffé 1981, 173). Dennoch war Jung malerisch an akademischen Idealen ausgerichtet. Er versuchte immer noch schön zu malen. Und wo in der modernen Kunst etwas auftrat, was Jung als unschön empfand, lehnte er es als nicht wirkliche Kunst ab.

## Entscheidung für den Weg des Wissenschaftlers 1930

Letztendlich hat sich Jung 1930 letztgültig vom Weg des Künstlers verabschiedet. Obgleich er 1913 daran festhielt, dass seine Phantasien als *Natur* in ihm aufträten, und seine nüchterne Niederschrift derselben als wissenschaftliche Erforschung der Tiefendimensionen des Unbewussten zu gelten habe, blieb seine Unsicherheit bestehen, dass es sich vielleicht doch um Kunst, und d.h. seine »eigene arbiträre Leistung«<sup>124</sup> handeln könne. Die innerliche Auseinandersetzung mit seiner Anima und die äußerliche Auseinandersetzung mit jener Patientin, an die ihn seine Anima erinnerte, dehnte sich über viele Jahre aus. Das malerische Ausgestalten der Phantasien im *Roten Buch* (ab 1914) half ihm dabei, der Überflutung mit inneren Bildern Herr zu werden, und die Bilder besser analysieren zu können. Jung musste sich im inneren Gespräch gegenüber seiner Anima und in äußeren Diskussionen mit jener Patientin, in deren Stimme seine Anima zu ihm sprach, behaupten, indem er ihre Vorschläge abwehrte. Um seine psychische Situation konsolidieren zu können, brach er 1918 schließlich die (nur therapeutische?) Beziehung zu der Patientin ab<sup>125</sup>. Das innere Gespräch mit seiner Anima setzte er noch lange fort. Als 83jähriger schrieb er jedoch:

»Heute brauche ich die Gespräche mit der Anima nicht mehr, denn ich habe keine solchen Emotionen mehr. Aber wenn ich sie hätte, würde ich in gleicher Weise vorgehen. Heute sind mir die Ideen

---

<sup>124</sup> Jung, Jaffé 1981, 199.

<sup>125</sup> Jung, Jaffé 1981, 198.



unmittelbar bewusst, weil ich gelernt habe, die Inhalte des Unbewussten anzunehmen und zu verstehen. Ich weiß, wie ich mich den inneren Bildern gegenüber verhalten muss. Ich kann den Sinn der Bilder direkt aus den Träumen ablesen und brauche darum keine Vermittlerin mehr<sup>126</sup>.

Jung hat in seiner Krisenzeit mit der Frage nach dem Künstlertum und dem Weg des Wissenschaftlers gerungen. Er hat 1930, kurz nachdem der eingangs zitierte Vortrag *Ziele der Psychotherapie* gehalten wurde, das Malen aufgegeben, das *Rote Buch* auf Seite 189 unvollendet belassen<sup>127</sup>, und sich letztgültig für den Weg des Wissenschaftlers entschieden:

»Meine Wissenschaft war das Mittel und die einzige Möglichkeit, mich aus jenem Chaos herauszuwinden. Sonst hätte mir das Material [aus dem Unbewussten] angehaftet wie Kletten oder Sumpfpflanzen. Ich verwandte große Sorgfalt darauf, jedes einzelne Bild, jeden Inhalt zu verstehen, ihn – soweit dies möglich war – rational einzuordnen und vor allem im Leben zu realisieren. Das ist es, was man meistens versäumt. Man lässt die Bilder aufsteigen und wundert sich vielleicht über sie, aber dabei lässt man es bewenden. Man gibt sich nicht die Mühe, sie zu verstehen, geschweige denn die ethischen Konsequenzen zu ziehen. Damit beschwört man die negativen Wirkungen des Unbewussten herauf.«<sup>128</sup>

In diesen kurzen Sätzen ist Jungs weiterer Umgang mit dem Malen in der *Analytischen Psychologie* festgehalten. Das Malen war ihm ein Mittel um innere Bilder (Phantasien, Träume, Visionen) festhalten zu können. Jungs Bevorzugung der inneren Bilder gegenüber deren sinnlicher Realisierung durch das Malen blieb immer bestehen, wie

---

<sup>126</sup> Jung, Jaffé 1981, 191.

<sup>127</sup> Jung, Jaffé 1981, 387.

<sup>128</sup> Jung; Jaffé 1981, 196.

auch die Entwicklung seiner Therapiemethode der *Aktiven Imagination* zeigt. Dieses Verfahren war durch Théodore Flournoy unter der Bezeichnung *imagination créatrice* entwickelt worden. Jung übernahm es<sup>129</sup>, entwickelte es weiter und bezeichnete es als »Aktive Imagination«<sup>130</sup>. In der Aktiven Imagination stellt man sich ein Anfangsbild genau vor, lässt dieses dann aber los, und verbleibt in einer Art gespannter Erwartung, auf dass dieses Anfangsbild beginne, sich von selbst zu verändern, zu verwandeln.

»In der gleichen Weise beginnt sich ein inneres Bild, auf das man sich konzentriert, zu bewegen, es wird mit Einzelheiten angereichert, es bewegt und entwickelt sich. [...] Wenn wir uns daher auf ein inneres Bild konzentrieren und darauf achten, den natürlichen Ablauf nicht zu unterbrechen, wird unser Unbewusstes eine Bilderreihe hervorbringen, die eine ganze Geschichte ergibt.«<sup>131</sup>

Dann steigen nach Jungs Erfahrung Visionen oder Imaginationen aus dem Unbewussten auf. Jung begann die Psychotherapie zuerst mit

---

<sup>129</sup> Jung: »von ihm [Théodore Flournoy] übernahm ich den Ausdruck ›Imagination créatrice‹«. Zitiert nach Bair 2007, 304. Vgl. auch Bair 2007, 991.

<sup>130</sup> Laut Dieter Knoll hat Jung die Methode der *Aktiven Imagination* 1916 »erstmalig erwähnt« (Müller, Müller 2003, 190). Knoll führt jedoch keine Belegstelle an. Da Jung aber in seinem Vortrag *Ziele der Psychotherapie* von 1929, in dem er erstmalig öffentlich erläutert, wie die Malerei in die Psychotherapie einzubeziehen ist, die Aktive Imagination nicht erwähnt (siehe: Cimbal-Altona 1929, 9 oder Jung 1991, 68f.), diese aber 1935 ausführlich erläutert (Jung 2011, 183ff.), ist zu vermuten, dass er sie als explizite Therapiemethode mit eigenem Namen erst in den Jahren zwischen 1929 und 1935 ausgearbeitet hat. Die Grundlagen zur Aktiven Imagination liegen, wie gesagt, bei Theodore Flournoy. Jung hatte allerdings selten die Neigung, Flournoy als eigentlichen Begründer der Methode zu erwähnen. Selbst angewendet hat Jung diese Vorgehensweise, wie oben beschrieben, ab 1914.

<sup>131</sup> Jung 2011, 185f. Siehe dazu auch Jung 2013, 211

der Analyse von Traumbildern und setzte die Aktive Imagination erst dann ein, wenn das Traummaterial ausgeschöpft war<sup>132</sup>.

»Da in der Aktiven Imagination das Material bei wachem Bewusstsein hervorgebracht wird, ist es abgerundeter als bei den Träumen mit ihrer unbestimmten Sprache. Es enthält auch viel mehr als die Träume«<sup>133</sup>.

Das Malen war dann gar nicht mehr nötig. Denn für Jung war das innere Bild wesentlich, da es ihm – darin ist der neuplatonische Grundansatz unverkennbar – als Zugang zu den *Archetypen des kollektiven Unbewussten* (bei Platon den die Sinneswelt konstituierenden *Ideen*, bei Plotin den *göttlich-geistigen Ideen*) galt. Für Jung war es sodann entscheidend, diese inneren Bilder rational zu analysieren. Das so Verstandene sollte als eine Botschaft aus dem Unbewussten an das Bewusstsein angenommen und, was Jung wichtig war, in das bewusste Handeln integriert werden:

»Auch wer die Bilder einigermaßen versteht, jedoch glaubt, es sei mit dem Wissen getan, erliegt einem gefährlichen Irrtum. Denn wer seine Erkenntnis nicht als ethische Verpflichtung anschaut, verfällt dem Machtprinzip. Es können daraus destruktive Wirkungen entstehen, die nicht nur andere zerstören, sondern auch den Wissenden selber. Mit den Bildern des Unbewussten ist dem Menschen eine schwere Verantwortung auferlegt. Das Nicht-Verstehen sowie der Mangel an ethischer Verpflichtung berauben die Existenz ihrer Ganzheit und verleihen manchem individuellen Leben den peinlichen Charakter der Fragmenthaftigkeit.«<sup>134</sup>

---

<sup>132</sup> Siehe: Jung 2011, 186.

<sup>133</sup> Jung 2011, 186.

<sup>134</sup> Jung, Jaffé 1981, 196.

Jung ging also grundsätzlich davon aus, dass die inneren Bilder intellektuell verstanden werden müssen. Darin unterschied er sich letztlich dann doch nicht von Freud. Indem er aber betont, dass das intellektuelle Verstehen, d.h. die Analyse von Träumen und Visionen, nicht ausreicht, weist er auf eine Einseitigkeit der Psychoanalyse hin, die grundsätzlich davon ausging, dass die intellektuelle Klärung der unbewussten psychischen Vorgänge bereits den entscheidenden therapeutischen Effekt mit sich bringe<sup>135</sup>. Für Jung müssen die inneren Bilder jedoch, nachdem sie verstanden sind, auch Auswirkungen auf das reale Leben haben. Jung gibt den inneren Bildern, die er als Archetypen aus dem kollektiven Unbewussten versteht, damit gewissermaßen eine magische Wirkung. Sie sind ihm sozusagen Mitteilungen aus einer göttlichen Sphäre, die bei der »Individuation«<sup>136</sup>, dem Weg des menschlichen Individuums zur Ganzheit, zur Vollkommenheit helfen sollen.

---

<sup>135</sup> »In der Vernunft sah Freud das alleinige Werkzeug - oder Kampfmittel -, das Leben sinnvoll zu machen, mit Illusionen (wozu er auch religiöse Glaubensvorstellungen zählte) aufzuräumen, die Fesseln der Autoritätszugehörigkeit zu zerreißen und so unsere eigene Autorität aufzurichten. Hatte er in der Komplexität und Vielfalt der wahrnehmbaren Erscheinungen eine theoretische Wahrheit erspäht, so diente ihm dieser Glaube an die Vernunft als Bollwerk, von dem aus er für die Wahrheit fechten konnte. [...] Mit seinem unerschütterlichen Glauben an die Macht der Vernunft war Freud ein Geschöpf der Aufklärungsepoche. Ihre Devise ›Sapere aude!‹ - ›Wage zu wissen!‹ - durchdringt Freuds Persönlichkeit ebenso wie sein gesamtes Werk.« Fromm 1959, 18.

<sup>136</sup> »Ich gebrauche den Ausdruck ›Individuation‹ im Sinne jenes Prozesses, welcher ein psychologisches ›Individuum‹, das heißt eine gesonderte, unteilbare Einheit, ein Ganzes erzeugt.« Jung 1996, 293.

## Jungs erster Aufsatz über Gestaltung 1916

Als Jung im Jahre 1916 den Aufsatz *Die transzendete Funktion*, seinen ersten Aufsatz zum Einbezug des Malens in die Psychotherapie, verfasste, war die Entscheidung für den Weg des Verstehens, den Weg des Wissenschaftlers noch nicht gefallen. Da räumte Jung noch beiden Wegen, dem Weg des *Gestaltens* und dem Weg des *Verstehens*, das gleiche Recht ein:

»Soweit meine bisherige Erfahrung reicht, scheinen hauptsächlich zwei verschiedene Tendenzen aufzutreten: die eine geht in der Richtung der *Gestaltung*, die andere in der des *Verstehens*.

Wo das *Prinzip der Gestaltung* überwiegt, werden die gewonnenen Materialien variiert und vermehrt, wobei eine Art von Kondensation der Motive zu mehr oder weniger stereotypen Symbolen stattfindet, welche die gestaltende Phantasie anregen und dabei vorwiegend als ästhetische Motive wirken. Diese Tendenz führt zu dem ästhetischen Problem *künstlerischer Gestaltung*.

Wo hingegen das *Prinzip des Verstehens* überwiegt, interessiert der ästhetische Aspekt relativ wenig und wird sogar gelegentlich als Hindernis empfunden; dagegen findet eine intensive Auseinandersetzung mit dem *Sinngehalt* des unbewussten Produktes statt. [...]

Die Gefahr der ästhetischen Tendenz ist die Überschätzung des Formalen, beziehungsweise des ›künstlerischen‹ Wertes der hervorgebrachten Gestaltungen, wodurch die Libido vom eigentlichen Ziel der transzendenten Funktion auf den Abweg rein ästhetisch-künstlerischer Gestaltungsprobleme geführt wird. Die Gefahr des Verstehenwollens ist die Überschätzung des inhaltlichen Aspektes, der einer intellektuellen Analyse und Deutung unterzogen

wird, wodurch der essentiell symbolische Charakter des Objektes in Verlust gerät.«<sup>137</sup>

Die Aussage, dass im künstlerischen Gestalten »eine Art von Kondensation der Motive zu mehr oder weniger stereotypen Symbolen« stattfindet, offenbart einmal mehr, dass Jung maßgeblich vom Akademismus des 19. Jahrhunderts und vom Symbolismus geprägt war. Hätte Jung diese Aussage als Kritik gemeint, so wäre sie nachvollziehbar. Als allgemeingültige Aussage über das »Prinzip des Gestaltens« kann sie nicht gelten. Zukunftsweisend an dieser kurzen Passage ist jedoch, dass Jung, der Schillers *Schriften über die ästhetische Erziehung*<sup>138</sup> in jenen Jahren gelesen hatte, hier unverkennbar wie Schiller in einer dialektischen Bewegung zwischen zwei Polen zu denken bemüht ist, um zur Aufhebung auf eine höhere Stufe gelangen zu können<sup>139</sup>. Die Prinzipien *Gestaltung* und *Verstehen* setzt Jung als Polaritäten, um dann wie Schiller darauf hinzuweisen, dass jeder Pol für sich eine Einseitigkeit darstellt:

---

<sup>137</sup> C. G. Jung: *Die transzendente Funktion*. In: C. G. Jung: *Die Dynamik des Unbewussten. Gesammelte Werke. Bd. 8*. Düsseldorf 2001, 101.

<sup>138</sup> Jung hatte Schillers *Schriften über die ästhetische Erziehung* bis zum September 1913 rezipiert. Siehe: Jung 1971 (GW 6), 548. Jung, C. G. (1971): *Psychologische Typen*. 9. Aufl. Olten und Freiburg im Breisgau.

<sup>139</sup> Diese Form dialektischen Denkens ist die inhaltliche und formale Grundlage von Schillers *Schriften über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Sie findet sich auch im Denken Goethes, der darin von Schiller beeinflusst war. Und ebenso im Denken Hegels, der wiederum von Goethe beeinflusst war (siehe: *Goethe – Hegel: Briefwechsel*. Mit einem Nachwort von Hermann Bauer. Stuttgart 1970). Hegel hat sie dann philosophisch-epistemologisch ausgearbeitet (siehe Hegel, G. W. F.: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. Erster Teil. Die Wissenschaft der Logik*. Mit den mündlichen Zusätzen. Werke 8. Frankfurt am Main 1970, 172f.), ihr damit aber ein Stückweit wieder die Lebendigkeit genommen, die bei Schiller so inspirierend ist.

»Die Gefahr des Verstehenwollens ist die Überschätzung des inhaltlichen Aspektes, der einer intellektuellen Analyse und Deutung unterzogen wird.«

»Die Gefahr der ästhetischen Tendenz ist die Überschätzung des Formalen, beziehungsweise des ›künstlerischen‹ Wertes der hervorgebrachten Gestaltungen.«<sup>140</sup>

Das Verstehenwollen führt im Extrem zur Abgehobenheit und Abstraktion, zum Verlust der sinnlichen, emotionalen, empathischen und sozialen Wirklichkeit. Das künstlerische Schaffen führt im Extrem in die volle Sinnlichkeit und ins Gefühl und lässt damit den Überblick verlieren. Jung schlägt dann schilleresk einen Vermittlungsversuch vor:

»Der eine Weg scheint das regulierende Prinzip des anderen zu sein: beide Wege stehen zueinander in kompensatorischer Beziehung. Die Erfahrung gibt dieser Formel Recht. Soweit im gegenwärtigen Moment schon allgemeinere Schlüsse möglich sind, bedarf die ästhetische Gestaltung des Sinnverständnisses und das Verstehen der ästhetischen Gestaltung. Damit ergänzen sich die beiden Tendenzen zur transzendenten Funktion.«<sup>141</sup>

In diesem dialektischen Ansatz lag ein Keim, der zu einem Grundprinzip der Kunsttherapie nicht nur im Malen, sondern auch im Tanzen, Plastizieren, Singen, Musizieren, Schauspielen usw. hätte weiter entwickelt werden können<sup>142</sup>. Der Aufsatz verschwand jedoch in der Schublade. Jung war damit unzufrieden gewesen. Er vergaß seine von Schillers Denkart inspirierte Idee. Erst 1953 wurde der Aufsatz von Jungs Studenten wiederentdeckt und 1957 erstmals

---

<sup>140</sup> Wie oben: Jung 2001, 101.

<sup>141</sup> Jung 2001, 102.

<sup>142</sup> Siehe dazu mein Buch: *Das Spielen zwischen Intentionalität und Pathischem im Erleben & Kunstschaffen. Ein Beitrag zur phänomenologischen Anthropologie*. Wendland 2017.

in Englisch, 1958 in Deutsch veröffentlicht. Gleichwohl änderte er Jungs seit 1930 festgelegte Haltung zur Kunst nicht mehr.

## Der Symbolist Jung

Jungs Malereien aus seinem *Roten Buch* sind in den Jahren von 1914 bis etwa 1918 mit der Geduld mittelalterlicher Illuminatoren fein, fleißig und ordentlich gemalt. Selbst wenn Jung mitunter Feuer, Drachen u.ä. malt fehlen seinen Bildern in der formalen Umsetzung Spontaneität, Dynamik, Freiheit, Wildheit, Energie, Emotion, Irrationalität; kurz gesagt fehlt ihnen alles Archaische und vermeintlich Primitive, das er in den Werken seiner Patienten als Anzeichen von Archetypen aus dem kollektiven Unbewussten zu sehen glaubte.

Auch wenn er mit seinen ab 1918 gemalten Mandalas einen kleinen Schritt über die gegenständliche Malweise der Symbolisten hinaus in Richtung der Abstraktion ging, blieb er in der Bildauffassung doch Symbolist. Die Mandalas waren ihm Symbole tiefster harmonischer Gesetzmäßigkeiten des Unbewussten.

Als *Symbolismus* bezeichnet man eine Strömung in Literatur, Malerei und Musik, die Ende des 19. Jahrhunderts in Mitteleuropa präsent war. Der Dichter Jean Moréas hatte am 18. September 1886 in der Pariser Zeitschrift *Le Figaro* einen Aufsatz veröffentlicht, der sogleich als *Manifest des Symbolismus* verstanden wurde. Demnach gelte es im Symbolismus die »Idee« im platonisch-neuplatonischen Sinne »in eine sinnliche Form zu kleiden«, aber solcherart, dass sie nicht wie im Akademismus idealisch, eindeutig, klar und rational begründbar, sondern in magischer, esoterischer, mystischer,



empfindungsvoller, bisweilen triebhafter, auch morbider Weise zur Wirkung kommt. Es ging um eine *Versinnbildlichung* tieferer, irrationaler Wirklichkeiten, nicht um deren klare, nicht um deren idealisierte Darstellung. Moréas:

»Als Feindin der Belehrung, der Verkündung, der falschen Empfindsamkeit und der objektiven Beschreibung [wie sie im Akademismus zu finden sind] sucht die symbolische Dichtung die Idee in eine sinnliche Form zu kleiden, die gleichwohl nicht ein Selbstzweck wäre, sondern die, indem sie ganz dem Ausdruck der Idee dient, ihr untergeordnet bliebe. Die Idee ihrerseits darf sich nicht des prächtigen Gewandes äußerer Analogien berauben lassen; denn die wesentliche Eigenschaft der symbolischen Kunst besteht darin, niemals bis zum Begriff der Idee an sich zu gehen. So können sich in dieser Kunst die Bilder der Natur, die Handlungen der Menschen, alle konkreten Phänomene nicht selber zeigen; es sind in diesem Zusammenhang sinnliche Erscheinungen, dazu bestimmt, ihre esoterischen Affinitäten mit den ursprünglichen Ideen darzustellen.«<sup>143</sup>

Für die symbolistischen Maler war aber weiterhin die gegenständliche Darstellungsweise (hierin waren sie noch vom Naturalismus und Realismus der Akademien des 19. Jahrhunderts beeinflusst) selbstverständlich. Sie verwendeten eine von der Sinneswelt abgelesene Bilddarstellung, die so verändert, verfremdet und zusammengezogen wurde, dass die entstehenden Bilder als sinnbildlicher Ausdruck tieferer Ebenen der Wirklichkeit verstanden

---

<sup>143</sup> Aus: [https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1886\\_moreas.html](https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1886_moreas.html). Eingesehen am 11.8.2017. Einfügung in eckigen Klammern von R.M.J. - Vgl. auch Werner Schabert, Christine Mrowietz, Uwe Steffen (Hg.): *Die Malerei. Bd. 11. Vom Impressionismus zum Symbolismus*. Lausanne 1987, 993; Norbert Wolf: *Symbolismus*. (1. Aufl. 2009). Köln 2016, 8ff.; Jutta Hülsewig-Johnen und Henrike Mund (Hgs.): *Schönheit und Geheimnis. Der deutsche Symbolismus. Die andere Moderne*. Bielefeld 2013.

werden konnten. Das aus dem Griechischen stammende Wort *Symbol* enthält die Vorsilbe *sym-* = zusammen und das Wort *bolein* = werfen (das im deutschen Wort Ball nachklingt) und bedeutet dem Wortsinne nach *Zusammenwerfen*.

Ein Symbol in der Malerei ist ein bildlicher Ausdruck für einen dahinterliegenden Bedeutungsgehalt, ein Sinnbild. Vielleicht war es die Ausrichtung auf das Archaische, Mystische, Mythische, auf tiefere, spirituelle, irrationale Schichten des menschlichen Daseins, die Jung nach 1913 zu einer Beschäftigung mit Odilon Redon hingezogen hatte?

Oft wird behauptet, dass Psychoanalyse und Symbolismus in Wechselwirkung gestanden hätten, doch der Symbolismus hatte seine Hochphase zwischen 1870 und 1890, die Psychoanalyse wurde mit Freuds Traumdeutung erst nach 1900 langsam öffentlich bekannt. Insofern ist eher zu vermuten, dass Psychoanalyse und Symbolismus in ähnlicher Weise Stimmungen des *Fin de siècle* entsprungen sind<sup>144</sup>. Jungs Theoriebildungen sind von beidem beeinflusst.

Bei Jung ist ein implizit getroffener Unterschied wichtig, der Unterschied zwischen dem inneren Bild und einer Malerei. Jung interessierte sich für innere Bilder. Die Malerei interessierte ihn als Ausdruck innerer Bilder. Auch hier zeigt sich seine neuplatonische Grundhaltung. Für Plotin (204-270) hatte die Kunst ihren Wert darin, dass sie innere Bilder – das sind im Sinne Plotins *göttliche Ideen* – zum Ausdruck bringt. Der eigentliche Wert liegt allein in

---

<sup>144</sup> Einen guten Einblick in die Stimmungen des *Fin de siècle* bieten: Wolfgang Asholt und Walter Fähnders: *Fin de siècle. Erzählungen, Gedichte, Essays*. Stuttgart 1993.

den göttlichen Ideen. Das sinnlich wahrnehmbare künstlerische Werk kann nur ein schwacher Abglanz der göttlichen Ideen sein. Deshalb war es für Plotin ein noch höheres Ziel, diese göttlichen Ideen als innere Bilder zu schauen. Ist dies der Fall, ist es für Plotin nicht mehr nötig, diese künstlerisch zu verwirklichen<sup>145</sup>. Die neuplatonische Abwertung der Sinneswelt durchzieht auch Jungs Werk.

In Bezug auf die Malerei gab es bei Jung eine implizite Werteskala. Der geringste Wert kommt einem Bild zu, das nur Ausdruck für etwas sinnlich Wahrnehmbares ist. Bedeutsamer ist es dann, wenn es symbolischer Ausdruck für einen tieferen Gehalt ist. Die höchste Wertschätzung erfahren jedoch jene Bilder, die Jung als Ausdruck eines Archetypen aus dem kollektiven Unbewussten ansehen konnte.

Tabelle zu Jungs Bildverständnis

Malerei als Abbild	Quellschicht der Wirklichkeit
Bild als Abbild der Sinneswelt	Sinneswelt
Bild als Abbild einer subjektiven Phantasie	individuelles Bewusstes
Bild als Symbol	individuelles Unbewusstes
Bild als Abbild eines Archetypen	kollektives Unbewusstes

<sup>145</sup> Vgl. Christoph Horn: *Plotin*. In: Julian Nida-Rümelin und Monika Betzler (Hgs.): *Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart*. Stuttgart 1998, 641-648.

Auffällig ist, dass Jungs Patienten in meisterlicher Empathiefähigkeit zu erspüren vermochten, inwieweit es Jung auf eine symbolistische Darstellungsweise ankam, die von ihm als archetypisch angesehen werden konnte<sup>146</sup>. Oftmals begegnen Anleihen bei der altägyptischen Kunst<sup>147</sup>.

Doch die in der Antike, im Mittelalter, im Akademismus und im Symbolismus selbstverständliche Auffassung, dass eine Malerei *Abbild* der äußeren oder der inneren Welt ist, wurde Anfang des 20. Jahrhunderts überwunden. Im Expressionismus konnte eine Malerei nunmehr als *Ausdruck* einer inneren Kraft, Emotion oder Intention verstanden werden. Aber auch diese neue Auffassung wurde in den 1920er Jahren überwunden, in der Literatur beispielsweise durch James Joyce, in der Tanzkunst beispielsweise durch Gret Palucca<sup>148</sup>. Treffend bringt dies F. R. Behrens im Jahre 1927 in der Besprechung einer Aufführung Paluccas in Worte:

»Der absolute Tanz, dem Erleben durch sachinhaltlose Bewegungen, ohne den ›Umweg‹ über ein bestimmtes, dargestelltes Objekt, die Gefühle unmittelbar zu vermitteln, ist außer der Palucca nur einigen

---

<sup>146</sup> Dies ist auch seinem Schüler Gustav Richard Heyer und Ernst Speer nicht verborgen geblieben. Siehe: Gustav Richard Heyer: *Bildnereien aus dem Unbewussten*. In: Ernst Speer (Hg.): *Lindauer Psychotherapiewoche 1950*. Stuttgart 1951, 26. Und in: Gustav Richard Heyer: *Künstlerische Verfahren. Bildnerereien aus dem Unbewussten*. In: Viktor Frankl; Victor Freiherr von Gebssattel und J. H. Schultz (Hgs.): *Handbuch der Neurosenlehre und Psychotherapie. 4. Band: Spezielle Psychotherapie II und Neuroseprophylaxe*. München und Berlin 1959, 278f. Ebenso in: Gustav Richard Heyer: *Der Organismus der Seele. Eine Einführung in die analytische Seelenkunde*. 4. Aufl. München 1959, 172. Und: Ernst Speer: *Der Arzt der Persönlichkeit. Grundlagen, Arbeitsweisen, Aufgaben der ärztlichen Psychotherapie*. Stuttgart 1949,

<sup>147</sup> Siehe Jung 1950, .

<sup>148</sup> Für den Hinweis auf Gret Palucca danke ich Frank Steinwachs.

Negern geglückt. Alle bisherige ›absolute‹ Tanzerei ergab viel zu dünne Resultate, die Wirkungsmöglichkeiten waren allzusehr beschränkt. Die Palucca tanzte *Bewegt, Kraftvoll, Geführt, Gesteigert, Zwingend, Glanzvoll, Gebunden, Fließend, Mit Schwung, Mächtig*, so lauten die Nummern ihres Programms. – Es war Tanz in der reinsten Form. [...] Der Palucca Tanz braucht keiner Inhalte von außen. Er ist frei von mystischen, symbolischen und illustrativen Nebenmotiven. Der Palucca Körper ist nur Echo seiner selbst. [...] Das ist die höchste Wirkung der Kunst. Sie ist direkt. Niemand braucht sich erst einzufühlen, einzudenken.«<sup>149</sup>

Palucca hatte sich seit 1923 vom sogenannten *Ausdruckstanz* (expressionistischen Tanz) ihrer Lehrerin Mary Wigman losgelöst, um den Tanz als Tanz zu entdecken und zu entwickeln<sup>150</sup>. Palucca tanzte nicht um *Etwas* darzustellen, sondern um zu tanzen. Ebenso wurde es in der Malerei im Verlauf des 20. Jahrhunderts in einer Entwicklungslinie von Kandinsky über Mark Rothko zu Jackson Pollock möglich, nicht mehr zu malen, um Etwas abzubilden, darzustellen oder zu symbolisieren, sondern um zu malen.

»Jackson Pollock auf der einen und Barnett Newman auf der anderen Seite malten [in den 50er Jahren] riesige form- und gestaltlose Bilder ohne Zentrum und ohne Begrenzung. Es gab keine Komposition und keine abgeschlossenen Formen, damit auch keine Zeichen, keine Bedeutungsträger. Zu sehen war da nur, was zu sehen war. Das

---

<sup>149</sup> Aus: Amelie Soyka (Hg.): *Tanzen und tanzen und nichts als tanzen. Tänzerinnen der Moderne von Josephine Baker bis Mary Wigman*. Berlin 2004, 86f. - Dass Behrens hier den Ausdruck »Neger« gebraucht, ist vor dem Hintergrund der damaligen Zeit zu sehen, wobei er den Ausdruck ja nicht abwertend, sondern in anerkennender Konnotation gebraucht.

<sup>150</sup> Vgl. Peter Jarchow und Ralf Stabel: *Palucca. Aus ihrem Leben - Über ihre Kunst*. Berlin 1997, 26.

waren nicht Bilder, die Bedeutungen transportierten, sondern Bilder, die sind, was sie sind.«<sup>151</sup>

Tabelle zum modernen Bildverständnis

Bildverständnis	Kunstepochen
Bild als idealisiertes Abbild	Antike, Renaissance, Klassik, Akademismus
Bild als Abbild der Sinneswelt	Naturalismus, Realismus
Bild als Sinnbild	Mittelalter, Symbolismus
Bild als Gebildetes	Moderne

Für Jung war ein Bild entweder wie schon in der Antike, in der Renaissance, im Naturalismus oder Realismus (überhöhtes) Abbild der Wirklichkeit. Oder es war wie im christlichen Mittelalter und im Symbolismus Sinnbild tieferer Wirklichkeitsschichten. Der Expressionismus, in dem ein Bild Ausdruck von Gefühlen ist, war für Jung gedanklich noch nachvollziehbar, war ihm aber unsympathisch. Dass die expressionistische Malerei nicht mehr – wie es noch beispielsweise bei Munchs *Der Schrei* der Fall gewesen war – im Verlauf seiner Weiterentwicklung nicht mehr zwangsläufig zu einer symbolischen Gestalt finden musste, war für ihn jedoch gänzlich unnachvollziehbar. Jung konnte ein Bild nicht einfach als ein Gebildetes, einen Tanz als Getanztes, eine Plastik als plastisch Gebildetes, eine Musik als Musiziertes, eine Dichtung als

---

<sup>151</sup> Martin Damus: *Moderne Kunst in Westdeutschland 1945-1959*. In: Gerda Breuer (Hg.): *Die Zähmung der Avantgarde. Zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren*. Basel 1997, 39.

Gedichtetes usw. ansehen. Er konnte die eigenständige Wirklichkeit der Kunst nicht anerkennen. Er konnte eine nicht-symbolische Bildauffassung mit seinen vorgefassten Theorien von Kunst nicht in Übereinstimmung bringen. Jung ist in seinem Bildverständnis im Mittelalter und beim Symbolismus verblieben. Konfrontiert mit Werken der modernen Kunst war er noch zu Anfang des Jahrhunderts interessiert gewesen, dann aber irritiert. Im eingangs zitierten Vortrag von 1929 grenzte er sich deutlich ab. Danach pathologisierte er die moderne Kunst.

## Jungs Pathologisierung der modernen Kunst

Ab 1930 hat Jung seine nunmehr verfestigte Ablehnung der modernen Kunst aggressiv in der Öffentlichkeit vertreten. Bittere Beispiele sind die 1932 erschienenen Aufsätze über den *Ulysses* von James Joyce und über *Picasso*. Beide Aufsätze erschienen in Schweizer Tageszeitungen. Der Aufsatz über den *Ulysses*, den Jung 1957 in seine *Gesammelten Werke* aufgenommen, dort immerhin ausdrücklich (und zu Recht) nicht als wissenschaftlichen Beitrag ausgewiesen hat, zeigt das Aufeinanderprallen von Jungs im 19. Jahrhundert ausgebildeten Leseerwartungen mit Joyces innovativer Dichtkunst, die durch einen radikal neuen Schreibstil die psychischen (Un-)Tiefen der menschlichen Existenz erlebbar machte. Jungs Aufsatz ist ein Zeugnis seines Scheiterns, den Text nach dem vorgefertigten Muster seiner Leseerwartungen und seiner Kunstauffassung zu rezipieren. Wohl ahnte Jung, dass mit Joyces Buch eine neue Ära der Literatur angebrochen ist, doch konnte er keinen Zugang finden.

»Ja, ich fühlte mich verdummt und geärgert. Das Buch wollte mir nicht entgegenkommen, nichts machte auch nur den leisesten Versuch, sich zu empfehlen, und das verursacht irritierende Minderwertigkeitsgefühle beim Leser. Das Bildungsphilisterium liegt mir offenbar dermaßen im Blut, dass ich naiverweise von einem Buch voraussetze, es wolle mir etwas sagen und es wolle verstanden sein – offenbar ein mythologischer Anthro-po-morphismus, auf das Objekt, das Buch, projiziert. [...] Ein Buch hat doch einen Inhalt, stellt etwas dar, aber ich verdächtige Joyce, dass er gar nichts ›darstellen‹ wollte.«<sup>152</sup>

Jung suchte nach dem »Inhalt«, nach dem »etwas«, das ihm das Buch sagen sollte, das dargestellt war und »verstanden sein« wollte, aber er suchte es – typisch für den Symbolisten – *hinter* dem Text. Er konnte es nicht *im* Text und *am* Text erfassen. Während Virginia Woolf schon 1919 bei den ersten auszugsweisen Veröffentlichungen von Joyces *Ulysses* begriff, dass der Leser durch den Text »dichter ans Leben« herankommen, »das Muster des Lebens«, »so unverbunden und zusammenhanglos es auch erscheinen mag«<sup>153</sup>, zunehmend mehr erfassen konnte, ging Jung leer aus<sup>154</sup>. Er suchte zwanghaft nach einer Geschichte, einem Plot, einer Erzählung, deren tieferem, hinter dem Text liegendem Sinn. Er suchte ausdrücklich nach dem symbolischen Gehalt des Textes:

»Denn ›symbolisch‹ heißt, dass unfassbare, mächtige Wesenheit dem Objekt, sei es Geist oder Welt, verborgen innewohnt; und der Mensch macht eine verzweifelte Anstrengung, das außer ihm bestehende Geheimnis in einen Ausdruck zu bannen. Zu diesem

---

<sup>152</sup> Jung 1972, 125f.

<sup>153</sup> Zitiert nach C. Bernd Suchers *Leidenschaften*.

<sup>154</sup> Woolf äußerte sich später allerdings kritisch über Joyce. Joyce war weitaus radikaler als Woolf und selbstverständlich empfand sie ihre Art zu schreiben, als richtiger.



Zweck muss er sich dem Objekt mit allen seinen Geisteskräften zuwenden und durch alle schillernden Hüllen dringen, um das in unbekanntem Tiefen eifersüchtig versteckte Gold ans Tageslicht zu bringen.«<sup>155</sup>

So las er den Text und las doch nicht das, was Joyce geschrieben hatte. Nach langem Ringen arbeitete sich Jung zu der Erkenntnis durch, dass das Buch nicht symbolisch zu verstehen ist:

»Es ist offenbar nicht symbolisch und will es unter keinen Umständen sein.«<sup>156</sup>

Doch ganz sicher war er nicht.

»Ich hoffe ernstlich, der ›Ulysses‹ sei nicht symbolisch; denn sonst hätte er seinen Zweck verfehlt.«<sup>157</sup>

Auf dem Höhepunkt seines Aufsatzes fand Jung dann seine eigene Interpretation des Ulysses:

»›Ulysses‹ sagt es nicht, aber er tut es: *Loslösung des Bewusstseins* ist das Ziel, das hinter der Nebelwand dieses Buches aufdämmert.«<sup>158</sup>

Doch kann diese Interpretation nicht als positives Verstehen von Joyces Ulysses angesehen werden, vielmehr ist sie die bestmögliche Deutung die der verzweifelnde Jung dem Werk abgewinnen konnte. Denn Joyce ging es nicht um die »Loslösung des Bewusstseins«, wie schon Virginia Woolfs Ausführungen gezeigt haben, auch wenn Jung dies in seiner enttäuschten Leseerwartung so erlebt haben mag. Durch Joyces Text ist es möglich, den Menschen in seiner menschlichen Existenz aus der Innenschau heraus bis in alle Verderbtheiten hinein kennenzulernen. Zum Ende hin steigert sich Jungs Aufsatz in einen zornigen Ausruf:

---

<sup>155</sup> Jung 1972, 137.

<sup>156</sup> Jung 1972, 137.

<sup>157</sup> Ebd.

<sup>158</sup> Jung 1972, 138.

»O ›Ulysses‹, du bist ein wahrhaftes Andachtsbuch für den objektgläubigen, objektverfluchten weißhäutigen Menschen! Du bist ein Exercitium, eine Askesis, ein qualvolles Ritual, eine magische Procedur, achtzehn hintereinander geschaltete alchymische Retorten, in denen mit Säuren, Giftdämpfen, Kälten und Hitzen der Homunkulus des neuen Weltbewusstseins herausdestilliert wird!

Du sagst nichts und verrätst nichts, o Ulysses, aber du wirkst.«<sup>159</sup>

»Du wirkst«! Mit diesen zwei Worten traf Jung dann doch die Haltung der neuen Kunst. Sie will nicht *mittels* des Werks »das in unbekanntem Tiefen eifersüchtig versteckte Gold ans Tageslicht«<sup>160</sup> bringen. Sie will nicht symbolisch sein (auch wenn sie es sich dies in aller Freiheit erlauben kann). Sie erschafft eigenständige Wirklichkeiten, die als solche eine Wirkung haben. Diese Wirkung kann tief sein und sie kann vielschichtig sein. Sie muss nicht schön, nicht belehrend, nicht unterhaltsam, nicht erhaben sein. Sie muss den Rezipienten nicht belehren oder zu geistigen Höhen hinaufführen. Sie muss keine moralische Botschaft haben. Obgleich Joyces Ulysses‘ zuletzt auch auf Jung seine Wirkung nicht verfehlt hat, konnte sich Jung in diese Haltung zur Kunst nicht einfinden. Jung blieb bei seiner akademistisch-symbolistischen Grundhaltung zur Kunst und vertrat lebenslang symbolistische Bildtheorien neuplatonischen Grundgehalts<sup>161</sup>. Seine Bildtheorien, Symboltheorien, Theorien zur Psychologie des inneren Bilderlebens

---

<sup>159</sup> Jung 1972, 145.

<sup>160</sup> Jung 1972, 137.

<sup>161</sup> Die ersten mir bekannten Arbeiten, die Jungs Problem mit der modernen Kunst kritisch reflektieren, stammen von dem US-amerikanischen Jungianer Sylvester Woitkowsky: *Jung's ›Art Complex‹*, San Francisco 2008 und *Wrestling with Azazel - Jung and modern Art - A critical appraisal*, 2009. Erschienen in: ARAS Connections. Issue 2. 2015. Einzusehen unter: [www.aras.org](http://www.aras.org). Eingesehen am 31.10.2018.

blieben dem Symbolismus verhaftet und können deshalb auf viele Formen von Kunst nicht angewendet werden.

Erfuhr Joyce auf diese Weise immerhin noch irgendeine Art von Anerkennung, so ging Jung in seinem 1932 in der *Neuen Zürcher Zeitung* veröffentlichten Aufsatz über *Picasso* einen radikalen Schritt weiter, indem er Picasso und dessen Kunst pathologisierte. Im Gestus wissenschaftlicher Sachlichkeit und Objektivität beschrieb Jung die Malereien von Patienten, tatsächlich jedoch in verallgemeinerter Weise seine subjektiven Eindrücke:

»Unter den Patienten kann man zwei Gruppen unterscheiden: die *neurotische* und die *schizophrene*. Erstere Gruppe liefert Bilder synthetischen Charakters von durchgehender und einheitlicher Gefühlsstimmung. Sind sie ganz abstrakt und lassen darum das Gefühlsmoment vermissen, so sind sie wenigstens ausgesprochen symmetrisch oder mit unverkennbarem Sinn geladen. Letztere Gruppe dagegen produziert Bilder, welche sofort ihre Gefühlsfremdheit offenbaren. Sie vermitteln auf alle Fälle kein einheitliches, harmonisches Gefühl, sondern Gefühlswidersprüche oder gar völlige Gefühllosigkeit. Rein formal herrscht der Charakter der Zerrissenheit vor, der sich in den sogenannten Bruchlinien ausdrückt, das heißt einer Art psychischer Verwerfungsspalten, die sich durch das Bild ziehen. Das Bild lässt kalt oder wirkt erschreckend wegen seiner paradoxen, gefühlsstörenden, schauerlichen oder grotesken Rücksichtslosigkeit auf den Betrachtenden. Picasso gehört zu dieser Gruppe.«<sup>162</sup>

Dass Bilder von Neurotikern dann, wenn sie »ganz abstrakt« sind, »darum das Gefühlsmoment vermissen« lassen, bleibt ohne Begründung, und entspricht wohl eher Jungs Vorurteil. Es klingt

---

<sup>162</sup> Jung 1972, 153. Einfügung in eckigen Klammern von mir.

durch, dass nach Jungs Auffassung abstrakten Bildern grundsätzlich das Gefühlsmoment fehle, selbst wenn sie nicht von Neurotikern gemalt sind. Was die Bilder Schizophrener betrifft, können diese in der Tat von Zerrissenheit, Gefühlswidersprüchen und Gefühllosigkeit sprechen, doch ist das nicht zwangsläufig der Fall. Die Bilder können durchaus auch humorvoll, verspielt, liebevoll oder sehnsüchtig nach Harmonie sein. Und doch bleibt etwas Verstörtes oder Zusammenhangloses<sup>163</sup>. Jung meinte jedoch in den Malereien Schizophrener eine »groteske Rücksichtslosigkeit« gegenüber dem Betrachter feststellen zu können, und offenbart damit seinen Bildbetrachtungswunsch, dass Malereien für den Betrachter angenehm zu sein hätten. Seine scharfe Behauptung, dass Picasso zur Gruppe der Schizophrenen gehören würde, rief schon bei den Lesern der *Neuen Zürcher Zeitung* Widerspruch hervor. Jung reagierte mit einem Pseudo-Dementi. Er habe nicht sagen wollen, dass Picasso schizophren sei, sondern dass er zu jenem Menschentypus gehöre, der auf eine »tiefgehende seelische Störung« mit einem »schizoiden Symptomenkomplex«<sup>164</sup> reagieren würde. Tatsächlich bekräftigte er damit seine Ansicht, dass die moderne Kunst Ausdruck einer zum Absonderlichen, zum Kranken neigenden psychischen Disposition sei. Jung war damit zeitlich und inhaltlich nicht weit von der nationalsozialistischen Demagogie gegenüber der modernen Kunst entfernt<sup>165</sup>.

---

<sup>163</sup> Dies kann ich aus eigener Arbeit mit psychotischen und schizophrenen Patienten sagen. Die Bilder können durchaus auch humorvoll, verspielt, liebevoll oder sehnsüchtig nach Harmonie sein. Und doch bleibt etwas Verstörtes oder Zusammenhangloses.

<sup>164</sup> Ebd. in der Fußnote.

<sup>165</sup> In ihrem Buch *Parapsychologie, Individuation, Nationalsozialismus. Themen bei C. G. Jung*, Zürich 1985, versucht Aniela Jaffé C. G. Jung von

## Der Begründer der Analytischen Psychologie

Wie bei jedem Menschen, der sich mit Kunst beschäftigt, unterlag auch Jungs Auffassung der Kunst Verwandlungen und Weiterentwicklungen. Hier lassen sich drei wesentliche Phasen unterscheiden. Die erste Phase von der Kindheit bis etwa 1913 ist die Zeit der frühen Prägung durch den Akademismus mit seinem Rückbezug auf klassische antike Ideale und die Renaissance, die im Klassizismus, Naturalismus und Realismus des 19. Jahrhunderts repräsentiert war, in den bisweilen noch die Romantik positiv einbezogen wurde. Ob Jung während seiner Parisreise 1901-1902 auch schon den Impressionismus und Symbolismus kennenlernte ist nicht bekannt. Er selbst malte in dieser Zeit jedenfalls im Stile einer gemäßigten Romantik. Das Aufbrechen des Expressionismus, Kubismus, Futurismus etc. im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts verfolgte Jung mit Neugier. Die zweite Phase beginnt mit dem entscheidenden Wendepunkt im Leben Jungs, dem Bruch mit Freud und der darauf einsetzenden psychischen Krise im Januar 1913 und damit einhergehend der Entdeckung der eigenen Art des Malens, die Jung als Malen von *Archetypen* aus dem *kollektiven Unbewussten* verstand. In diese zweite Phase fiel auch die Beschäftigung mit dem Symbolismus anhand des Werks von Odilon Redon. Die Zeit zwischen 1913 und etwa 1929 kann als intensive Phase des Ringens, nicht nur um ein Verhältnis des eigenen Malens zur akademischen

---

jeglicher Nähe zu Nationalsozialismus und Antisemitismus rein zu waschen. Ihr Bemühen Jung zu verteidigen, ist offenkundig. Ihre einseitig in diesem Sinne betriebene Auswahl und Bewertung von historischen Fakten spricht von ihrer Treue, hat jedoch keinerlei wissenschaftliche Überzeugungskraft. Eine kritische Beleuchtung erfährt Jungs Verhalten in den Jahren der Machtübernahme in Deirdre Bairs Jung-Studie 2007, 611ff.

und auch modernen Kunst, sondern auch um eigene psychologische Theoreme (Libido, kollektives Unbewusstes, Symbole, Archetypen etc.), gesehen werden. In diesem Zeitraum vollzogen sich in der Kunstentwicklung entscheidende Entwicklungsschritte. Expressionismus, Kubismus, Futurismus, Kinetismus, Dada, Surrealismus usw. hießen die neuen Strömungen. Die Kunst brach in Tanz, Malerei, Musik, Dichtung usw. mit den akademischen Idealen und ließ im Verlauf der 20er Jahre sogar das symbolistische Verständnis der Kunst hinter sich. Für Jung behielten die Ideale des Akademismus und die Bildauffassung des Symbolismus jedoch ihre Gültigkeit. Sie blieben ihm unhinterfragbare, selbstverständliche Empfindungsgewohnheit, die er nicht zu überwinden vermochte. Die dritte Phase begann 1929/30. Nunmehr kam es gänzlich zur Abkehr von der modernen Kunst, die in den Jahren vor der Machtübernahme Hitlers (1933) deutlich pathologisiert wurde. Jungs Kunstauffassung entwickelte sich, soweit es seinen in den letzten Lebensjahren geschriebenen *Erinnerungen* zu entnehmen ist, bis zum Lebensende am 6.6.1961 nicht mehr entscheidend weiter.

Jung wurde als Begründer der *Analytischen Psychologie* bekannt, nicht als Begründer eines maltherapeutischen Ansatzes. Das ist der Sache nach richtig. Jung war es nie um das Malen selbst gegangen. Dieses war ihm nur ein Mittel zur Arbeit mit inneren Bildern. Wie oben dargestellt, waren gemalte Bilder für Jung grundsätzlich Abbilder, entweder Abbilder der Sinneswelt oder aber innerer Welten. Diese konnten und sollten sich als Sinnbilder oder Symbole ausgestalten. Im besten Falle aber handelte sich um Abbilder von Urkräften aus dem kollektiven Unbewussten, von Archetypen. Jungs Bild- und Symboltheorien (und ebenso jene

Freuds) finden eine berechtigte Anwendung nur auf Bilder, die im Rahmen eines symbolischen Bildverständnisses (im christlichen Mittelalter und im Symbolismus) gemalt worden sind. Wo sie auf Kunstwerke aus unserer Zeit angewendet werden, werden sie dieser in vielen Fällen übergestülpt und führen zu verquerten Auffassungen von Bildern, von der Malerei, der Kunst und den psychologischen Vorgängen im Kunstschaffen. Letztere werden dabei darauf reduziert, Symbolisierungsprozesse zu sein.

Wie teils schon auf dem Vorblatt zitiert, hatte Jung 1929 in seinem Vortrag *Ziele der Psychotherapie* zwar Folgendes gesagt:

»Die Wirkung, auf die ich hinziele, ist die Hervorbringung eines seelischen Zustandes, in welchem mein Patient anfängt, mit seinem Wesen zu experimentieren, wo nichts mehr für immer gegeben und hoffnungslos versteinert ist, eines Zustandes der Flüssigkeit, der Veränderung und des Werdens. [...] In zahllosen Bildern müht er sich, das in ihm Wirkende erschöpfend darzustellen, um schließlich zu entdecken, dass es, das ewig Unbekannte und Fremde, die tiefste Grundlage unserer Seele ist.«<sup>166</sup>

Doch meinte Jung mit der Suche nach einem »Zustand der Flüssigkeit, der Veränderung und des Werdens« nicht ein offenes Spielen im kunstschaftenden Tun im Sinne der heutigen Malerei, sondern eine innere Suche nach den archetypischen Bildern aus dem kollektiven Unbewussten. Die Malerei sollte nur helfen, die inneren Bilder festzuhalten. Denn eben die archetypischen Bilder aus dem kollektiven Unbewussten hielt Jung für »die tiefste Grundlage unserer Seele«. Die Erfahrungseinsicht der modernen Malerei, dass das Malen selbst bereits kraftvolle Wirkungen auf die Seele ausüben

---

<sup>166</sup> Jung 1929, 9 u. 11.

und diese tiefgreifend verändern kann, lag jenseits von Jungs neuplatonisch-symbolistischer Theoriebildung. Doch hier beginnt erst die moderne Kunsttherapie.

## Ausblick auf die Kunsttherapie

Jene Aspekte der Kunsttherapie, die Jung nicht erfasst hat und die durch seine Theoriebildung auch nicht erfasst werden können, lassen sich an dieser Stelle vielleicht in aller Kürze an einem Beispiel andeuten:

*Ein Maler steht in seinem Atelier vor einer Staffelei, taucht einen dicken Pinsel in schwarze Farbe und malt dann mit fettem Strich einen großen schwarzen Kreis auf weißen Zeichenkarton.*

Was geschieht hier im Malprozess? Wir sehen zuallererst eine *Bewegung*, die Bewegung des Pinsels auf dem Malgrund. Diese Bewegung erfolgt in einer bestimmten Richtung, mit einer bestimmten Energie. Gemalt wird eine Linie, die in solcher Art in einem Bogen verläuft, dass sie wieder in sich selbst zurückkehrt. Es handelt sich um einen Prozess der *Formung*. So entsteht eine Form, nämlich ein Kreis, genauer gesagt: eine schwarze Kreislinie.

Den Hintergrund für diese schwarze Kreislinie bildet der Malgrund selbst, der weiße Zeichenkarton. Die gemalte Linie steht in einem Verhältnis zum Malgrund, der als solcher eine weiße rechteckige Fläche darstellt. Durch die gemalte Linie hat sich eine *Gliederung* dieser weißen Fläche ergeben. Ein Teil dieser Fläche ist eingegrenzt, ein anderer Teil ist ausgegrenzt. Die Kreislinie sorgt dafür, dass der Malgrund in einen Innenraum und einen Außenraum getrennt worden ist. Die Linie stellt also eine Grenze, eine



Begrenzung dar. Die Tätigkeitsprozesse *Bewegung*, *Formung* und *Gliederung* haben ein Bild – sei es auch noch so einfach und abstrakt – entstehen lassen.

Dieser real-praktische Malprozess hat viele Voraussetzungen. Er setzt voraus die räumlichen Gegebenheiten (das Atelier o.ä.), das Material, d.h. die schwarze Farbe im Farbeimer, den Pinsel, die Leinwand, die Staffelei etc. Vor allen Dingen setzt er voraus den Menschen, der malt. In dem Menschen und zwischen dem Menschen und der ihn umgebenden Welt vollziehen sich eine Fülle von Prozessen, die das Malen ermöglichen. Damit ein Mensch in die Bewegung des Malens übergehen kann, muss er sich in seiner Welt orientieren können. Er bedarf seiner *Sinne*. Er muss seinen eigenen *Körper* spüren können, d.h. er muss sich leiblich spüren. Um in Bewegung zu kommen, braucht es *Energie*, leibliche Energie und geistige Energie. Und es braucht einen Willen. Dieser *Wille* kann bewusst und gerichtet sein, nämlich darauf, eine schwarze Kreislinie auf den weißen Malgrund zu malen. Dann handelt es sich um einen intentionalen Willen. Es kann auch global der Wille zum Malen vorliegen, wobei dem Maler zu Anfang noch nicht bewusst ist, dass eine Kreislinie entstehen wird. Der Maler kann sich dem Bewegungsdrang seines Leibes, seinen ungeklärten Gefühlen, unklaren Ideen oder auch Inspirationen hingeben und aus diesen heraus in die Bewegung des Malens kommen, so dass sich die Kreislinie gewissermaßen von selbst, d.h. aus dem hingeebenen, aber spürenden Tun ergeben hat. Dann

handelt es sich um einen pathischen Willen<sup>167</sup>. All dies setzt grundlegend eine *einfühlende, empathische Einspürung* des Malers voraus, in seinen eigenen Leib, in seine sinnliche Umwelt, in die Farbe, in die Leinwand, in den Pinsel, in die eigene Gefühlswelt, in Ideenwelten. Hier ist es, wo dasjenige entsteht, was man Ästhetik nennen kann. Dazu bedarf es noch der Fähigkeit der Loslösung und des Sich-Öffnens im Kunstschaffen für *Inspirationen*. Dies sind die grundlegenden psychischen Prozesse beim Malen, d.h. beim Prozess des Kunstschaffens.

Im Ergebnis ist ein Bild entstanden, nämlich eine schwarze Kreislinie auf weißem Grund. In der Betrachtung des fertiggestellten Bildes vollziehen sich – zuallererst beim Maler selbst, später bei anderen Rezipienten – weitere psychische Prozesse. Auch der Betrachter bedarf eines Körpers, mit dem er verbunden ist. Er bedarf seiner Leibgefühle. Er muss sich seiner Sinne bedienen können, um in der Welt orientiert zu sein und um das Bild wahrnehmen zu können. Die sinnliche Wahrnehmung eines Bildes darf dabei nicht auf das Sehen reduziert werden, da die genauere Beobachtung zeigt, dass auch das Sehen mit den Augen ein gesamtleiblicher Vorgang ist. Die Menschen gehen normalerweise vor Bildern hin und her, schauen aus verschiedenen Richtungen. Nicht nur Plastiken, auch Malereien werden wahrnehmend gesamtleiblich erlaufen. Der Betrachter ist leiblich in Bewegung. Auch er ist willentlich aktiviert. Er richtet sich bewusst auf das Bild aus (intentional) und löst sich auch wieder, wird weich, gibt sich dem Bild hin (pathisch). Hier ist

---

<sup>167</sup> Siehe dazu mein Buch: Ralf Matti Jäger: *Das Spielen zwischen Intentionalität und Pathischem im Erleben & Kunstschaffen*. Wendland 2017, 102-111.

die Einfühlung, die Empathie grundlegend. Er fühlt sich seelisch ein. Seine Gefühlswelt wird aktiviert, seine Gedankenwelt ebenso. So vollzieht sich die Verbindung des Rezipienten mit der Ästhetik des Bildes. Dabei treten auch innere Bilder auf. Bisweilen wird der Rezipient selbst inspiriert. Die Art und Weise, wie der Mensch sich einfühlt, die in ihm vorliegenden Gefühls- und Gedankenwelten, auch die Art und Weise wie er Inspirationen erfährt, sind geprägt von der Kultur, in der er aufgewachsen ist, und sie sind auch bestimmt von seiner individuellen Persönlichkeit. All diese psychischen Vorgänge beim Kunstschaffen und bei der Kunstrezeption, lassen sich auch im einzelnen und besonderen Fall, d.h. bei einem bestimmten Maler (z.B. einem Patienten in der Kunsttherapie) oder in der Rezeption eines bestimmten Bildes phänomenologisch-empathiologisch wahrnehmen und beschreiben.

Doch all das liegt vor dem Punkt, an dem Jungs Theoriebildung ansetzt. Auch wenn Jung hier und da etwas zu den hier beschriebenen psychischen Prozessen beim Kunstschaffen und bei der Kunstrezeption gesagt hat, setzt seine eigentliche Theoriebildung doch erst beim fertigen Bild an. Wie gesagt interessierte sich Jung nicht für das Malen selbst, sondern für das *Bild*, bzw. für dasjenige, was er unter einem Bild verstand. Nicht die Realität des Kunstschaffensprozesses und nicht die eigenständige Wirklichkeit einer Malerei, die mit seiner Theoriebildung gar nicht erfasst werden kann, waren für ihn von Interesse, sondern das Bild als Gegenstand der Deutung. Dabei können im Sinne Jungs vier Deutungsebenen unterschieden werden: 1. *Assoziation*, 2. *Zeichen*, 3. *Symbol*, 4. *Archetyp*. Es handelt sich, dies sei betont, um Deutungsebenen, d.h. es geht dabei nicht mehr um die direkt am

gemalten Bild wahrnehmbare und erlebbare Wirklichkeit, sondern um Interpretationen.

Am obigen Beispiel der schwarzen Kreislinie auf weißem Grund lassen sich die genannten vier Deutungsebenen erläutern.

1. Eine schwarze Kreislinie kann im Betrachter viele subjektive *Assoziationen* auslösen. Man kann darin ein Loch, einen Ball, ein Tor, ein Auge, einen Tunnel, eine Schlange, die sich selbst in den Schwanz beißt, usw. sehen. (Vornehmlich assoziative Deutungen hat jedoch nicht C. G. Jung, sondern Sigmund Freud vorgenommen. Freud hatte sich in der Therapie nicht mit gemalten Bildern, wohl aber mit Traumbildern beschäftigt. Um die Traumbilder zu erweitern und im Kontext seiner vorbestehenden Theorie von der Abhängigkeit des psychischen Lebens vom Triebleben ausdeuten zu können, ließ er seine Patienten in freier Weise assoziieren.)
2. Eine schwarze Kreislinie kann als ein *Zeichen* gedeutet werden. Bei einem Zeichen handelt es sich zuerst um eine Verabredung innerhalb einer Kultur, die dann zu einer Konvention wird. Im Schrift- und Zeichensystem unserer Kultur könnte es sich um den Buchstaben O oder um die Zahl 0 mit den ihnen je eigenen Bedeutungen handeln.
3. Eine schwarze Kreislinie könnte auch als *Symbol* gedeutet werden, nämlich für das Eine, für das umfassende Ganze, für Vollendung, für Ewigkeit, für das Göttliche.
4. Eine schwarze Kreislinie könnte im Sinne Jungs als *Archetyp* gedeutet werden. Die Kreislinie könnte dann ein sehr simpler Ausdruck für den Archetypen der Integration der Seelenkräfte, des Wegs zur Ganzheit, des Wegs zum wahren Selbst, des Wegs der Individuation gedeutet werden.

Jungs Theoriebildung überbewertet und überhöht die Deutung von Bildern, wobei er auf die Entdeckung von Archetypen ausgerichtet

war, da er glaubte, dass es sich dabei um aus dem Urbildlichen oder Göttlichen stammende, die Psyche des Menschen beeinflussende oder formende Kräfte handelte. Jungs Theoriebildung unterbetont und unterbewertet jedoch den Prozess des Kunstschaffens, die schaffende Tätigkeit mit der ihr eigenen Energie und die eigenständige Wirklichkeit von Kunstwerken. Ein phänomenologischer Zugang zum Bild, der aktiv bemüht ist, sich von allem vorgewussten Wissen zu befreien, war Jungs Sache nicht.

Doch die Kunsttherapie fängt beim Kunstschaffen an. Mit den drei Begriffen *Bewegung*, *Formung* und *Gliederung* sind grundlegende Prozesse des Kunstschaffens stark verknüpft angedeutet. Wie oben dargelegt vollziehen sich dabei tiefliegende psychische Prozesse, die den ganzen Menschen umfassen und erfassen. Hier entsteht die besondere Art und Weise, wie Kunstwerke wirken. Hier entsteht dasjenige, was (fernab von veralteten Kunstidealen) als Ästhetik zu bezeichnen ist. Die Ästhetik als die Art und Weise, wie ein Kunstwerk erscheint, ist der Schlüssel zu den psychischen Vorgängen aus denen heraus das Werk überhaupt erst entstanden ist. Kann sich der Kunsttherapeut empathisch-phänomenologisch in die Werke der Patienten einfühlen, dann begegnet er der seelischen Struktur des Patienten. Dann wird es auch möglich, den Kunstschaffensprozess gemeinsam mit dem Patienten so zu gestalten, dass der Patient dadurch Impulse zur Umwandlung seiner seelischen Struktur erfahren kann. Hier wird Kunst zur Therapie.

Natürlich gehören zur Kunsttherapie auch die vier geschilderten Möglichkeiten des deutenden Umganges mit dem fertigen Werk, wobei dem Kunsttherapeuten bewusst sein sollte,

dass es sich nicht allein bei den Assoziationen, sondern bei allen vier Deutungsebenen um subjektive oder kulturbedingte (und also in diesem Sinne um tradierte, konventionelle) Deutungsmöglichkeiten handelt. Es ist immer zu überprüfen, inwieweit diese Deutungen ihren Grund in der phänomenologisch wahrnehmbaren und empathologisch erlebbaren Wirklichkeit des betrachteten Kunstwerks haben.

## Persönliches Nachwort

Wir alle werden an einem bestimmten Ort und zu einem bestimmten Zeitpunkt in eine bereits bestehende Kultur hineingeboren. Innerhalb der großen, über die Zeiten sich erstreckende Kulturentwicklung der gesamten Menschheit vollziehen sich die individuellen biographischen Entwicklungswege der einzelnen Menschen. Beginnend mit der Geburt (im Grunde schon während der Schwangerschaft) werden wir durch die vorbestehende Kultur geprägt, nehmen sie in uns auf, entwickeln uns in ihr, werden Teil von ihr. In der Kindheitszeit werden wir noch unbewusst von der uns umgebenden Kultur beeinflusst. Ab der Jugendzeit kann eine – auch mal radikal kontroverse – Auseinandersetzung mit der bestehenden Kultur beginnen. Für manche herausragende Persönlichkeiten wird es mit dem fortgeschrittenen Erwachsenenalter möglich, zur bestehenden Kultur etwas Neues und positiv Produktives beizutragen.

C. G. Jung war eine einzigartige Persönlichkeit, eine umfassend wirkende und doch einseitige alte Seele. Wenn Jungs Erleben seiner selbst als zwei voneinander geschiedene Persönlichkeiten Nr. 1 und Nr. 2 tatsächlich, wie zu vermuten ist, auf emotionale Vernachlässigung, soziale Isolation und Traumatisierungen in der Kindheit zurückgeht, und wenn seine Krise von 1913 wirklich als psychotische Krise einzustufen ist, dann muss seine Lebensleistung als Wissenschaftler und noch viel mehr als lebenslang praktizierender Therapeut nur umso mehr bewundert werden.

Dass er sich selbst ins Zentrum einer Anhängerschaft gestellt, dass er seine Frau mit verschiedenen Geliebten über Jahrzehnte betrogen hat, dass er kurze Zeit Sympathien für den Nationalsozialismus hatte und später nicht in der Lage, sich öffentlich klar zu distanzieren, zeigt dabei wiederum seine persönlichen Schattenseiten.

Dass Jung als 1875 Geborener mit den neuesten Entwicklungen in der Kunst seit 1907 nicht mitgehen konnte, dass seine Theorien zu Symbolen, Archetypen und auch die Art und Weise, wie er sich das kollektive Unbewusste bildlich vorstellte, deshalb bereits zum Zeitpunkt ihres Entstehens in den 20er Jahren überholt waren, schränkt die Bedeutung und den Geltungsbereich seiner Theorien erheblich ein, schmälert seine persönliche Leistung jedoch nicht. Denn Jungs seelische Beobachtungsgabe war von einer Tiefe und Sensibilität, die viele seiner Zeitgenossen (z.B. jene Freuds) weit übertraf. Zudem war Jung in seinem Forschen und seiner Selbstreflexion, dies zeigen seine *Erinnerungen* trotz der Entstellungen durch seine Nachkommen, offener und ehrlicher, als von den meisten Wissenschaftlern und Therapeuten damals wie heute gesagt werden kann. Jung kann deshalb immer noch ein hervorragender Anreger für eigene, sich vertiefende und sensibilisierende Beobachtungen und Theoriebildungen sein, solange eine kritisch-differenzierende Haltung nicht aufgegeben wird.

*Ralf Matti Jäger* am 12.2.2019



## Quellenverzeichnis

- Alarcón, Mónica (2009): *Die Ordnung des Leibes: Eine tanzphilosophische Betrachtung*. Würzburg 2009.
- Arnheim, Rudolf (2000): *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*. Berlin 2000.
- Asholt, Wolfgang; Fähnders, Walter (1993) (Hgs.: *Fin de siècle. Erzählungen, Gedichte, Essays*. Stuttgart 1993.
- Bair, Deirdre (2007): *C.G. Jung. Eine Biographie*. (1. Aufl. 2003). München 2007.
- Bartsch, Gerhard (1976): *Akademismus und Idealismus am Beispiel des Bildhauers Johann Heinrich Dannecker (1758-1841)*. Dissertation. Hamburg 1976.
- Biniek, Eberhard Manfred (1992): *Psychotherapie mit gestalterischen Mitteln. Eine Einführung in die Gestaltungstherapie*. (1. Aufl. 1982.) Darmstadt 1992.
- Breuer, Gerda (Hg.) (1997): *Die Zähmung der Avantgarde. Zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren*. Basel 1997.
- Buber, Martin (1979): *Ich und Du*. 1. Aufl. 1923. In: Martin Buber: *Das dialogische Prinzip*. Heidelberg 1979.
- Cimbal-Altona, Walter (1929) (Hg.): *Bericht über den IV. allgemeinen ärztlichen Kongress für Psychotherapie in Bad Nauheim. 11. bis 14. April 1929*. Herausgegeben im Auftrage der Allgemeinen ärztlichen Gesellschaft für Psychotherapie vom Geschäftsführer Walter Cimbal-Altona. Leipzig 1929.
- Damus, Martin (1997): *Moderne Kunst in Westdeutschland 1945-1959*. In: Gerda Breuer (Hg.): *Die Zähmung der Avantgarde. Zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren*. Basel 1997.
- Grassi, Ernesto (1980): *Die Theorie des Schönen in der Antike*. Köln 1980.
- Denana, Malda (2014): *Ästhetik des Tanzes: Zur Anthropologie des tanzenden Körpers*. Bielefeld 2014.
- Dilthey, Wilhelm (1970): *Das Erlebnis und die Dichtung*. Göttingen 1970.
- Dittmann, Lorenz (1993): *Der Begriff des ›Akademischen‹ in der Bildenden Kunst*. In: Frobenius et al. 1993.
- Frankl, Viktor; Freiherr von Gebattel, Victor; Schultz, J. H. (Hgs.): *Handbuch der Neurosenlehre und Psychotherapie. 4. Band: Spezielle Psychotherapie II und Neuroseprophylaxe*. München und Berlin 1959.
- Freud, Sigmund (1908): *Die ›kulturelle‹ Sexualmoral und die moderne Nervosität*. Geschrieben 1908. In: Sigmund Freud: *Gesammelte Werke. Werke aus den Jahren 1906 - 1909. Band 7*. Frankfurt am Main 1999.

- Freud, Sigmund (1927): *Die Zukunft einer Illusion*. 1. Aufl. 1927. In: Sigmund Freud: *Massenpsychologie und Ich-Analyse. Die Zukunft einer Illusion*. Frankfurt am Main 1993.
- Freud, Sigmund (1930): Das Unbehagen in der Kultur. 1. Aufl. 1930. In: Sigmund Freud: *Abriß der Psychoanalyse. Das Unbehagen in der Kultur*. Frankfurt/M, Hamburg 1955.
- Freud, Sigmund (1939): *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*. 1. Aufl. 1939. In: Sigmund Freud: *Der Mann Moses und die monotheistische Religion - Schriften über die Religion*. Frankfurt am Main 2006.
- Freud, Sigmund (1982): *Bildende Kunst und Literatur*. Studienausgabe. Band X. Frankfurt am Main. 1. Aufl. 1969. 1982.
- Frobenius, Wolf; Schwindt-Gross, Nicole; Sick, Thomas (1993) (Hgs.): *Akademie und Musik. Erscheinungsweisen und Wirkungen des Akademiagedankens in Kultur- und Musikgeschichte: Institutionen, Veranstaltungen, Schriften. Festschrift für Werner Braun zum 65. Geburtstag. Zugleich Bericht über das Symposium ›Der Akademiegedanke in der Geschichte der Musik und angrenzender Fächer‹ (Saarbrücken 1991)*. Saarbrücken 1993.
- Fromm, Erich (1961): *Sigmund Freuds Sendung. Persönlichkeit, geschichtlicher Standort und Wirkung*. 1. englischsprachige Aufl. 1956, 1. deutschsprachige Aufl. 1959. Frankfurt/M, Berlin 1961.
- Gibson, Michael (1996): *Odilon Redon. Der Prinz der Träume*. Köln 1996.
- Goethe, Johann Wolfgang v.; Hegel, Gottlieb Wilhelm Friedrich (1970): *Goethe – Hegel: Briefwechsel*. Mit einem Nachwort von Hermann Bauer. Stuttgart 1970.
- Hartlaub, Gustav Friedrich (1922): *Der Genius im Kinde. Zeichnungen und Malversuche begabter Kinder*. Breslau 1922.
- Hegel, G. W. F. (1970): *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. Erster Teil. Die Wissenschaft der Logik*. Mit den mündlichen Zusätzen. Werke 8. Frankfurt am Main 1970.
- Heyer, Gustav Richard (1929): *Klinische Handzeichnungen Analysierter (im Sinne von Jung)*. In: Cimbal 1929, 36-37.
- Heyer, Gustav Richard (1937): *Der Organismus der Seele. Eine Einführung in die analytische Seelenheilkunde*. Mit 31 Bildern aus dem unbewussten Seelenleben. 1. Aufl. 193 2. 2. verbesserte Aufl. München, Berlin 1937.
- Heyer, Gustav Richard (1951): *Bildnereien aus dem Unbewussten*. In: Ernst Speer (Hg.): *Lindauer Psychotherapiewoche 1950*. Stuttgart 1951, 26-33.
- Heyer, Gustav Richard (1959a): *Künstlerische Verfahren. Bildnerereien aus dem Unbewussten*. In: Viktor Frankl; Victor Freiherr von Gebattel und J. H. Schultz (Hgs.): *Handbuch der Neurosenlehre und Psychotherapie. 4. Band: Spezielle Psychotherapie II und Neuroseprophylaxe*. München und Berlin 1959, 278f.
- Heyer, Gustav Richard (1959b): *Der Organismus der Seele. Eine Einführung*

- in die analytische Seelenkunde*. Vierte, stark überarbeitete Auflage. München 1959.
- Horn, Christoph (1998): *Plotin*. In: Julian Nida-Rümelin und Monika Betzler (Hgs.): *Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart*. Stuttgart 1998, 641-648.
- Hülsewig-Johnen, Jutta; Mund, Henrike (2013)(Hgs.): *Schönheit und Geheimnis. Der deutsche Symbolismus. Die andere Moderne*. Bielefeld 2013.
- Husserl, Edmund: *Logische Untersuchungen, Zweiter Band, Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*. 1. Aufl. 1901. 2. überarbeitete Aufl. 1913.
- Jäger, Ralf Matti (2017): *Das Spielen zwischen Intentionalität und Pathischem im Erleben & Kunstschaffen. Ein Beitrag zur phänomenologischen Anthropologie*. Wendland 2017.
- Jäger, Ralf Matti (2017): *Verwandlung*. Wendland 2017.
- Jäger, Ralf Matti (2020): *Gestaltungstherapie, Kreative Therapie, Künstlerische Therapie, Kunsttherapie - Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte, Gemeinschaftsbildung & Identitätsklärung*. Dissertation an der Fakultät für Gesundheit der Universität Witten/Herdecke bei Prof. Dr. med. David Martin und Prof. Dr. phil. Angela Martini.
- Jaffé, Aniela (1983): *C. G. Jung. Bild und Wort. Eine Biographie*. Olten und Freiburg im Breisgau 1983.
- Jaffé, Aniela (1985): *Parapsychologie, Individuation, Nationalsozialismus. Themen bei C. G. Jung*. Zürich 1985.
- Jarchow, Peter; Stabel, Ralf (1997): *Palucca. Aus ihrem Leben - Über ihre Kunst*. Berlin 1997.
- Jung, C. G. (1929): *Ziele der Psychotherapie*. In: Cimbald 1929, 1-14. Und in Jung 1991.
- Jung, C. G. (1950): *Gestaltungen des Unbewussten*. Mit einem Beitrag von Aniela Jaffé. 1. Aufl. Zürich 1950.
- Jung, C. G. (1971): *Psychologische Typen*. 9. Aufl. Olten und Freiburg im Breisgau.
- Jung, C. G. (1972): *Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft*. Gesammelte Werke. Bd. 15. Herausgegeben von Dieter Baumann, Lilly Jung-Merker, Elisabeth Rüb. 1. Aufl. 1971. Olten 1972.
- Jung, C. G. (1979): *Praxis der Psychotherapie. Beiträge zum Problem der Psychotherapie und zur Psychologie der Übertragung*. Gesammelte Werke. Bd. 16. Herausgegeben von Marianne Niehus-Jung, Lena Hurwitz-Eisner, Franz Riklin. 1. Aufl. 1971. 3. Aufl. Olten 1979.
- Jung, C. G.; Jaffé, Aniela (1981): *Erinnerung, Träume, Gedanken von C.G. Jung*. (1. Aufl. 1971). Olten und Freiburg im Breisgau 1981.
- Jung, C. G. (1991a): *Seelenprobleme der Gegenwart*. (1. Aufl. 1931) München 1991.
- Jung, C. G. (1991b): *Wandlungen und Symbole der Libido. Beiträge zur Entwicklungsgeschichte des Denkens* (1912). München 1991.
- Jung, C. G. (1995): *Analytische Psychologie. Nach Aufzeichnungen des*

- Seminars 1925*. Herausgegeben von William McGuire. Düsseldorf 1995.
- Jung, C.G. (1996): *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*. Gesammelte Werke. Neunter Band. Erster Halbband. Zürich und Düsseldorf 1996.
- Jung, C. G. (2001): *Die Dynamik des Unbewussten*. Gesammelte Werke. Achter Band. Düsseldorf 2001.
- Jung, C. G. (2004): *Antwort auf Hiob*. München 2004.
- Jung, C. G. (2004): *Über Träume und Wandlungen*. Originalton C.G. Jung. Zürcher Fragestunde (Tonaufnahmen vom 15.2. und 14.6.1958) 3 CDs und Textbuch. Düsseldorf und Zürich 2004.
- Jung, C. G. (2011): *Ausgewählte Schriften*. Herausgegeben von Verena Kast und Ingrid Riedel. Ostfildern 2011.
- Jung, C.G. (2013): *Das rote Buch*. 1. Aufl. 2009, 2. Aufl. Düsseldorf 2013.
- Jung, Mathias (1996): *Dilthey zur Einführung*. Hamburg 1996.
- Kandinsky, Wassily; Marc, Franz (1912) (Hgs.): *Der Blaue Reiter*. Auch: *Almanach - Der Blaue Reiter*. 1. Aufl. München 1912. Neu herausgegeben von Klaus Lankheit. München 1965. 4. Aufl. München 1984.
- Key, Ellen (1902): *Das Jahrhundert des Kindes*. 1. Aufl. Berlin 1902.
- Krötsch, Walther (1917): *Rhythmus und Form in der freien Kinderzeichnung. Beobachtungen und Gedanken über die Bedeutung von Rhythmus und Form als Ausdruck kindlicher Entwicklung*. Leipzig 1917.
- Mink, Janis (2006): *Duchamp*. Köln 2006.
- Morgenthaler, Walter (1985): *Ein Geisteskranker als Künstler*. 1. Aufl. 1923. Wien, Berlin 1985.
- Müller, Lutz; Müller, Annette (2003) (Hg.): *Wörterbuch der analytischen Psychologie*. Düsseldorf 2003.
- Nida-Rümelin, Julian; Betzler, Monika (Hgs.): *Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart*. Stuttgart 1998.
- Nitsche, Wolfgang (1992): *Das Schaffen der hochklassizistischen Bildhauer: Akademismus, Romerlebnis, Innovation, Antikerezeption*. Dissertation. Köln 1992.
- Oberhaus, Lars; Stange, Christoph (2017): *Musik und Körper: Interdisziplinäre Dialoge zum körperlichen Erleben und Verstehen von Musik*. Bielefeld 2017.
- Paneth, Ludwig (1929a): *Über eine neue analytisch-synthetische Methode der Psychotherapie*. In: Eliasberg, Wladimir (Hg.): *Bericht über den III. allgemeinen ärztlichen Kongress für Psychotherapie in Baden-Baden. 20. bis 22. April 1928*. Leipzig 1929, S. 244-246.
- Paneth, Ludwig (1929b): *Diskussion zu Ziele der Psychotherapie von C. G. Jung und zu den Referaten der Herren v. Hattingberg und Heyer*. In: Cimbal 1929. Leipzig, S. 67-68.
- Paneth, Ludwig (1929c): *Form und Farbe in der Psychotherapie*. In: *Der Nervenarzt*, Heft 2, Jg. 1929, S. 326-337.
- Pevsner, Nikolaus: *Die Geschichte der Kunstakademien* (1. englischsprachige Aufl. 1940), München 1986, 17.

- Prinzhorn, Hans (1983): *Bildnerlei der Geisteskranken*. 1. Aufl. 1922. Berlin 1983.
- Réja, Marcel (1997): *Die Kunst bei den Verrückten*. 1. Aufl. 1907. 1. deutschsprachige Aufl. herausgegeben von Ch. Eissing-Christophersen und D. le Parc. Wien, New York 1997.
- Raphael, Max (1919): *Von Monet zu Picasso. Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei*. 1. Aufl. 1913. 3. Aufl. München 1919.
- Röttger, Kati; Jakob, Alexander (2007): *Theater und Bild: Inszenierungen des Sehens*. Bielefeld 2007.
- Schabert, Werner; Mrowietz, Christine, Steffen, Uwe (1987) (Hg.): *Die Malerei. Bd. 11. Vom Impressionismus zum Symbolismus*. Lausanne 1987.
- Schiller: Schaubühne
- Schiller: *Schriften über die ästhetische Erziehung*
- Schneider, Held 2007
- Schüffler, Karlheinz (2012): *Pythagoras, der Quintenwolf und das Komma – Mathematische Temperierungstheorie in der Musik*, Wiesbaden 2012.
- Soyka, Amelie (Hg.): *Tanzen und tanzen und nichts als tanzen. Tänzerinnen der Moderne von Josephine Baker bis Mary Wigman*. Berlin 2004.
- Speer, Ernst (1949): *Der Arzt der Persönlichkeit. Grundlagen, Arbeitsweisen, Aufgaben der ärztlichen Psychotherapie*. Stuttgart 1949.
- Speer, Ernst (Hg.) (1951): *Lindauer Psychotherapiewoche 1950*. Stuttgart 1951.
- Stiftung der Werke von C. G. Jung (Hg.): *C. G. Jung. Bilder des Unbewussten. Gestaltungen, Zeichnungen und Skulpturen*. Ostfildern (angekündigt für Mai 2020).
- Sucher, C. Bernd: *Suchers Leidenschaften. James Joyce*. CD.
- Tadd, J. Liberty: *Neue Wege zur künstlerischen Erziehung der Jugend. Zeichnen- Handfertigkeit- Naturstudium- Kunst*. 1903.
- Tedlock 1975.
- Vischer, Friedrich Theodor: *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Zweiter Teil. Das Schöne in einseitiger Existenz*. 1. Aufl. 1847/48. München 1922.
- Vischer, Friedrich Theodor: *Asthetik oder Wissenschaft des Schönen. Dritter Teil. Erster Abschnitt. Die Kunst überhaupt und ihre Theilung in Künste*. Reutlingen und Leipzig 1851.
- Wilhelm, Hans Rudolf: *Der Psychiater und Maler Franz Beda Riklin*. In Schweizer Monatshefte: Zeitschrift für Politik, Wissenschaft, Kultur. Band 81, 2001, Heft 6, 19-22.
- Woitkowsky, Sylvester (2009): *Wrestling with Azazel - Jung and modern Art – A critical appraisal*, 2009. Erschienen in: ARAS Connections. Issue 2. 2015. Einzusehen unter: [www.aras.org](http://www.aras.org). Eingesehen am 31.10.2018.
- Woitkowsky, Sylvester (2015): *Jung's ›Art Complex‹*. San Francisco 2008. Erschienen in: ARAS Connections. Issue 2. 2015. Einzusehen unter: [www.aras.org](http://www.aras.org). Eingesehen am 31.10.2018.

Wolf, Norbert: *Symbolismus*. (1. Aufl. 2009). Köln 2016.

Zaretsky, Eli (2009): *Freuds Jahrhundert. Die Geschichte der Psychoanalyse*.  
Amerikanische Originalausgabe 2004. Deutschsprachige Erstauflage 2006. München 2009.

