

Hans Dieckmann  
Archetypische Symbolik in der modernen Kunst

Opus magnum 2003  
Aller Rechte bei Hans Dieckmann

Erstmals erschienen: Hildesheim: Gerstenberg, 1981

### Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung
2. Mythos, Kunst und kollektives Unbewusstes
3. Archetypische Aspekte in der modernen Kunst
4. Phasen des Individuationsprozesses im Leben Paul Gauguins
5. Symbolentwicklung im Bildwerk Chagalls
6. Die Einstellung Rainer Maria Rilkes zu den Elternimages
7. Eros und Sexus als psychodynamisches Problem  
in "Lady Chatterley's Lover"

### 1. Einleitung

Es gibt grundsätzlich zwei Wege, wie man in der Betrachtung eines Kunstwerkes vorgehen kann. Der erste besteht darin, dass man das Kunstwerk ganz unabhängig von der Person des Künstlers behandelt, nur die Sache an sich untersucht und sie als den Ausdruck und die Gestaltung einer unbekanntem schöpferischen Komponente im Menschen ansieht. Von der Tiefenpsychologie her gesehen, die das Kunstwerk ähnlich oder genauso wie einen Traum behandelt und die im Kunstwerk auftauchenden Symbole in der gleichen Form deutet, erinnert diese Methode an die antiken Traumtheorien unserer Kultur. In der Blütezeit des hellenistischen Reiches waren die Traumexperten wie Antiphon von Athen oder Artemidor von Daldis, um nur zwei der wichtigsten zu nennen, der Auffassung, dass die Träume den Menschen von den Göttern gesendet würden und eine göttliche Botschaft an den Menschen in allerdings verschlüsselter, symbolischer Form enthielten. Auch hier ist die betreffende Person lediglich das Gefäß oder das Sprachrohr, durch das der Gott spricht. Seine Lebensgeschichte sowie seine psychodynamischen -Konfliktsituationen sind relativ unwichtig, selbst wenn Artemidor von Daldis z.B. bereits soweit ist, dass er die Umstände,

unter denen ein bestimmter Traum geträumt wird, sowie die Zugehörigkeit des Träumers zu einer bestimmten Volksgruppe berücksichtigt. Dies tut natürlich die Kunstbetrachtung auch, denn selbst wenn man das Kunstwerk unabhängig von der Person des Künstlers beurteilt, wird man z.B. einen Unterschied machen, ob ein Bild von einem europäischen oder einem islamischen Künstler gemalt ist. Sonst bleibt aber die Ähnlichkeit bzw. die Gleichartigkeit der beiden Betrachtungsweisen, nur dass wir heute nicht mehr annehmen, dass Gott dem Maler den Pinsel und dem Dichter den Stift geführt hat, um der Menschheit eine Botschaft zukommen zu lassen, sondern wir setzen an die Stelle Gottes eine ebenfalls relativ unbekannte Sache, die wir als das Genie oder Talent des Künstlers bezeichnen.

Die zweite Methode bezieht die Person eines Künstlers mit ein. Sie berücksichtigt die Auswirkungen seiner Biografie sowie die Konstellationen und Konfliktsituationen, in denen er sich befindet. Der Künstler ist sich dieser Verbindungen oft selbst nicht bewusst. Er ist in der Zeit des kreativen Prozesses vollständig von seiner inneren Vision, seiner inneren Stimme erfüllt. Er tendiert in seinem Erleben subjektiv viel mehr dazu, die Einflüsse seiner Biografie oder der Umgebung zu vernachlässigen. Er wird, wenn er ehrlich ist, höchstens, wie Chagall, einräumen, dass "jeder Maler an irgendeinem Ort geboren ist... und eine gewisse Essenz, ein gewisses Aroma seiner Heimat immer am Werk bleiben wird." Bei der analytischen Methode geht es aber nicht nur um ein Stückchen Aroma oder Essenz, sondern es geht darum, sehr differenziert und ausführlich die subjektiven biografischen Hintergründe sowie die akute äußere und innere Konstellation, die zu dem Kunstwerk geführt hat, zu untersuchen. Genauso wie in der Traumdeutung wird das Kunstwerk als Symbol behandelt, bzw. die einzelnen in dem betreffenden Kunstwerk enthaltenen Symbole werden sowohl als solche in ihrem eigenen Sinngehalt als auch in dem Gesamtzusammenhang zu erfassen gesucht. Hierbei müssen immer drei Faktorengruppen berücksichtigt werden: einmal das genetische Material, das sowohl aus der individuellen Biografie des Künstlers stammt, als auch die kollektiven Zeitströmungen der betreffenden Kultur, in der der Künstler aufgewachsen ist, zum zweiten die aktuelle Situation, in der das Gemälde, die Statue, das Gedicht, der Roman etc. entstanden ist, wobei wiederum sowohl die individuellen psychodynamischen Gegebenheiten des Künstlers als auch

die des Kulturkreises berücksichtigt werden müssen; und drittens der symbolische Lösungsversuch, der finalprospektiv orientierte Aspekt, der in symbolischer Form auf zukünftige Entwicklungsmöglichkeiten hindeutet, die sowohl positiv als auch negativ sein können.

Natürlich ist es unmöglich, alle diese Gegebenheiten ausführlich zu beschreiben. Bei der analytischen Methode gibt es auch wieder zwei verschiedene Möglichkeiten, auf die hin die Untersuchung akzentuiert werden kann: Die erste bezieht sich im Sinne der klassischen Analyse nach Freud auf die persönliche Biografie und das aktuelle persönliche Problem des Künstlers und weist nach, dass in einem Kunstwerk zum einen die genetischen Komponenten des Lebenslaufes, insbesondere der frühen Kindheit, enthalten sind und zum andern das aktuelle Problem, das zur Zeit der Entstehung eines Bildes, Gedichtes oder anderen Kunstwerkes den Künstler bewegte. Auch hierbei wird über das Individuell-Persönliche hinausgegangen insofern, als selbst die klassische Psychoanalyse annimmt, dass in einem allgemein verbreiteten und akzeptierten Kunstwerk eine kollektive, d.h. archetypische, allgemeinemenschliche Problematik enthalten ist und in besonders gelungener Form gestaltet wurde. Vonseiten der Analytischen Psychologie C. G. Jungs wird eben gerade dieser allgemein-menschliche archetypische Hintergrund innerhalb der individuellen Genese und Problematik betont und herausgearbeitet, so wie ich dies in den beiden sehr frühen Arbeiten über Rilke und Gauguin, die in diesem Buch enthalten sind, getan habe.

Die zweite Methode, die vorwiegend von C. G. Jung und seiner Schule angewandt wurde und wird, beruht darauf, die kollektiven archetypischen Dominanten des Bewusstseins sowie die entsprechenden kompensatorischen archetypischen Komplexkonstellationen im Unbewussten einer Epoche bzw. eines Zeitalters zu beschreiben. Sie geht von der Annahme aus, dass gerade beim bedeutenden Künstler im Unbewussten eine erhöhte Empfängnisbereitschaft für die innerhalb einer bestimmten Zeit konstellierte unbewussten Komplexe eines ganzen Kollektivs vorhanden ist. Infolge einer erhöhten Durchlässigkeit der Bewusstseinschwelle für diese Inhalte des kollektiven Unbewussten können sie in den Raum einer bewussten Gestaltung kommen, und man kann so das gelungene Kunstwerk auch unabhängig von der

persönlichen, individuellen Biografie eines Künstlers als den adäquaten Ausdruck eines noch weitgehend unbewussten kollektiven Problems sehen, das aber schon so bewusstseinsnahe ist, dass die Zeitgenossen von dieser Darstellung fasziniert werden. Ist das Problem allerdings noch relativ bewusstseinsfern und greift die Intuition des Künstlers so weit in die Zukunft, dass die Darstellung für die Zeitgenossen unverständlich bleibt, so entstehen unter Umständen Kunstwerke, die erst eine oder mehrere Generationen später aufgenommen und verstanden werden, während der Künstler zu seinen Lebzeiten unbekannt bleibt und oft unter ärmlichsten Verhältnissen existieren muss. Typische Beispiele hierfür sind van Gogh, Hieronymus Bosch und im Bereich der Philosophie - denn das, was für die Kunst in diesem Sinne Geltung hat, gilt genauso für die Wissenschaft- Schopenhauer.

Derartige Untersuchungen, wie sie etwa Erich Neumann in seinem Buch über Henry Moore durchgeführt hat, sind natürlich erheblich schwieriger, da der Analytiker nicht nur über den mythologischen, archetypischen Hintergrund, der sich in diesen Gestaltungen ausdrückt, Bescheid wissen muss, sondern hierzu auch eine genaue und differenzierte Kenntnis der jeweiligen geistigen Zeitströmungen gehört mit einem entsprechenden Überblick über die in dieser Zeit herrschenden Tendenzen in Kunst, Literatur und geschichtlichen Ereignissen. Sie sind auch in gewissem Sinne wieder ein Rückgriff auf den bereits im Anfang erwähnten Gefäßcharakter des begabten bzw. genialen Künstlers und können unter Umständen das charakteristische, individuelle Element, das eigentlich erst Nähe, Beziehung, Wärme und Persönliches schafft, vernachlässigen. Sowohl das kollektive Bewusstsein als auch das kollektive Unbewusste sind typologisch bzw. archetypologisch und dementsprechend transpersonal. Beziehung, Lebendigkeit und Wärme werden aber immer erst durch das Individuum geschaffen, und dadurch, dass das Typische des kollektiven Unbewussten bzw. des kollektiven Bewusstseins durch das Individuum aufgegriffen wird und die Gestaltung in der unverwechselbaren persönlichen Handschrift geschieht, die alle Charakteristika des individuellen Erlebens trägt. So geht auch die Traumdeutung, deren Elemente ja in der Deutung eines Kunstwerkes benutzt werden, an dem eigentlichen Menschen vorbei, wenn sie sich auf die Amplifikation archetypischer Bildelemente beschränkt und es versäumt, diese in eine direkte Beziehung zur individuellen Persönlichkeit

des Träumers und zu seinen eigenen, oft alltäglichen Erlebnis- und Verhaltensweisen in Verbindung zu bringen.

Nachdem ich die einzelnen Kapitel dieses Buches noch einmal durchgegangen bin, ist mir zwar bewusst geworden, dass ich mit zunehmendem Alter und mit zunehmender Erfahrung mehr und mehr dazu tendiere, die kollektive Problematik in den Vordergrund zu stellen und ihr einen größeren Raum zu geben, wie es am deutlichsten in der zuletzt entstandenen Arbeit über den Roman "Lady Chatterley's Lover" geschehen ist; aber es erscheint mir auf der anderen Seite aus den oben erwähnten Gründen nicht angebracht, auf das persönliche, biografische Element, das Freud in so meisterhafter Weise benutzen konnte, zu verzichten. Mir würde einfach die persönliche, individuelle geistige Beziehung zum Schöpfer eines Kunstwerkes, auf die ich großen Wert lege, fehlen. Ich gewinne persönlich einen ganz anderen Zugang zu einem Bild oder einer Dichtung, wenn ich mir auch das dahinter liegende Schicksal des Gestaltenden in seinen Einzelheiten und seinen persönlichen Problemen vorstellen kann.

So ist denn meine Methode immer ein Versuch, diese beiden Komponenten, das Kollektive und das Individuelle zu verknüpfen und sowohl Biografisches als auch Zeitgeschichtliches, soweit es meinen bescheidenen Kenntnissen als Mediziner zugänglich ist, in diese Analysen zu verweben. Es ist auch gerade in diesem Bereich nicht meine Motivation gewesen, eine möglichst klare, objektive wissenschaftliche Untersuchung des Gegenstandes zu führen mit einer entsprechenden kühlen, distanzierten Haltung, die hierfür von der klassischen Wissenschaft gefordert wird. Es ging mir bei all den Darstellungen, die in diesem Buch enthalten sind, vielmehr so, dass zunächst die Neigung entweder zu einem bestimmten Kunstwerk oder zu einem bestimmten Künstler vorhanden war und ich mich persönlich von diesen Gestaltungen angesprochen fühlte. Der Prozess, dieses besser zu verstehen, einen tieferen, breiteren Zugang und Hintergrund zu finden, führte mich dann dazu, mich entsprechend meinem Beruf der analytischen Methoden zu bedienen, die mir dann auch tatsächlich für das Verständnis eines Kunstwerkes viel geholfen haben und mir auch die Person des Künstlers menschlich näher brachten. Erst sekundär kam dann der Gedanke, oft auch durch Anregungen von Außenstehenden,

hierüber etwas mitzuteilen oder auch dieses Material zu Lehrzwecken zu benutzen, da es sich bei den künstlerischen Darstellungen um besonders gekonnte eindruckliche Gestaltungen allgemein-menschlich gültiger Erfahrungen handelt. Das Wort Goethes "Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, gab mir ein Gott zu sagen, was ich leide" drückt diesen Sachverhalt in unnachahmlicher Form aus. *Fatum suum habent libelli* - Bücher haben ein eigenes Schicksal. Auch dieses Buch hat bereits vor seinem Erscheinen seine verwickelte Geschichte. Ursprünglich war es vor über fünf Jahren unter dem Titel "Symbolentwicklung im Bildwerk Chagalls" geplant, und der im 3. Kapitel enthaltene Aufsatz über Chagall sollte in umfangreicherer und erweiterter Form als eigenes Buch mit entsprechenden Bildnachdrucken erscheinen. Leider waren alle Bemühungen, auch vonseiten mehrerer Verlage, die Rechte an einem Nachdruck der in diesem Aufsatz erwähnten Bilder Chagalls zu erhalten, vergeblich. Auch eine persönliche Bitte an Chagall hatte keinen Erfolg. Einerseits bin ich natürlich ziemlich enttäuscht über dieses Misstrauen Analytikern gegenüber, das zwar bei den heutigen jüngeren Menschen wesentlich stärker abgebaut ist, als bei den älteren Vorkriegsgenerationen, aber doch immer noch in gewissem Sinne existiert. Auf der anderen Seite kann ich bei einem Künstler wie Chagall natürlich auch Verstehen und nachempfinden, wie ungern man sich einer Psychoanalyse seines Werkes aussetzt. Es genügt ja schon, wenn man die ganze Kunstkritik oder Kunstbetrachtung über sich ergehen lassen muss, sofern man auf diesem Gebiet berühmt geworden ist. Man möchte sich dann zusätzlich nicht auch noch analysiert sehen. Dies trägt bedauerlicherweise den Geruch des Krankhaften und Pathologischen an sich, obwohl das keineswegs immer so zu sein braucht. Menschliche Konflikte und menschliche Probleme werden erst dann zu Neurosen, wenn sie nicht ausgetragen bzw. in irgendeiner anderen Form gestaltet werden können. Allerdings müssen wir auch vor der eigenen Tür kehren und zugeben, dass von analytischer Seite her manches Kränkende und unangenehm Reduzierende über die Kunst geschrieben worden ist und dass insbesondere die heute in Amerika so gängigen PsychoBiographien prominenter Persönlichkeiten oft von seltener Geschmacklosigkeit und Indiskretion sind. Man kann es einem Menschen einfach nicht verdenken, wenn er auf diesem Sektor Abneigungen entwickelt und misstrauisch bleibt.

Nach längeren Überlegungen und Diskussionen mit Herrn Oesch vom Gerstenberg-Verlag in Hildesheim haben wir uns daher entschlossen, eine verkürzte Fassung dieser Arbeit über Chagall ohne Beifügung von Bildmaterial in das Gesamt dieses Buches aufzunehmen, wobei ich insbesondere die Besprechung weniger bekannter Bilder gestrichen habe. Die meisten der in diesem Aufsatz erwähnten Bilder Chagalls sind allgemein so bekannt, dass sie dem Leser entweder sowieso vorschweben werden oder es für ihn ein Leichtes sein wird, sie in einem entsprechenden Kunstbuch nachzuschlagen. Dafür enthält die Darstellung des anderen Malers, Paul Gauguin, die seinerzeit in der Zeitschrift für Psychosomatische Medizin als Aufsatz ohne die Bilder erschienen ist, jetzt die entsprechenden im Text erwähnten Abbildungen mit. Da es uns wenig sinnvoll erschien, lediglich ein Buch über Chagall ohne Bilder zu publizieren, haben wir den Rahmen etwas weitergespannt und in das Buch einige zum Teil schon an anderer Stelle veröffentlichte Arbeiten aufgenommen und es zudem noch zusätzlich um einige andere, bisher nicht publizierte Kapitel erweitert. Auf diese Weise ist ein Buch entstanden, dessen größerer Teil erstmalig gedruckt erscheint.

Da sehr viel Persönliches in ein derartiges Buch über die Kunst mit einfließt und der erfahrene Analytiker bei der Besprechung der Künstler und ihrer Werke mit Sicherheit einiges finden wird, was ich "scheinbar" ausgelassen habe, sowie anderes, das nicht genügend beachtet oder akzentuiert verdeutlicht worden ist, erscheint es mir sinnvoll, etwas über meinen persönlichen Hintergrund, auf dem diese Arbeiten geschrieben worden sind, zu sagen. Die Arbeit über Rilke ist die erste analytische Arbeit, die ich überhaupt geschrieben habe, und ihre Entstehungsgeschichte datiert noch in die Zeit meiner Ausbildung zurück. Ich habe sie allerdings später ca. dreimal umgeschrieben, ehe sie dann in einer Zeitschrift publiziert wurde. Es hat einen bestimmten Hintergrund, dass ich mir als erstes gerade einen Dichter, und noch dazu einen so hochsensitiven wie Rainer Maria Rilke, ausgesucht habe. Da ich vonseiten beider Eltern her aus einer Familie stamme, in der eine relativ gute künstlerische Begabung vorhanden war, habe ich natürlich auch sehr früh versucht, auf diesem Gebiet tätig zu sein. Bereits mit 12 Jahren verfasste ich mein erstes dichterisches Elaborat, das, soweit ich mich entsinne, ein Mixtum compositum aus Hexametern und deutschem Balladenstil war. Natürlich legte ich das stolz meinem Vater vor, der die

ganze Angelegenheit aber mit Schweigen überging, da er, wie ich viele Jahre später erfuhr, mein Gedicht für ein Plagiat hielt. Sicher enthielt dieses Gebilde auch reichlich Stilelemente aus der damals so beliebten und in jeder gutbürgerlichen Familie vorhandenen Auswahl deutscher Gedichte von Echtermayer, ein Buch, in dem auch ich viel gelesen habe. Natürlich war ich zutiefst enttäuscht über diesen mangelnden Beifall, und es entspricht meiner eigenen "rilkeschen Sensibilität", dass ich seitdem nur noch heimlich für mich allein schrieb. Mit den übrigen Künsten ging es mir so, dass die auf diesem Gebiet vorhandene Potenz meiner Eltern ein derartig bedrückender Standard für mich war, dass ich mich von vornherein für insuffizient erklärte. Meine Mutter wollte vor ihrer Heirat Malerin werden und war in Weimar ausgebildet worden; mein Vater war ein musikalisch recht begabter autodidaktischer Pianist. Entsprechendes Publikum verkehrte dann natürlich auch im Hause meiner Eltern und Großeltern mütterlicherseits, was einen für mich überhaupt nicht erreichbaren Standard setzte. So litt ich unter der typischen Blockade der Kinder begabter Eltern auf bestimmten Gebieten. Im Kunstunterricht erreichte ich höchstens eine Vier in der Schule, und in der Musik erklärte ich mich für total unbegabt.

Diese Blockade wurde erst innerhalb der Lehranalyse, die ich zu meiner Ausbildung zum Analytiker zu absolvieren hatte, durch die Ablösung von der Dominanz der Elternimages endgültig aufgehoben. Damals kam gerade aus dem Bereich der Analytischen Psychologie C.G. Jungs die Methode der aktiven Imagination auf. Sie besteht darin, unabhängig von der künstlerischen Qualität die eigenen Probleme in irgendeiner Form kreativ zu gestalten, wobei dem eigenen Unbewussten in diesem Prozess die Führung überlassen wird. Ich stürzte mich mit Feuereifer auf diese Möglichkeit und habe während meiner Analyse nicht nur viele Gedichte geschrieben, sondern auch Märchen und sogar einen ganzen Roman. Außerdem begann ich zu zeichnen und zu malen mit allem Material, das es auf diesem Sektor gibt, habe mit Ton und Gips gearbeitet, und sogar eine allerdings sehr missglückte Holzschnitzerei versucht. Ich bin nicht nur meinen Analytikern, sondern auch meiner Frau und meinen Freunden sehr dankbar, dass sie wohl wollend und positiv diesen oft ungekonnten und laienhaften Versuchen gegenüberstanden und mir damit zu der Entdeckung verhelfen, dass mein Unbewusstes offenbar begabter war, als ich es mir selbst zugetraut hatte und als es



den Noten meiner Lehrer in der Schule entsprach. Was mich am tiefsten bei dieser ganzen Angelegenheit bewegt hat, ist, dass ich die Erfahrung eines kreativen Prozesses, dessen eigentliche Essenz kaum zu beschreiben oder in psychologischen Termini auszudrücken ist, in eigener Erfahrung erlebt habe. Mit einiger Mühe habe ich es auch vermieden, mich von meiner künstlerisch faszinierten Anima inflationieren zu lassen und mir vorzaubern zu lassen, dass ich in einem anderen Beruf als Künstler besser aufgehoben wäre, sondern erlebte die aktive oder passive Beschäftigung mit der Kunst mehr als eine sehr weitgehende Bereicherung meiner Privatsphäre.

Ich habe diesen persönlichen Hintergrund hier eingebracht, um einerseits von der Gegenübertragung her darzustellen, unter welchen Voraussetzungen und eigenen inneren Gegebenheiten ich mich mit diesem Bereich beschäftigt habe. Andererseits möchte ich aber damit auch aus eigener Erfahrung dem noch immer weitverbreiteten Vorurteil entgegentreten, dass die menschliche Kreativität mit Neurosen, d.h. mit Krankheiten verknüpft ist und eine psychoanalytische Behandlung künstlerische Kreativität vermindern oder gar zerstören könnte. Genau das Gegenteil ist der Fall. Die Neurose blockiert den kreativen Prozess, der erst mit ihrer analytischen Auflösung wieder frei wird bzw. sich besser und ungestörter entfalten kann. Ich habe derartige Prozesse auch bei sehr vielen Patienten erleben können, sei es, dass es sich bei ihnen nun um reale Künstler oder um Menschen mit einer gewissen musischen Begabung handelte. Ich bin auch der Ansicht, dass die Analyse selbst, der Umgang mit dem Unbewussten eines Mitmenschen, die Beziehung zu ihm und die Begleitung auf seinem Individuationsweg, abgesehen von der immer wieder zur Genüge betonten wissenschaftlichen Seite dieses Verfahrens, auch in sich selbst ein kreativer Prozess ist, der sehr viel mit Kunst zu tun hat. Man spricht nicht umsonst von der ärztlichen Kunst oder von der Kunst des Heilens, eine Seite der Medizin, die hinter dem heutigen technifizierten Wissenschaftsbereich leider oft viel zu kurz kommt.

Es verbleibt mir noch, ohne die vielen Anregungen zu berücksichtigen, die ich aus dem Freundes- und Kollegenkreis erhalten habe, den drei Menschen zu danken, die in erster Linie an der Entstehung dieses Buches beteiligt waren: meiner Frau, ohne die ich mir weder meine

eigene Entwicklung in diesem Bereich noch die Konzeptionen und Ausführungen meiner Arbeiten vorstellen könnte, Herrn Martin Oesch vom Gerstenberg-Verlag, der sicher sehr viel Mühe mit diesem Buch auf sich genommen hat und dem ich auch die Anregung verdanke, es in dieser Form zu publizieren kommunizieren, sowie meiner Sekretärin, Frau Sigrid Wiegand, die nicht nur mit Schreibmaschine und Duden die "Hauptknochenarbeit" wie in allen früheren Büchern geleistet hat, sondern auch immer mit eigenen Anregungen beteiligt ist.

Berlin, im Dezember 1980

## 2. Mythos, Kunst und kollektives Unbewusstes

Der von Jung geprägte Begriff des kollektiven Unbewussten ist weitgehend in die Umgangssprache übergegangen und wird heute, wie viele andere tiefenpsychologische Termini, teilweise richtig und teilweise falsch verstanden. Es erscheint daher sinnvoll, eine gewisse Definition des Begriffes voranzustellen, um so zu verdeutlichen, inwiefern gerade Mythenfiguren, Mythenhandlungen und Kunstwerke archetypischen Bildern des kollektiven Unbewussten entsprechen. Wenn ich hier von einer "gewissen" Definition spreche, so geschieht das deshalb, weil es sich bei diesem Begriff, wie auch bei vielen anderen Begriffen der Analytischen Psychologie C. G. Jungs, nicht um einen rein abstrakten, evtl. mathematisierbaren Begriff handelt, sondern um einen Begriff aus dem Bereich des wissenschaftlich durchaus legitimen anschaulichen Denkens (Anm. 1), das Gestalten bzw. Funktionskomplexe als Ganzes auffasst und sie mehr phänomenologisch umschreibt bzw. beschreibt. Bei Begriffen wie dem kollektiven Unbewussten, den Archetypen, der Anima, der Persona o. Ä. wird nicht ein Ganzes in seine Teile zerlegt, und diese werden dann im einzelnen abstrahierend beschrieben, sodass z.B. am Schluss dieses Prozesses aus einer Kugel eine mathematische Formel entsteht, sondern das Ganze, das immer mehr ist als die Summe seiner Teile, wird in seiner Gestalt bzw. seinen Gestaltungen erfasst und umschrieben, um auf das dahinter liegende Wesen und den Sinn dieser Ganzheit zu stoßen. Nähert man sich einem derartigen Begriffssystem unter dem falschen "approach", um einen treffenden englischen Ausdruck zu benutzen, kann nur Verwirrung, Chaos und Widersprüchlichkeit (das Ganze enthält in sich ja auch die Widersprüche und muss das tun, sonst wäre es nicht vollständig) entstehen, und es

kommen so groteske Kritiken zu Stande wie die von Balmer an der Archetypentheorie C. G. Jungs (Anm. 2).

Nach der Definition Jungs (Anm. 3) unterscheiden sich das persönliche und das kollektive Unbewusste dadurch, dass das persönliche Unbewusste Vergessenes, Verdrängtes, unterschwellig Wahrgenommenes, Gedachtes und Gefühltes aller Art enthält. Seine Inhalte entstammen damit der persönlichen Lebenssphäre und sind innerhalb der individuellen Genese aufgenommen worden. Im Gegensatz dazu umfasst das kollektive Unbewusste Inhalte, die nicht mehr für das individuelle Ego spezifisch sind oder aus persönlichen Erfahrungen stammen, sondern: "... aus ererbten Möglichkeiten des psychischen Funktionierens überhaupt" (Anm. 3). Hierzu gehören die grundsätzlichen Möglichkeiten der Beziehungsbildung zu Vater- und Mutter-Figuren, zum Bösen, zur Gefahr, zu Situationen allgemein-menschlicher Art und Natur, wie Beziehung der Geschlechter, Haltungen zu Hass und Liebe, zu Geburt und Tod, zum hellen und dunklen Prinzip etc. Dass es sich hierbei um vererbte Strukturen handelt, hat seinerzeit viel Kritik und Missverständnisse herausgefordert, insbesondere, da von vielen fälschlich angenommen wurde, dass damit auch eine Vererbbarkeit der Imago des Archetyps und nicht nur der Struktur konstatiert werden sollte. Heute sind eher die Stimmen in der Überzahl, die der gesamten menschlichen Psyche und damit auch dem Unbewussten durchaus eine genetisch bedingte Vorstrukturierung zuschreiben, wie etwa die Organisatoren Piagets (Anm. 4), die damit indirekt die Konzeption C.G. Jungs bestätigen.

Die Inhalte des kollektiven Unbewussten sind also die bereits vorher erwähnten Archetypen, und dieses kann daher auch als die Summe aller archetypischen Strukturen definiert werden. Der Begriff des Archetypus hat sich in Jungs Werken allmählich entwickelt. In den frühen Schriften sprach er zunächst von den Dominanten des kollektiven Unbewussten und benutzte dann bis 1927 das Wort "Urbild" bzw. "urtümliches Bild", zu dem er 1921 von Jakob Burckhardt inspiriert wurde. Unter solchen Urbildern wurden Mythologeme, Sagen- und Märchenmotive verstanden, die allgemein-menschliche Verhaltensweisen in ein Bild bzw. ein anschauliches Abbild zu fassen vermögen. Den seit 1927 benutzten Ausdruck "Archetypus" hat Jung dem "Corpus Hermeticum" entnommen,

einem alchemistischen Werk aus dem 3. Jahrhundert nach Christi. In frühen Schriften hat der Archetypus noch mehr statischen Charakter, d.h. das archetypische Bild ist in einer bestimmten Form im Unbewussten enthalten. Es entfaltet von daher seine Wirkung auf die Erlebnis- und Verhaltensweisen des betreffenden Menschen, in dessen Unbewusstem es konstellierte ist. Nehmen wir hierfür als Beispiel eine mythologische Figur: Eine derartige, sehr häufige Mythen- und Märchenfigur ist die der großen Mutter als Naturgottheit. Nehmen wir einmal an, eine solche Figur, die auch mit modernen Personifikationen ausgefüllt werden kann - wobei auch wieder nicht der eigentliche Mensch, sondern das archetypische Bild gemeint ist, d.h. dessen Mythos in der Welt - ist im Unbewussten eines Künstlers konstellierte. Man kann dann mit Sicherheit damit rechnen, dass diese archetypische Konstellation eine bestimmte Wirkung auf seine Beziehung zu den von ihm gestalteten Kunstwerken ausüben wird. Das kann so aussehen, dass bereits die Bildung einer derartigen Beziehung über diesen Archetyp verläuft, der auf bestimmte Merkmale beim potenziellen Kunstwerk einklinkt, z.B. Natur als Geborgenheit, als überwuchernd, festhaltend, als dämonisch-destruktiv etc., um nur einiges aus der Fülle der Merkmale zu erwähnen, die eine solche Figur enthält.

Das statische Element in einem solchen Prozess ist das unveränderte archetypische Bild im Unbewussten, das nicht wechselt, wenn es einmal so konstellierte ist. Obwohl mit dieser Konzeption manches erklärbar und verstehbarer ist, reicht sie doch nicht aus, um der Fülle des Lebendigen und der Lebendigkeit gerecht zu werden. So gewinnt denn auch der Begriff des Archetyps in Jungs späteren Werken einen zunehmend dynamischen Charakter, der seinem Wesen als Funktionskomplex auch besser entspricht. Das dynamische Element tritt nun durch zwei Vorgänge in Erscheinung: 1.) durch die Beziehung des Ich-Komplexes zum Archetyp, wobei im Verlaufe der Reifung und Individuation immer wieder wechselnde Konstellationen auftreten, und 2.) durch die Beziehung zwischen den verschiedenen Archetypen im Unbewussten selbst.

Man kann nun wieder fragen: was bedeutet das, wenn man es in die Praxis übersetzt und auf einen Fall wie den vorher beschriebenen bezieht? Zum ersten würde das heißen, dass durch die Entwicklung,

Reifung und Stabilisierung des Ich-Komplexes die Identifikation mit dem archetypischen Bild aus dem kollektiven Unbewussten gelockert werden kann. Ich und archetypisches Bild stehen sich jetzt gegenüber, und diese Konstellation erlaubt es dem Ich-Komplex entweder, über die Erfahrungen des Realitätsprinzips in der Außenwelt oder durch reflektierende introversive Prozesse bzw. beides zusammen das archetypische Bild zu amplifizieren bzw. zu zirkumambulieren. Dadurch werden andere Seiten bzw. Fassetten dieses Bildes konstelligiert, z.B. neben der positiven die negative, destruktive Seite der Mutter Natur. Neben ein bestimmtes, fest gefügtes und faszinierendes archetypisches Bild der großen Mutter treten damit andere Bilder, die es dem Ich erlauben, eine bewusstere Beziehung zu diesem Archetyp aufzunehmen. Über welche Vielzahl von wirkenden Bildern ein derartiger Archetyp verfügt, hat Erich Neumann in seinem Buch "Die große Mutter" (Anm. 5) dargelegt. Das Ich macht also Erfahrungen an den verschiedenen Seiten dieses Bildes, die häufig in Entwicklungsverläufe von Kunstwerken innerhalb der verschiedenen Schaffensperioden des Künstlers projiziert werden, wobei eine Vielzahl von Verarbeitungsmöglichkeiten offen bleibt.

Ein zweiter Punkt ist die Beziehung zwischen den verschiedenen Archetypen. So kann neben der großen Mutter eine Kind oder Jünglingsfigur, auftreten, die als zweites archetypisches Bild sehr subliminar in das Geschehen verwoben ist. Wir bezeichnen eine derartige Figur in der analytischen Literatur als den Puer Aeternus, der in der Form eines Kindes oder Jünglingsgeliebten auftreten kann. Guggenbühl (Anm. 6) spricht von einer Spaltung oder Bipolarität des Archetyps. Da der Archetyp als eine angeborene Form des menschlichen Verhaltens definiert werden kann, reagieren Menschen auf bestimmte Situationen oder andere Menschen häufig in einer typischen, immer wiederkehrenden Form. Die Mutter reagiert archetypisch auf das Kind, der Vater auf den Sohn, die Frau auf den Mann etc. Insofern treten die Archetypen also eigentlich biphasisch auf, wobei jede Phase bzw. jeder Pol jeweils durch eine bestimmte Person oder Situation personifiziert werden muss. Zum Mutter-Archetyp gehört auch immer der Kind-Archetyp etc. In der Psychologie des Menschen sind beide Pole internalisiert, und wenn der eine Pol in der Außenwelt konstelligiert wird, wird der andere innen aktiviert. So wird z.B. der reale Säugling in der Frau den Mutter-Archetyp aktivieren, aber in der gleichen Frau wird der

Kind-Archetyp aktiviert, wenn sie draußen zu einer wesentlich älteren Frau eine Beziehung aufnimmt. Werden diese Außenprojektionen zurückgezogen, so können wir die Polaritäten auch in uns selbst erleben. Das Gleiche, was hier am Beispiel von Mutter und Kind geschildert wurde, trifft auch für die vorher erwähnte Polarität Mutter - Puer zu. Beide Bilder wirken gegenseitig aufeinander ein, da sie mit sehr unterschiedlichen Inhalten ausgefüllt sind.

Weiterhin bleibt es nicht allein bei einer solchen einfachen Bipolarität, sondern alle im Unbewussten aktivierten archetypischen Imagines nehmen am Erleben und der Bildung bestimmter Verhaltenspatern teil und konstellieren so eine Vielzahl typischer Grundmuster menschlicher Erlebnis- und Verhaltensabläufe.

Gerade von hier aus werden die Mythen und Märchen im typologischen Sinne für den Tiefenpsychologen wieder so wichtig und interessant. In ihnen hat die kollektive Fantasie eines ganzen Volkes und in bestimmten Abläufen auch die der ganzen Menschheit typische und charakteristische Pattern ihrer innerseelischen Erlebnis- und Verhaltensabläufe von Reifungs- und Entwicklungsprozessen und von Konfliktlösungsmöglichkeiten in Bildform dargestellt, die wir auch in jedem alltäglichen Erleben wieder finden und studieren können. M. Lüthi (Anm. 7) beschreibt, dass das Märchen wenig "Konkretheit und Realität, Erlebens- und Beziehungstiefe besitzt, dafür aber Formbestimmtheit und Formhelligkeit. ... Es zeichnet eine Welt, die sich uns als Gegenbild der unbestimmten, verwirrenden, unklaren und bedrohlichen Wirklichkeit entwickelt... und kristallisiert die Formen, es gibt uns die sichere Linie und die feste, starre Figur." Das Gleiche kann auch vom Mythos gesagt werden. Hierbei geht es, worauf auch Marie-Louise v. Franz (Anm. 8) hinweist, um ein bewusstes seelisches Naturgeschehen, das auf eine bestimmte Konstellation mit dem "richtigen" und nicht etwa dem gerechten Verhalten antwortet.

Im Vorangegangenen wurden die statischen und dynamischen Aspekte des Archetyps ausgeführt, und wir haben dabei von den archetypischen Bildern oder Imagines gesprochen. Es ist nun erforderlich, zwischen der reinen Struktur des Archetyps und dem archetypischen Bild zu unterscheiden. Nach Jungs Definition sind die Archetypen "formale

Faktoren, welche unbewusste seelische Vorgänge anordnen: sie sind patterns of behavior', zugleich haben die Archetypen eine spezifische Ladung': d.h. sie entwickeln numinose Wirkungen, die sich als Affekte äußern." (Anm. (9) Sie entsprechen demnach einer energetisch geladenen Struktur, die psychische Elemente zu bestimmten, sich immer und überall wiederholenden Bildern anordnet und sind damit die Strukturdominanten der Psyche. Das bedeutet: nicht etwa das Bild selbst ist die Strukturdominante der Psyche, die nach der Konzeption C. G. Jungs vererbt ist, sondern die reine Struktur oder, wie Jung es in seinen späteren Werken definiert hat, der "Archetyp per se" (Anm. 10).

Ich will versuchen, dies an einem bestimmten mythologischen Beispiel zu verdeutlichen. Es gibt einen archetypischen Funktionskomplex beim Mann, der sowohl die Beziehung zu seiner eigenen weiblichen Seite als auch zu den Möglichkeiten des Erlebens am heterosexuellen Weiblichen überhaupt wie auch die Beziehung zur gleichaltrigen Frau in der Außenwelt umfasst. (Anm 11). Es handelt sich hier um den Archetypus der Anima des Mannes.

Die Bilder oder Imagines derartiger Animafiguren existieren in den Mythologemen in sehr vielen, aber doch nicht infinitesimalen Fassetten. Ich möchte hier als Beispiel ein sehr bekanntes und mir für unsere Kultur sehr spezifisch erscheinendes Mythologem herausgreifen, das uns einerseits in den Bereich künstlerischer Gestaltung, gleichzeitig aber auch zu Gedanken über eine hochaktuelle Problematik führen kann. Es handelt sich um den Mythos von Pygmalion.

Nach Ranke-Graves (Anm. 12) verliebte sich Pygmalion, der Sohn des Belos, in Aphrodite. Da aber die Göttin für ihn unsichtbar und unerreichbar war, fertigte er ein Elfenbeinbild von ihr an, von dem er so fasziniert war, dass er es mit in sein Bett nahm und die Göttin anflehte, ihn zu erhören. Aphrodite war so gerührt von dieser Liebe und Ergebenheit, dass sie in dieses Bild schlüpfte, es mit menschlichem Leben und Wärme erfüllte und dann unter dem Namen Galathea Pygmalion heiratete. Sie gebar ihm den Sohn Paphos und die Tochter Metharme. Der Sohn Paphos wurde dann der Nachfolger Pygmalions, und der Vater von Kinyras, der die kyprische Stadt Paphos gründete und dort einen berühmten Tempel zu Ehren der Aphrodite errichtete. Dadurch

wurde auf Zypern erstmalig der Kult der Muttergottheit und der von ihr ernannten Jünglingskönige gebrochen zugunsten der patriarchalen Erbfolge, und das Patriarchat eingeführt.

Es erscheint mir nun sehr wesentlich, dass nur diese Version des Mythos, in der der Akzent auf der eigenen Gestaltung der weiblichen Figur durch den Mann liegt, bekannt geblieben ist und von den Künstlern bis zur Moderne aufgegriffen wurde. Die wesentlich ältere Version, die noch in den matriarchalen Bereich hineingeht, wird von James Georges Frazer (Anm. 13) berichtet, der die Geschichte des Pygmalion als die Zeremonie einer heiligen Vermählung deutet, bei der der König das Bildnis der Aphrodite oder vielmehr der Astarte ehelichte. "Wenn dem so war," so schreibt Frazer, "so galt die Sage in gewissem Sinne nicht nur von einem einzigen, sondern von einer ganzen Reihe von Männern, und sie würde um so wahrscheinlicher von Pygmalion erzählt worden sein, wenn dies ein allgemeiner Name für semitische Könige und für diejenigen Zyperns im besonderen gewesen wäre. Pygmalion ist jedenfalls als der Name des berühmten Königs von Tyros bekannt, von dem seine Schwester Dido floh. Ein König von Citium und Idalium auf Zypern, der zur Zeit regierte, hieß ebenso, oder vielmehr Pumiyathon, der phönizische Name, den die Griechen zu Pygmalion verstümmelten." Durch die Vermählung der Könige von Paphos als göttlichem Bräutigam mit der bloßen Statue übernahmen sie die Adonis-Rolle, d.h. die Rolle des Sohn-Geliebten der großen Mutter. Sie konnten außerdem, wenn Kriegsnot oder andere Notwendigkeiten das erforderten, als königliches Opfer getötet werden, und ihre Erbfolge war keineswegs gesichert, da nur diejenigen Nachkommen als potenzielle Nachfolgekönige in Frage kamen, die dadurch entstanden, dass die Könige bei der Vermählungszeremonie mit dem Abbild der Aphrodite den Tempelhuren beischliefen.

Hier ist also in viel stärkerem Maße das matriarchale System herausgekehrt. Der Mann ist lediglich der Jünglings-Geliebte der großen Muttergottheit, der bei Bedarf geopfert werden kann und dieser völlig untersteht.

Versuchen wir zunächst einmal, uns verstehend in die erstbeschriebene Version des Mythos zu versenken, um zu begreifen, warum gerade diese



Version eine so starke Faszination auf die künstlerische Gestaltung bis in die heutige Zeit, bis zu Shaws glänzender Satire und dem vielbesuchten Musical: My fair Lady ausübt. Pygmalion ist danach ein Mann, der zur Göttin der Liebe überhaupt in den Zustand einer grenzenlosen Verliebtheit fällt, zu einem Wesen, von dem er kein Bild hat und zu dem er keinerlei menschliche Beziehung besitzt. Jede Beziehungsform, jeder Umgang mit einem Objekt, jede Entwicklung von Erlebnis- und Verhaltensqualitäten gegenüber diesem sind aber davon abhängig, dass ich mir zunächst einmal ein Abbild davon mache. "Sich ein Bild von einer Sache machen" ist ja ein geläufiger Ausdruck.

Diese kreative Fähigkeit unserer Psyche, sich von der umgebenden Objektwelt aus der Fülle der uns treffenden Sinnenreize Bilder zu schaffen, ist aber der primäre Erkenntnisvorgang, auf dem der logisch-rationale und abstrahierende erst aufbaut. Laut Gebser (Anm. 14) treten im Mythos die Prinzipien der Lebenserhellung, der Ich-Werdung und der Gestaltgebung in den Vordergrund, und es entsteht hierdurch eine Polarität, in der das Objekt erstmals als der andere und das Gegenüber erlebt wird. So benutzt Pygmalion diese kreative Fähigkeit der menschlichen Psyche, sich von der Göttin der Liebe ein Bild zu machen, ein Bild, von dem wir durchaus mit dem gleichen Recht wie Shaw es getan hat, annehmen können, dass es den tiefsten Sehnsüchten, Hoffnungen, Vorstellungen und Erwartungen nicht nur seiner eigenen Person, sondern auch des männlichen Teils der Gesellschaft, in der er lebte, entsprach.

Wir könnten hier schon die Frage stellen, in welcher Situation wohl das Bewusstsein eines Menschen zu einem derartigen Ausweg greifen wird, sich in seine eigene Anima zu verlieben und an der Welt der existierenden irdischen Frauen vorüberzugehen. Es muss wohl etwas zutiefst Unbefriedigendes an der realen Frau für einen derartigen Menschen existieren, und er kann kein beglückendes, werbendes, beziehungsvolles und befriedigendes Wesen in der ihn umgebenden Weiblichkeit, angefangen von der Mutter, gefunden haben. Es gibt für ihn unter den wirklichen Frauen kein idealisiertes oder idealisierbares "Vorbild", das in seinem persönlichen Unbewussten angesiedelt ist, kein Bild einer realen Frau, das er auf der heterosexuellen Ebene suchen und finden kann.

Immer dann, wenn die gängigen Erlebnis- und Verhaltensmuster entweder nicht vorhanden sind oder zur Bewältigung einer Situation nicht ausreichen, erfolgt ein Stau der an sich zielgerichteten Libido und damit eine Regression in tiefere Schichten des Unbewussten, und zwar, wie in diesem Fall, in das kollektive Unbewusste, um hier das archetypische Bild der Anima zu verlebendigen. Es reicht aber offenbar nicht aus, dass das Bewusstsein des Pygmalion dieses Bild herstellt, ein Bild, dessen Wurzeln bis in das kollektive Unbewusste reichen und das durch die Regression der Libido bewusst geworden ist und Gestalt bekommen hat, sondern eine weitere, noch tiefere Kraft, in unserem Fall die Göttin Aphrodite selbst, ein ganz transzendentes Non-Ego, muss helfend eintreten, um den Prozess der wirklichen Verlebendigung dieses Bildes zu ermöglichen, damit aus der sehr kunstvoll geschnitzten Gestalt auch die lebendige Galathea, die Milchgöttin, wird. Wenn wir uns nun wieder psychologisch fragen, was der Mensch in seinem inneren Mikrokosmos als so divinitorisch und wirksam erlebt, dass er es als göttlich bezeichnet, so könnten wir nach dem Konzept der Psychologie C. G. Jungs darauf antworten, dass es sich hier nur um den Archetyp des Selbst, das Zentrum und die Urquelle der Libido und ihrer Energie handeln kann. Jung hat das in folgenden Worten ausgedrückt: "Ich bin daher der Ansicht, dass im allgemeinen die psychische Energie, die Libido das Gottesbild unter Benützung archetypischer Vorlage schaffe, und dass der Mensch mithin der in ihm tätigen Seelenkraft göttliche Ehre erweise." (Anm. 15)

Es ist schon ein sehr merkwürdiger Mythos, in dem eine Frau aus dem kollektiven Unbewussten des Mannes heraus mit Hilfe einer Göttin geschaffen wird, um diesem dann die ideale Gefährtin und Mutter seiner Kinder zu sein. Wir brauchen aber nicht sehr weit zu suchen, um eine entsprechende Amplifikation zu dieser Erzählung zu finden, denn genau dieses Motiv enthält der kosmogone Mythos unserer eigenen christlich-jüdisch-abendländischen Kultur. Eva entsteht aus Adam, während dieser schläft, was wiederum als der unbewusste Zustand aufgefasst werden kann, auch mit Hilfe eines Gottes, nur, dass dieser hier männlich ist und nicht weiblich. Auch ist das Bewusstsein Adams offenbar weniger entwickelt als das des Pygmalion, denn er leistet keinen eigenen tätigen, kreativen Anteil an der Herstellung dieses Bildes der

Frau, wie es noch nötig war, als das Patriarchat begann, um die Vorherrschaft zu kämpfen und die Kulturen noch weitgehend matriachale Züge und Tendenzen enthielten. Im abendländischen Kulturraum ist das Patriarchat fest installiert. Die matriachalen Relikte der großen Muttergottheiten verschwinden mit der Ausbreitung des Christentums und werden durch die männliche Dreieinigkeit ersetzt. Eva ist nur aus einem Teil Adams entstanden und hat den männlichen Vorstellungsbildern, Wünschen und Bedürfnissen zu entsprechen. Es gibt wohl nur wenige so strikt patriarchale Kosmogonien, in denen die Frau nur das Abbild des Mannes ist, denn sogar in den anderen frühen, vorchristlichen, bereits patriarchal orientierten Kulturen wie denen Ägyptens, Griechenlands und Babylons entsteht die Welt aus einer großen Urmutter, und aus ihr heraus werden Männer und Frauen als selbstständige und eigenständige sowie bei aller menschlichen Gleichheit doch andersartige Wesen geboren. Erst nach einem langen Kampf mit der Urmutter und deren Verbündeten wie z.B. im Kampf des Marduk gegen die Tiamat in Babylon, wird die große Mutter überwunden und das Patriarchat inthronisiert, wobei dieser blutige, kämpferische Prozess auch, wie in den griechischen Kosmogonien, über Generationen andauern kann.

Wenn man bedenkt, dass der lebendige Mythos einer Kultur für diese selbst Welterfassung und Welterklärung ist und damit bewusst und unbewusst die Erlebnis- und Verhaltenspattern jedes einzelnen Mitglieds zutiefst prägt, so muss man konstatieren, dass dieser Mythos auch den Beziehungen der Geschlechter in unserer Kultur zutiefst entsprochen hat und an vielen Stellen noch entspricht. Da der Mythos, wie Mircea Eliade sagt (Anm. 16), "wirklich und heilig ist, wird er vorbildlich und folglich wiederholbar, denn er dient allen menschlichen Handlungen als Modell und damit verbunden, als Rechtfertigung." Durch die Nachahmung des mythischen Gottes oder Helden, wie etwa der Imitatio Christi tritt der Mensch im eigentlichen Sinne in seine Gesellschaft und Kultur ein. Diese Kosmogonie unserer Kultur hat auch an die 2000 Jahre funktioniert, zumindest was die Beziehung der Geschlechter untereinander anbetraf.

Mit dem Aufkommen der Aufklärung, mit dem Beginn der Naturwissenschaften und schließlich mit der Entwicklung der modernen Technik gelangten wir aber allmählich mit dem Ausgang des vorigen

Jahrhunderts an eine Stelle, an der diese ehemals heiligen Pattern nicht mehr funktionieren konnten. Ich will hier nicht auf die vielschichtigen sozialen, ökonomischen, religiösen, psychologischen Hintergründe eingehen, die ja zum Teil wohl bekannt sind, sondern lediglich diese Tatsachen Konstatieren. Unsere Kultur befindet sich in gewissem Sinne zwar an einer ganz anderen Stelle, aber in der gleichen Situation wie Pygmalion. Es gibt kein allgemein gültiges, heiliges Vorbild mehr für Mann und Frau. Dadurch kommt es zum Libidostau und zur Regression der Energie in das Kollektive Unbewusste. Das trifft insbesondere da zu, wo die immer hilfloser werdenden persönlichen Eltern so wie die in sich verunsicherte ältere Generation keine passenden Identifikationsmodelle mehr für den heranwachsenden Jungen oder das Mädchen liefern können. Vom kollektiven Unbewussten her aber belebt sich regressiv das Matriarchat und wird mit idealisierten positiven Akzenten gesehen. Wir haben wissenschaftliche Versuche wie den von Bornemann (Anm. 17), wo der Nachweis geführt wird, dass jene Zeit des Mutterrechts das Paradies und der Garten Eden war, in der Anlehnung an das Wort von Friedrich Engels, dass der Umsturz des Mutterrechts die weltgeschichtliche Niederlage des weiblichen Geschlechts war, oder künstlerische Darstellungen jener Zeit mit Schlaraffenlandcharakter, genüsslich-oral saugend wie in Günter Grass' "Butt" (Anm. 18). Es entstehen Gruppen und feministische Bewegungen, oft von Männern initiiert, die alte matriachale Positionen, mitunter bis zum Extrem wieder vertreten und leben. Wir haben eine Fülle von Identitätskrisen, in denen keiner mehr recht identifizieren kann, was ein Mann ist und was eine Frau. Wir haben Versuche, einen Unisex zu bilden, und wir haben last but not least eine unheimliche und immer mehr anschwellende Fülle von wissenschaftlicher und pseudo-wissenschaftlicher psychologischer Literatur, die versucht, die Beziehungen zwischen den Geschlechtern auf der rationalen Ebene zu regeln. Den alten lebendigen Mythos unserer Kultur hat ein "neuer Mythos" oder eine Übergangsphase abgelöst, der Mythos von der Wissenschaft. Ich setze hier das Wort "Mythos" deshalb in Anführungsstriche, weil die Wissenschaft nicht apriori den Anspruch erhebt, heilig zu sein und bindend für jeden Gläubigen, obwohl sie von vielen als eine heilige Kuh behandelt wird und nichts heute so gläubig aufgenommen wird wie der Satz: "Das ist wissenschaftlich - oder statistisch - erwiesen", ein Satz, gegen den niemand etwas zu sagen wagt, bis nicht ein anderer Wissenschaftler statistisch oder

wissenschaftlich genau das Gegenteil beweist.

Insofern aber ist die Wissenschaft ein Mythos, als sie Welterkenntnis und Welterfahrung darstellt und damit auch Umgang mit den Objekten sowie Veränderungen der seelischen Pattern im Erlebnis- und Verhaltensbereich setzt. Auch sie codiert die Vielzahl der auf uns einwirkenden Sinnesreize in Symbole um, selbst wenn diese Symbole Zahlen sind. Aber auch sie benutzt an vielen Stellen Bilder, die bekanntlich mehr aussagen können als jede Abstraktion. Mit ihren ernsthaften Vertretern ist sich auch die Wissenschaft, worauf Seifert (Anm. 19) kürzlich hingewiesen hat, darüber einig, dass sie sowohl in der Kommunikations- als auch in der Evolutionsforschung oder der Physik nur einen kleinen Teil eines von vornherein äußerst beschränkten Angebots an äußeren Reizen verarbeitet. Auch begegnet hier der Mensch wiederum sich selbst, denn unsere mathematischen Modelle und unsere Theorien über Materie und Geist entspringen der Psyche. Auch auf diese Tatsache hat Jung immer wieder hingewiesen, nämlich dass wir genötigt sind, physisches Geschehen in einen psychischen Prozess umzusetzen, wenn überhaupt Erkenntnis stattfinden soll und keine Garantie dafür besteht, dass das Ergebnis dieser Umsetzung ein objektives Weltbild ist (Anm. 20). Was der Wissenschaft aber mit Sicherheit auf rationaler Ebene nicht gelingen kann: Eine für das Kollektiv bis ins Unbewusste reichende gültige archetypische Imago herzustellen, die auch die entsprechende Numinosität und final orientierte Energie enthält, um die neuen wertenden Identitäten der Geschlechter und ihre Beziehung zueinander wieder herzustellen und ihnen Sinn und Gestalt zu geben. An dieser Stelle setzt auch die Kunst ein, die gewissermaßen im Vorausentwurf bestimmte unbewusste, archetypische Konstellationen des Kollektivs gestaltet und damit auf dessen Entwicklungstendenzen hinweist und in der sich alle diese Veränderungsprozesse unserer Kultur widerspiegeln.

Ich möchte dieses Kapitel nicht ohne eine wahrscheinlich etwas provokatorische Fest- und Fragestellung schließen: Komplexe sind nicht unveränderlich. Weder der Männlichkeitskomplex noch der Weiblichkeitswahn sind unheilbare Krankheiten. Unveränderlich ist lediglich der Archetypus per se, der die reine Form der existenten Möglichkeit und Notwendigkeit der Beziehung zwischen den

Geschlechtern abgibt. Von welchen energetisch aufgeladenen archetypischen Hintergrundbildern aber diese gesteuert wird, das wechselt von Kultur zu Kultur und mit geringerem Pendelausschlag dann auch von Mensch zu Mensch. Wenn wir den geschichtlichen Evolutionsprozess betrachten, dann sind von der neolithischen Revolution, bis zu der das Mutterrecht vorherrschend war, bis zur endgültigen Installation des Patriarchats knapp gerechnet mindestens 1000 Jahre verflossen. Solange hat es gedauert, bis eine Komplexdominante in diesem Bereich von einer anderen abgelöst wurde, wobei ich an dieser Stelle ausdrücklich hervorheben will, dass ich Komplexe im Sinne C.G. Jungs nicht als etwas Krankhaftes betrachte, sondern als die natürlichen Inhalte der menschlichen Psyche. Vor diesem Hintergrund mögen zunächst alle unsere heutigen Versuche zur Lösung unseres Beziehungssystems zu Welt und Natur, futil und sinnlos erscheinen. Es kann somit wieder etwa 1000 Jahre dauern, bis der historische Evolutionsprozess dieses Problem für eine längere Zeit befriedigend gelöst hat. Auf keinen Fall wird es sich in ein, zwei oder drei Generationen lösen lassen, denn wir schwimmen im Fluss der Geschichte, und die Geschwindigkeit, mit der wir vorankommen, ist weitgehend abhängig von der Schnelligkeit seiner Strömung. Eines aber können wir tun: Wir können wenigstens schwimmen anstatt gegen den Strom zu strampeln oder an Hindernissen hängen zu bleiben. Wir können alle kreativen Ansätze und Versuche in diesem Bereich, mögen sie auch noch so unkonventionell sein, als eine sinnvolle Suche verstehen. Wir können vieles fördern und verändern, wie sich am Beispiel der veränderten Einstellung gegenüber dem unehelichen Kind verdeutlichen lässt, und wir können, was ich für das Wichtigste halte, endlich aufhören, nur an uns selbst und bestenfalls an unsere Kinder zu denken und uns dessen bewusst werden, dass es nicht nur unsere Pflicht, sondern auch unsere Aufgabe ist, allen nachfolgenden Generationen eine lebenswerte und lebenswürdige Welt zu hinterlassen. Wenn wir diese Offenheit in ausreichendem Maße aufbringen, in Verbindung mit der notwendigen Verantwortung und humanen Toleranz, dann können wir Entwicklungen beschleunigen und vielleicht vermeiden, dass Evolutionen immer von blutigen Revolutionen begleitet werden müssen, wozu die Kunst oft einen wesentlichen Beitrag leistet.

3 . Archetypische Aspekte in der modernen Kunst

(Veränderte Fassung von "Archetypische Gesichtspunkte in der

modernen Kunst" in Psychologie des 20. Jahrhunderts Bd. XV, Kindler Verlag 1979)

Die Beurteilung und Deutung eines Kunstwerks, einer Schaffensperiode eines einzelnen Künstlers, einer Stilrichtung oder der ganzen Kunst einer Epoche unter tiefenpsychologischen Gesichtspunkten ist nur eine von vielen Betrachtungsmöglichkeiten, unter denen wir uns einer künstlerischen Schöpfung nähern können. Es erscheint daher angebracht, zunächst einmal Grenzen und Möglichkeiten anzugeben, innerhalb derer sich eine tiefenpsychologische Deutung bewegen muss, worüber sie in der Lage ist, etwas auszusagen und an welchen Stellen Fragen aufgeworfen werden, die von psychologischer Seite nicht beantwortet werden können. Eine solche Standortbestimmung kann allerdings im Rahmen dieser kurzen Darstellung nur sehr fragmentarisch anhand einiger Beispiele gegeben werden:

Das Kunstwerk, als ein gestaltetes Produkt der menschlichen Fantasietätigkeit, steht in einer sehr nahen Beziehung zu allen anderen Phänomenen der Innenwelt wie Traum, Vision, Halluzination oder Wachträumen, sodass es mit Recht als ein legitimes Verfahren gilt, die Gesetze der Traumdeutung auch auf das Kunstwerk anzuwenden. Insbesondere scheint die moderne Kunst, über die wir hier sprechen wollen, auf den ersten Blick eine intensive Nähe und Affinität zu den Manifestationen des Unbewussten und der Traumwelt zu haben, was besonders deutlich in der surrealistischen Richtung der modernen Malerei zum Ausdruck kommt. Hier finden wir all die fantastischen Figuren und Szenen wieder, die wir aus unseren Träumen kennen. Allerdings beschränken sich die Träume nicht nur auf diese Bildwelt, sondern sie kennen, wenn man es in der Terminologie der Kunst wiedergibt, neben dem surrealistischen und realistischen sogar das Erleben des Abstrakten.

Trotz dieser innigen Nähe zwischen Kunstwerk und Unbewusstem müssen wir uns aber immer dessen bewusst bleiben, dass im Gegensatz zum Traum z.B. das Gemälde einen ganz erheblichen Anteil von wacher und bewusster Verarbeitung enthält und somit bereits eher als eine Kompromissbildung zwischen Bewusstsein und Unbewusstem aufzufassen ist, wobei allerdings jeweils die eine oder andere Seite

überwiegen kann. Ein weiterer wichtiger Punkt, auf den wir im späteren insbesondere eingehen wollen, ist die Tatsache, dass die schöpferische Gestaltung eines Kunstwerkes, so direkt sie auch aus dem Unbewussten heraus geschaffen sein mag, bereits eine sehr eng begrenzte Motivwahl trifft. Das wird in dem Augenblick deutlich, wo wir uns darüber klar werden, dass in der Regel nur ein kleiner Teil eines Traumes etwa surrealistischen Charakter hat und Träume mit surrealistischen Motiven bei den meisten Menschen in der Minderzahl sind. Träume, in denen z.B. fantastische Mischfiguren, wie der Gaukler Chagalls, vorkommen, sind eher selten.

Grundsätzlich existieren nun, wie bereits in der Einleitung ausgeführt, zwei Möglichkeiten einer psychologischen Deutung. Die erste besteht darin, zwischen dem Werk einer Einzelpersönlichkeit und deren Biografie und Schicksal psychische Kausalbeziehungen aufzudecken, wie es z.B. Freud in seinem Aufsatz über Leonardo da Vinci (Anm. 1) getan hat, oder aber die archetypische Konstellation dieses Einzelwerkes in eine Beziehung zu dem jeweiligen Kulturkanon und seiner kollektiven Problematik zu setzen. Hierher gehören Arbeiten wie die von C. G. Jung über Picasso (Anm. 2) und E. Neumann über Moore (Anm. 3). Die zweite Möglichkeit besteht darin, sich einen imaginierten Träumer zu schaffen, der das Gesamt eines Kulturkanons umfasst und die Kunstwerke dieser Zeit als dessen Traum oder im Hinblick auf die vorher geäußerte Unterscheidung zwischen Traum und Kunstwerk besser als dessen aktive Imagination zu bezeichnen. Hierzu ist es erforderlich, die charakteristischen und typischen Gemeinsamkeiten, die die Kunst einer Epoche auszeichnen, aufzusuchen, zu beschreiben und zu dem jeweiligen kollektiven Bewusstsein in Beziehung zu setzen. Derartige Versuche sind in größerem Umfang ebenfalls, um hier nur zwei Namen zu nennen, von Erich Neumann (Anm. 4) oder mehr vom Konstitutionstypologischen her von Winkler (Anm. 5) unternommen worden. Ein solcher Ansatz ergibt dann eine vertiefte Einsicht in die Spannungsverhältnisse zwischen kollektivem Bewusstsein und kollektivem Unbewussten und ermöglicht die Beantwortung der Frage, welche Grundprobleme in psychologisch-dynamischem Sinne in einer Epoche konstellierte werden.

Bereits bei dieser Überlegung wird eine Grenze sichtbar. Der Schluss



von einem Gestaltungsprodukt auf Art, Richtung und Sinn einer psychischen Dynamik sagt nichts aus über die künstlerische Qualifikation des betreffenden Werkes. Wir dürfen von unserem Bereich her keine Beantwortung der Frage geben, was noch Kunst sein soll und was nicht mehr. Deutungen in Richtung auf die psychische Dynamik jeder irgendwie gearteten Aussage ist immer möglich, ob es sich nun um ein Kunstwerk, um Malerei eines ungeübten Patienten, sogar eines Geisteskranken oder um Kinderzeichnungen und spielerische Kritzeleien handelt. So kann zwar, insbesondere eine chronologische Verfolgung einer bildnerischen Tätigkeit, sowohl Aufschlüsse über Diagnostik als auch Prognostik einer psychischen Dynamik oder eines Krankheitsprozesses geben. Jakab (Anm. 6) hat derartige Untersuchungen nach dem Material der Neurologisch-Psychiatrischen Universitätsklinik Pecs dargestellt. Nicht möglich ist dagegen eine Aussage über den künstlerischen Wert der einzelnen Bilder oder Bildfolgen.

Eine zweite Frage, bei der wir auch wieder bedauerlich an eine Grenze unserer Möglichkeiten stoßen, ist die nach Gesundheit und Krankheit des Urhebers. Wir sind bis heute nicht in der Lage, von einem einzelnen Traum her oder von einer Traumserie allein die Diagnose einer Erkrankung zu stellen. Das gilt dann natürlich gleichermaßen für das Bild oder die Bildserie. Die gleichen psychischen Probleme, die den Gesunden bewegen, bewegen auch den Kranken, und der Unterschied zwischen beiden besteht darin, dass der eine sie bewältigt, während der andere darin hängen bleibt oder daran scheitert. Wenn heute von einer "Morbidity" der modernen Kunst gesprochen wird (Sedlmayr), so mögen diese Menschen intuitiv durchaus Recht haben. Bewiesen ist das aber auf keinen Fall, und wir besitzen bis heute keine gültigen Kriterien und Wertmaßstäbe, um etwa eine Pathologie der Kunst aufzustellen. Man wird an dieser Stelle auch immer daran denken müssen, dass es gerade im Leben des gesunden Menschen Reifungskrisen gibt, die ein zur Gesundheit gehörender immanenter und notwendiger Bestandteil seelischer Entwicklung sind. Diese Überlegung erschwert natürlich die Beantwortung der Frage, inwieweit eine Kunstrichtung Flucht in die Krankheit oder befreiende Gestaltung ist. Es kann grundsätzlich immer beides sein, ein neurotisches oder psychotisches Ausweichen unter Angstdruck vor einem nicht zu bewältigenden Kulturproblem oder ein

adäquater Versuch, dieses Problem zu kompensieren, zu lösen und zu gestalten. Als Zeitgenossen sind wir einfach nicht in der Lage, einen archimedischen Punkt außerhalb dieser Prozesse unserer Kollektivpsyche zu finden, sondern wir befinden uns mitten innerhalb des Geschehens, was uns auf sehr subjektive Wertungen angewiesen sein lässt.

Ich möchte hier anhand der zweiten Methodik, also des Versuches, typische Züge der modernen Malerei zu erfassen, einige Gedanken äußern, in welchen archetypischen Bereich sich das heutige Kunstschaffen begibt, um dann den Versuch zu unternehmen, kompensatorische Beziehungen zu der kollektiven Bewusstseinsituation herzustellen. Alles das kann natürlich nur ein sehr fragmentarisches Stückwerk sein, bei dem aus einem fast unerschöpflichen Bezirk wenige Einzelheiten herausgestellt werden.

Verlässt man heute eine Ausstellung, die einen Querschnitt zeitgenössischer Malerei bietet, dann nimmt man eher das Gefühl einer Beängstigung, einer Verwirrung, eines oft faszinierenden Schauders vor dunkel verlockender Schönheit, einer Traurigkeit oder Bedrückung mit nach Hause, als etwa durch den Genuss des Kunstwerkes erhoben, geklärt, geläutert und gebessert worden zu sein. Es ist meist eine Phänomenologie der Dunkelheit, eines unterweltlichen Schattenbereiches, die uns hier entgegentritt, deren Luminositäten und deren Farbenspiel ihr Licht auch eher von einem nächtlichen Gestirn zu beziehen scheinen wir z.B. das Bild von Paul Delvaux: "Toutes les Lumieres". Dieser Zug zum dunkel Dämonischen, der sich bei vielen Künstlern auch in der Farbenwahl, Bevorzugung von Braun und Schwarz z.B. bei Tal - Coat, Chillida, Winters ausgedrückt, ist etwas für die zeitgenössische Kunst sehr Charakteristisches und oft Beschriebenes. In der Sprache der Analytischen Psychologie würden wir hier davon reden, dass sich die dunkle, negative, dämonische Seite eines Archetyps konstellierte hat, mit der sich das Ich gestaltend auseinander setzen muss. Sedlmayr (Anm. 7) hat vor Jahren eine Reihe von sieben charakteristischen Symptomgruppen bzw. Tendenzen aus den verschiedensten Bereichen der heutigen Kunst herausgearbeitet, die, so umstritten und problematisch sie für die Kunstkritik sein mögen, für eine psychologische Betrachtung doch recht geeignet erscheinen. Ich möchte

diese Tendenzen, die ohne Zweifel in der Mehrzahl der modernen Kunstwerke enthalten sind, zunächst aufzählen: 1. Aussonderung reiner Sphären (Purismus, Isolation) 2. Auseinandertreiben der Gegensätze (Polarisation) 3. Neigung zum Anorganischen 4. Loslösung vom Boden, Labilität 5. Zug zum Unteren 6. Herabsetzung des Menschen 7. Aufhebung des Unterschieds von Oben und Unten.

Unter Purismus und Isolation versteht Sedlmayr eine vorwiegend auflösende Kraft, die das bisher harmonische Zusammenspiel verschiedener Elemente aus allen Kunstbereichen in einem Kunstwerk zu zerstückeln trachtet, wie z.B. die Ausstoßung des Tektonischen aus der Malerei oder des malerischen und plastischen Elementes aus der Baukunst. In diesen Bereich mag auch das Phänomen des heutigen Stilpluralismus fallen, (nie gab es so viele "ismen" wie in der heutigen Zeit), der das organische Gesamtbild einer Stilepoche zerreißt. Wir sehen also, wie in diesem Bereich eine vorwiegend auflösende, zerstückelnde, zerreißende und im Hinblick auf das lebendig organische Kunstwerk verringernde Kraft ihren Ausdruck findet. Die Separatio, die Teilung, ist nicht Ausdruck einer sinnvoll ordnenden und klaren Abgrenzung verschiedener Bereiche, sondern eine Suche nach den Urelementen, nach Grundphänomenen, etwa in dem Sinne, wie ein Kind eine Puppe oder eine Uhr auseinander nimmt, um zu sehen, was da eigentlich drin ist, eine primär destruktiv auflösende Kraft, die versucht, hinter das Wesen der Erscheinungen zu stoßen.

"Neben der äußersten Kälte abstrakter geometrischer Formgefüge erscheint die äußerste Erhitzung der Farbe, Kälte und Glut ohne gemäßigte Zonen, Eispol und Tropen, zu deren Entdeckung die Menschen jetzt aufbrechen, bereit, alle Opfer zu bringen." So sieht Sedlmayr (Anm. 7) das Phänomen der Polarisation, in welches das Motiv einer dunkel-rauschhaften Ekstase hineinkommt, eines orgiastischen Zuges, den wir auch in so vielen Bildern moderner Künstler wie z.B. Grosz, Kubin, Picasso finden. Es ist vielleicht auch bezeichnend, wenn uns so häufig weibliche Figuren wie etwa die Salome von Moreau begegnen, Figuren, die den dunklen, negativen Wandlungscharakter (E. Neumann, Anm. 8) des großen Weiblichen symbolisch darstellen. Dieser führt in die Mysterien des Rausches, in Ekstase, Wahnsinn und Auflösung, wobei in der Mythologie der biblischen Salome hier die

Gestalten einer Circe und Lilith zur Seite stehen. Damit definieren wir bereits den Charakter des vorhin erwähnten, archetypischen Bereiches, dessen tiefer Einfluss überall in der Bildwelt unserer Zeit zur Gestaltung drängt. Der Künstler von heute findet sich einem dunklen, archaisch-mütterlichen Chaos gegenüber, und jeder einzelne versucht, in einer oft verlorenen Einsamkeit sich dieses Chaos zu erwehren, sich ihm gegenüber zu behaupten oder gestaltend in es einzudringen. Wohl selten auch sind in einer Zeit so viele Künstler, als die einer Grenzsituation in besonderen Maße ausgesetzten Menschen, in der Gefahr gewesen, von der dämonischen Seite des Unbewussten verschlungen zu werden, wie van Gogh, Kubin, Munch, um nur einige wenige zu nennen.

Zwei große Gruppen von Ausdrucksformen findet diese negative, regressive Seite des Archetyps der Magna Mater. Ihr Wandlungscharakter, ihr "Zug nach unten" drückt sich in einer verlockenden, verhängnisvollen Verzauberung aus, die in die Symptomatik von Wahnsinn, Ekstase, Ohnmacht und Betäubung führt. Hierher gehören die Phänomene des Wandels ins Untermenschliche, des Auflösens, Verstoßens und Entziehens und ihre Symbolisation in Gestaltungen, die dem Bereich der jungen Hexe, den Nixen, Vampiren und Dämonen zugehören, oder den großen Muttergöttinnen, der Astarte, Aphrodite oder Artemis. Der Elementarcharakter der furchtbaren Mutter besteht dagegen im Festhalten, Fixieren, Einfangen, Verringern und Fressen und führt in die Bereiche von Krankheit, Tod und Zerstückelung. Ihr zugeordnet sind die mythologischen Gestalten der Kali, der Ishtar oder der dämonischen Figuren der Erynnien, Furien und Lamien (Anm. 8).

Innerhalb dieses archetypischen Bereiches finden sich alle diese von Sedlmayr aufgeführten Grundtendenzen der modernen Kunst vom krassen Nebeneinander extremer Gegensätze bis in die Gebiete des Un- und Untermenschlichen und die Aufhebung jeder Unterschiede von Oben und Unten. Hierhin gehört auch jener Zug ins Apersonale und Biologische, der uns so häufig begegnet.

In diesem Bereich des Biologischen tritt uns die große Mutter als die Herrin der Tiere und Pflanzen, auf der noch tieferen Stufe des Anorganischen als die Erdmutter in der Symbolik von Stein und Erde

entgegen. Immer hat der Archetyp eine helle, lichte, nach oben weisende und progressive Seite und eine dunkeldämonische und regressive. So kann einerseits das die Tiefe der Trieb- und Instinktwelt symbolisierende Tier, wie uns aus vielen Märchen bekannt ist, den mit einem tiefen Naturwissen und einem überlegenen Instinkt vertrauten Helfer bedeuten. Auf der anderen Seite kann es aber auch das gefährlich Zerreißende eines ungesteuerten Triebbruches darstellen. Es ist ganz ohne Zweifel so, dass in den Merkmalen unserer heutigen Kunst der letztere Aspekt deutlich wird, sodass wir psychologisch eher von einer regressiven Tendenz zum Unbewussten hin, in Nacht, Dunkelheit und Auflösung sprechen müssten. Diese Feststellung bezieht sich zunächst auf, die in der Art des Malens überhaupt zum Ausdruck kommenden Kräfte, nicht so sehr auf die Motivwahl, obwohl auch hier ganz allgemein eine deutliche Bevorzugung dunkler, mütterlicher Motive vorherrscht. Man denke z.B. an die Bilder über das Motiv der Geburt von Chagall oder die Beckmanns, die einen ausgesprochen düsteren Charakter tragen, oder an das so ungemein häufige Motiv der dunklen Höhle als umschließenden Uterus. Unabhängig von der Motivwahl zeigen sich weiterhin die regressiven Tendenzen besonders deutlich in der immer stärkeren Neigung zur Betonung des Unbewussten im schöpferischen Vorgang selbst, bei dem das gestaltende, ordnende Bewusstsein immer weiter ausgeschaltet wird. Das führt dann wie bei Pollock zum unkontrollierten, zufälligen Malen und endet bei solchen Skurilitäten wie dem Laufenlassen farbigen Regenwürmer über eine Bildfläche. Psychologisch gesehen erfolgt hier eine immer vollständigere Ausschaltung des Ich-Bewusstseins zugunsten einer Natur, oder besser Unnatur, die nun tatsächlich sous realite, unterhalb der Wirklichkeit und des Menschseins liegt. Solche Verherrlichung des Unbewussten als eines autonomen Naturwesens unter immer weitergehendem Verzicht auf die Steuerung durch den unbewussten Ichkomplex führt dann im Extremfall zur Verwischung aller Grenzen zwischen Kunst, Gemälden von Geisteskranken, Kindern oder Affen.

Wir haben uns nun zu fragen, welche Ursache und welche Bedeutung es hat, dass die Libido regressiv diese Bereiche, aufsucht. Der Erlebnisbereich des Weiblichen umfasst im Gegensatz zum männlichen Logosprinzip das Prinzip des Eros und damit die Werte und die Wärme einer verbindenden Gefühlswelt. Nach C. G. Jungs Lehre von der

kompensatorischen Funktion des Unbewussten werden von diesem gerade diejenigen Inhalte, Wahrnehmungen und Bereiche konstelligiert, die der bewussten Einstellung zu einem vollständigen Erleben bzw. zu einer besseren Beurteilung der Situation fehlen. "Je einseitiger und je weiterwegführend vom Optimum der Lebensmöglichkeit die bewusste Einstellung ist, desto eher ist die Möglichkeit vorhanden, dass lebhaftere Träume von stark kontrastierendem, aber zweckmäßig kompensierendem Inhalt als Ausdruck der psychologischen Selbststeuerung des Individuums auftreten", sagt Jung (Anm. 9). Es besteht nun wohl kaum ein Zweifel darüber, dass im kollektiven Bewusstsein unserer Zeit die Ratio eine starke Überdeterminierung, Akzentuierung und Ausbildung erfahren hat. Dieser Prozess setzt in Europa mit der französischen Revolution und ihrer Deifizierung der Vernunft ein und hat seine Wurzeln wohl bereits in der Renaissance und ihrer Entdeckung bzw. Betonung des menschlichen Individuums in einer Zeit, in der auch die Kinderstube unserer heutigen exakten Naturwissenschaften liegt (Newton, Galilei, Leonardo da Vinci u.a.). In immer größerem und stärkerem Maße wird unser heutiges Leben von rationalen Regeln und Ordnungen beherrscht. Vernünftiges, zweckmäßiges und zielgerichtetes Handeln wird unter dem immer stärkeren Druck der technisierten Welt und ihrer für den Einzelnen nicht mehr überschaubaren Mechanismen des Funktionierens zu einer Lebensnotwendigkeit, durch die die Wertkategorien der Föhlfunktion ins Unbewusste abgedrängt werden. Als Beispiel für diesen Zwang zu rationalen Ordnungssystemen des kollektiven Bewusstseins kann unter anderem die zunehmende Organisationswut in allen Lebensbereichen, angefangen von den Arbeitsorganisationen bis zu organisierter Erholung, Freizeit und Hobby angesehen werden. Sachlich richtige objektive Tatbestände oder rational gesteuerte, mechanisierte Handlungsabläufe werden aber bekanntlich gestört durch das Dazwischentreten von Gefühlswerten, die daher entwertet und verdrängt werden müssen.

Es ist immer eine allem Organischen charakteristische Eigenheit, dass das Nicht-Geübte, Nicht-Entwickelte, Nicht-Benutzte sich nicht etwa besonders gut erhält, sondern in seinem Wachstum gestört wird, entartet oder verkümmert und atrophiert. Das gilt für den Muskel genauso wie für den Intellekt, das gilt auch für das Gefühl oder die Intuition. So hat in der Zeit des ausgehenden 18. Jahrhunderts ein großer Maler, Francisco

Goya, mit der dem Künstler so oft eigentümlichen vorausschauenden Intuition diese Entwicklung geahnt, als er sagte: "El sueño de la razón produce monstruos" ("Der Traum von der Vernunft gebiert Ungeheuer"). Es ist der Satz, den er auf das Titelblatt seiner Szene schrieb, in denen wir diese dunkle, grausame Seite des Untermenschlichen bereits dargestellt finden. Sedlmayr (Anm. 7), Malreaux (Anm. 10), Hocke (Anm. 11) u.a. haben darauf hingewiesen, wie der Entwicklungsprozess der charakteristischen Phänomene, die unsere heutige Kunst auszeichnen, weit zurückreicht bis in jene Zeit Goyas, oder sich bereits darüber hinaus in einer Frühblüte in der manieristischen Epoche der Spätrenaissance zeigte. Die Kunst als eine schöpferische Manifestation des kollektiven Unbewussten im Einzelnen bringt kompensatorisch in zunehmendem Maße jene Bereiche des Seelischen zur Darstellung, die von dem sich immer rationaler orientierenden Kulturkanon vernachlässigt werden.

Von dieser Sicht aus beantwortet sich auch die Frage, ob es sich bei der modernen Kunst um eine Flucht in apersonale oder biologische Bereiche handelt. Die Regression in die Bildwelt der großen Mutter ist beim echten schöpferischen Vorgang - ich rede hier nicht von den zahllosen Epigonen oder Modemitläufern - keine Flucht, sondern der freiwillige Abstieg in die Unterwelt, wie wir sie mythologisch in der Nekya eines Odysseus, Aeneas, Herakles oder Hiawatha finden, der aus dem dunklen Schoß des Unbekannten und Unbewussten den zur Kompensation erforderlichen Wert zu erringen hat. "Gestaltung, Umgestaltung, des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung umschwebt von Bildern aller Kreatur" - so schildert Mephistopheles dem Faust das Reich der Mütter, und in diesem Bereich des "Unbetretenen nicht zu Betretenden" bewegt sich suchend unsere heutige Kunst. Es ist noch kein Licht zu sehen und kein Anzeichen dafür, dass hinter der Auflösung aller gestalteten Symbolik ein neues, vereinigendes Symbol auftauchen wird, das wieder in der Lage wäre, das heutige Problem der Spannung und Spaltung zwischen Bewusstsein und Unbewusstem in Eins zu fassen. Das ist auch kein Wunder, den wir befinden uns in einem Umschmelzungs- und Assimilationsprozess am Beginn der Bildung einer planetarischen Kultur, und erst hinter den tradierten Bildern und Symbolen der einzelnen Kulturräume lässt sich das gemeinsam Verbindende finden. So ist es durchaus symptomatisch, dass bei der starken Befruchtung und Assimilation von Fremdkulturen, die unter dem Einfluss des Schmelzens

der Entfernungen und der technischen Mittel zur Vervielfältigung und Kenntnisverbreitung fremder Kulturgüter stattfindet, die Kunst in weitaus stärkstem Maße zu den Ausdrucksformen der Primitivkulturen greift. In einer Welt der *participation mystique*, in der es keine logisch-rationalen Kausalverknüpfungen gibt, sucht die Seele des Künstlers die Verknüpfung mit der großen Mutter Natur, in deren Armen sich alles abspielt. Hier lassen sich die Worte Strindbergs über Gauguin, einen der Väter der Moderne, zitieren: "Er ist Gauguin, der Wilde, der diese mühselige Zivilisation verachtet, eine Art Titan, der, eifersüchtig auf den Schöpfer, in seiner Freizeit seine eigene kleine Welt erschafft, ein Kind, das sein Spielzeug zerlegt, um andere daraus zu machen, einer, der leugnet und trotzt und es vorzieht, als einziger den Himmel rot zu sehen statt blau wie alle Welt." (Anm. 12)

Es mag eine interessante Überlegung sein, die ich an den Schluss meiner Ausführungen setzen möchte, einmal in einer weitläufigen Überschau des Kulturverlaufes zu verfolgen, wie dieser dunkle, wilde, auflösende, aber auch warme und emotional lebendige Bereich chthonischer Mütterlichkeit verschiedene Sphären durchwandert. Im Mythos der vorchristlichen Religionen finden wir die Gestalten der großen Muttergottheiten, mögen sie nun Isis und Nut in Ägypten, Ishtar in Babylon, Astarte in Phönizien, Demeter, Gaia und Aphrodite in Hellas oder Ceres und Rhea, die *magna mater deorum* in Rom heißen. Hier finden wir den Bereich wilder, grausam-zerreißender und dunkelorgiastischer Emotionalität in den großen orgiastischen Kulte, in denen jede Bande und Ordnung fielen und die in der Zerreißung des Gottes, des Dionysos Zagreus, des zerstückelten Osiris oder Tammuz gipfelten, untergebracht. In Kult und Ritus der großen Muttergöttin erhält diese tiefe Trieb- und Instinktschicht den ihr gebührenden und umgrenzten Raum, innerhalb dessen sie vom Menschen lebendig erfahren und gelebt wird. Der Mensch erlebt, wie wir heute sagen würden, die dunkle Schattenseite des Erosprinzips in einer Projektion auf ein Nicht-Ich, als ein göttliches Numen draußen, denn es ist nicht mehr der Mensch, sondern es ist die große Göttin selbst, die in der Mänade rast.

Mit dem Niedergang der vorchristlichen Religionen verschwindet in unserem Kulturkreis der Mythos von der warmen, lebendig-erdhaften,



aber auch grausam-blutrünstigen Muttergottheit, und die obere väterliche Logotriade von Vater, Sohn und heiligem Geist, unter Ausschluss des weiblichen Elementes, tritt seine Herrschaft an. Der Archetyp aber, und die in ihm enthaltenen libidinösen Kräfte sind ewig und unvergänglich. Sie schaffen sich außerhalb des göltigen Mythos ihren eigenen Raum. So bricht die helle, positive, nach oben weisende Seite des Weiblichen in den inbrünstig-gläubigen Marienkulten des Mittelalters durch, während seine dunkle, ganz illegale Seite sich der Materie zuwendet. Ihre ganze Symbolik, alle diese traumhaft abstrusen Gestalten und Bilder finden sich in der mittelalterlichen Alchemie wieder, deren höchste Symbolik auch auf das Anorganische, den untersten Bereich der Erdmutter, hinzielt, den lapis philosophorum oder das aurum non vulgum. Es ist eine Bewegung gewesen, so fremd und wirr sie uns heute vorkommen mag, die die Geister der damaligen Zeit mindestens genau so erregte, begeisterte und zur Stellungnahme zwang wie unsere heutige Kunst. Die Projektion war gewandert aus dem fernen Jenseits des göttlichen Bereiches in das Diesseits des Stoffes. Sie hatte einen Schritt dichter an den Menschen heran getan, und die besten Geister dieser Kunst wie Thomas von Aquin erkannten bereits den projektiven Charakter ihrer Wandlungssymbolik und verließen die Beschäftigung mit der Retorte.

Genau in der Zeit, in der in zunehmendem Umfang die Libido aus diesem Bereich zurückgezogen wird, als sich aus der Alchemie die Naturwissenschaften entwickelten und ihre rein materielle Seite zur heutigen Chemie wird, wandert jener andere, emotionale Bereich allmählich in die Kunst ein, als eine der wenigen Möglichkeiten, in der er noch seinen Ausdruck finden kann. Diese hält der hellen, lichten Seite, die unsere Technik mit all ihren Möglichkeiten, Bequemlichkeiten und Erleichterungen dem Menschen bieten, den Spiegel einer dunklen, chthonischen, zerrissenen und abstrusen Kehrseite entgegen, den erstere als ihren bösen Schatten nach sich zieht. Vielleicht ist es ein weiterer Schritt näher an das Bewusstsein heran, eine beginnende Rücknahme der Projektion, denn es ist nun nicht mehr diese massa confusa in der Materie draußen, sondern in den künstlerischen Schöpfungen von heute ist sehr deutlich die Aussage enthalten: "Das bist du selbst. Auch das ist in dir, in mir und in uns allen, dieses Chaos irrationaler Kräfte, das hinter den gestalteten Erscheinungen liegt."

Es wird sehr viel davon geredet, dass die Würde des Menschen unter dem leide, was in der heutigen Zeit die Kunst und unter anderem auch die Tiefenpsychologie für Abgründe des Untermenschlichen aufdecke. Ich glaube, wir haben in unserem Jahrhundert allen Grund, dieser Würde zunächst einmal sehr skeptisch gegenüberzustehen. Die Methode des Vogel Strauß, der seinen Kopf in den Sand steckt, um nicht zu sehen, was da ist, hat sich immer als recht unpraktisch erwiesen. Es wird für uns lebensnotwendig sein, den kollektiven Traum, den unsere Kunst dem Bewusstsein vorstellt, endlich zu integrieren. Wir müssen erkennen lernen und es annehmen können, welche düsteren und zerstörerischen Kräfte im Menschen liegen, denn ein bewusster Schatten ist nur halb so gefährlich wie ein unbewusster. Nur mit dem, was man kennt und um das man weiß, kann man umgehen.

Ob wir nun diese Kunst mögen oder nicht, sie zwingt uns auf jeden Fall, uns in immer größerem Umfang mit ihr auseinanderzusetzen, und damit fördert sie den kulturschaffenden Prozess unserer Bewusstwerdung.

#### 4. Phasen des Individuationsprozesses im Leben Paul Gauguins (Nach einem Aufsatz in: Zeitschrift für Psycho-somatische Medizin, Juli 1958)

Diese frühe Arbeit über Gauguin aus dem Jahre 1958 ist vollständig auf die persönliche Genese, allerdings unter Einschluss der weiter zurückliegenden Vorfahren, geschrieben. Obwohl es relativ nahe liegt und gerade aus den Persönlichkeiten seiner Vorfahrenreihe deutlich wird, habe ich die archetypische kollektive Problematik dieser Zeit vernachlässigt. Gerade die Kunst zeigt mit dem Aufkommen von Impressionismus und Expressionismus, der Regression in die Kunstformen der Naturvölker, hier einen ersten Vorentwurf in symbolischer Gestaltung der großen kollektiven Probleme, die unser technisch-industrielles System bewegen, das aus einer bestimmten akzentuierten patriarchalen Zivilisation hervorgegangen ist. Es tauchen die ersten Warnzeichen von der Unzulänglichkeit, der Inhumanität, Kälte und Destruktivität auf, des schweren Schattens, den die technischen Utopien nach sich zogen, denen der Mensch seit Galilei nachjagt.

Wenn ich heute diese Arbeit über Gauguin nachlese, finde ich diese

kollektive Problematik von der ahnenden Seele eines kochbegabten Künstlers überall dargestellt und gelebt, verbunden mit dem verzweifelten Versuch einer Suche nach einem Ausweg oder einer Lösung dieser Probleme. Vielleicht liegt ein Teil der Faszination, die er noch heute auf uns ausübt, darin, dass Gauguin einer der ersten "Aussteiger" aus dem etablierten System gewesen ist, ein Vorläufer jener Welle, die heute unsere ganze Gesellschaft beschäftigt.

Als ich seinerzeit als junger, gerade mit der Praxis beginnender Analytiker diese Arbeit schrieb, war dieses Problem noch nicht so deutlich und aktuell wie heute. Wir standen noch im Schatten der Aufbauarbeit und des Wirtschaftswunders. Mich faszinierten damals die ungeheuren gegensätzlichen Spannungen, die in der Psyche dieses Menschen vorhanden waren und der Versuch des Einzelnen, diese zu leben, zu erleiden und zu versuchen, sie in sich zu vereinigen. Für mich war zunächst das Interesse und die Zuneigung zu den Bildern Gauguins vorhanden. Bei dem Versuch, einen tieferen Zugang zu diesen Bildern zu finden, zu einem besseren Verständnis zu kommen, führte dann der Weg zu seiner Person und zu seinem Schicksal.

So soll diese psychologische Darstellung auch mehr dem Verstehen dienen, als dem Erklären, wobei ich mir bewusst bin, dass der Kern dieser Persönlichkeit, die schöpferische Gestaltungskraft oder der Daimonion, der ihn durch sein Leben getrieben hat, jenseits des rational Erfassbaren verbleibt. Es ist nur möglich, dieses Zentrum zu umkreisen, und eine psychologische Darstellung wird von einem solchen Kreis auch nur ein Teilstück sein.

Ich möchte nun so vorgehen, dass ich zunächst eine kurze Schilderung der Familie Gauguins und der frühen Kindheit des Malers gebe. Hierbei wird bereits deutlich werden, dass der Schwerpunkt seiner frühen Umwelteinflüsse auf der Mutterfigur und innerhalb der mütterlichen Familie liegt. Dementsprechend soll die weitere Darstellung auch auf dieses Problem der MaterAnima-Archetypik zentriert sein. Auf eine Betrachtung seiner Einstellung zu Eros und Sexus folgt dann die Auseinandersetzung mit der Mutterfigur innerhalb seines künstlerischen Werkes.

Es ist ein etwas ungewöhnlicher Boden, aus dem dieses Malergenie entsprossen ist, und in dem sich bereits von der Seite beider Elternfamilien her schwere Verwerfungen gegen die konservative Bürgerlichkeit zeigen. Der Vater Clovis Gauguin stammte aus Orleans und war der Spross einer Weinhändlerfamilie, die aus der Petite Bourgeoisie Frankreichs kam. Aus dieser konservativen Familie heraus entwickelte er sich zum Radikalen und Liberalisten und wandte sich dem Journalismus zu. Er wurde politischer Korrespondent der liberalen Zeitung National und heiratete die Tochter der Flora Tristan, Aline-Marie Chazal. Aus dieser Ehe ging im Jahre 1846 die Tochter Marie und zwei Jahre später der Sohn Paul hervor. Clovis Gauguin, der Vater, hat nur eine kurze Rolle im Leben seines Sohnes gespielt. Als 1851 Louis Napoleon seinen Staatsstreich in Szene setzte, entschloss sich Clovis aus seinen Überzeugungen heraus, Frankreich zu verlassen, um in einem anderen Lande für den Liberalismus und seine Ideen zu wirken. Er wählte hierfür Peru, das Land, in dem die reichen Verwandten seiner Frau zu Hause waren, und schiffte sich mit seiner Familie im gleichen Jahre nach Lima ein. Auf der Reise starb er an einer Herzattacke. Er wurde in Port Famine ausgebootet und begraben. Paul Gauguin war damals 4 Jahre alt, und von diesem Augenblick an bestimmten die Frauen, zunächst Mutter und Schwester, das Schicksal des Jungen. (Es ist mir über die Persönlichkeit des Vaters nicht allzu viel mehr bekannt.) Da diese Untersuchung vorwiegend auf den Mutterkomplex zentriert ist, mögen die kurzen Angaben über das väterliche Erbe genügen.

Schon innerhalb der Vorfahrenreihe ist das Gewicht der mütterlichen Familie an exzentrischen Persönlichkeiten ungleich größer als das der väterlichen. Die wohl auffälligste Figur ist hier die Großmutter mütterlicherseits, die bereits erwähnte Flora Tristan. Da sie als Leitbild im Leben Gauguins eine gewisse Rolle spielt, erwähne ich hier einige biografische Einzelheiten. Sie war die Tochter eines spanischen Hauptmanns in Peru, Don Marian Tristan y Moscoso, der eine romantische Ehe mit einer jungen Französin einging. Er wurde darauf von seiner Familie enterbt, ging nach Spanien zurück und dort kam 1803 in Madrid seine Tochter Flora zur Welt. Kaum 16-jährig heiratete diese einen Lithographen aus Orleans, Andre Chazal. Sie soll eine schöne, feurige und gänzlich ungebärdige Frau gewesen sein, deren Ehe bereits nach der kurzen Zeit von vier Jahren mit einem vollständigen Fiasko

endete. Sie trennte sich von ihrem Mann und fand mit ihren beiden Kindern (das zweite, Aline Marie, Gauguins Mutter, wurde erst kurz nach der Trennung geboren) zunächst Zuflucht bei einem Bruder ihres Mannes. Dieser war Blumen- und Tiermaler und wurde später Professor für Ikonographie. Als sie genug Geld zusammengespart hatte, um die Überfahrt zu bezahlen, ging sie zurück zu ihrer Familie nach Lima und blieb dort über 10 Jahre. Warum und weshalb sie Lima wieder verließ, ist nicht festzustellen. Jedenfalls ist sie Mitte der dreißiger Jahre wieder in Frankreich, wo sie sich mit glühendem Fanatismus dem Sozialismus anschloss. Es waren die Kreise um Saint Simon, innerhalb derer sie einen Feldzug für die Gleichberechtigung der Frau eröffnete. Die Kinder kamen so lange in ein Internat. Sie selbst reiste durch Frankreich und England, überall für Gleichheit der Klassen, die Gleichberechtigung der Geschlechter, eine matriarchalische Verwaltung, die freie Liebe und die Gründung von Gewerkschaften predigend. Ihre Tochter wird sie kaum öfter als ein paar Tage im Jahr gesehen haben. 1838 kam es zu einer turbulenten Auseinandersetzung mit ihrem Mann, der sie bewegen wollte, zu ihm zurückzukehren. Er lauerte ihr vor ihrem Hause in der Rue du Bac in Paris auf und schoss sie nach einer heftigen Szene nieder. Sie wurde schwer verwundet mit einem Lungendurchschuss dicht unterhalb des Herzens ins Spital eingeliefert. Sie hat sich von dieser Verletzung wohl nie ganz erholt, denn sie starb bereits im Jahre 1844 im Alter von kaum 41 Jahren. Welche Sympathien diese heftige, wirre und schöne Frau in den damaligen Pariser Kreisen trotz ihrer revolutionären und für die geltende Moral höchst anstößigen Ideen besaß, kann man in etwa der Strenge des Urteils entnehmen, mit der ihr Mann bestraft wurde. Er verschwand für 20 Jahre Strafarbeit ins Bagno. Diese exzentrische Großmutter, auf die Gauguin ungemein stolz war, und über die noch vieles erzählt werden könnte, dürfte bei seinem Lebensentwurf eine wichtige Rolle gespielt haben. "Sie war ein sozialistisch-anarchistischer Blaustrumpf", so betitelt er sie, aber er sagte auch "ein Genie, wenn man Proudhon glauben darf".

Um diese mütterliche Familie webte der Künstler eine Legende, die bis in die höchsten und seltsamsten Abstammungsreihen geht und ein wenig an den Adelsfimmel Rainer Maria Rilkes oder Balzacs erinnert. "Wenn ich euch erzähle, dass ich mütterlicherseits von einem Borgia aus Aragonien, einem Vizekönig von Peru abstamme, so behauptet Ihr, ich

lüge, ich sei ein Prahler. Sage ich euch aber, die Familie Gauguin sei ein Haufen Straßenkehrer, dann verachtet Ihr mich. Was für ein Leben!" Nicht nur die Borgias waren für ihn seine direkten Ahnen, sondern auch das Blut der indianischen Stämme Südamerikas und der Marquesas, darunter das des Aztekenkaisers Montezumas, floß in seinen Adern. Alle diese Angaben entbehren allerdings jeder realen Grundlage. Wenn man davon absehen will, hinter derartigen Fantasiebildungen, die eine hervorgehobene Besonderheit der Abstammung konstruieren wollen, nur Verzerrungen eines irgeleiteten Geltungstriebes zu sehen (wir finden dieses Phänomen häufig bei bedeutenden Menschen), dann taucht dahinter das aus der Mythologie wohl bekannte Motiv von den doppelten Eltern des Helden auf. Dass der Held zwei Väter oder zwei Mütter besitzt, ist ein Kernstück des Heldenmythos. Immer steht neben dem persönlichen Vater oder der irdischen Mutter noch eine zweite ins Göttliche erhobene, also archetypische Figur, ein göttlicher Vater oder eine erhobene Mutter, die im Gegensatz zu dem persönlichen Elternpaar das Leben des Heros konstellieren. Es mag ein Stück richtiger Intuition darin liegen, wenn ein Künstler wie Gauguin ahnte, dass jener göttliche Dämon, der in ihm hauste, nicht von jenen Vätern kommen konnte, die die Weinflaschen abzapften und nicht von den Müttern, deren Leben sich zwischen Kochherd und Wiege bewegte. Daher Flora Tristan, daher die Borgias und Montezuma, denn dem menschlichen Kausalitätsbedürfnis der aufgeklärten Neuzeit bleibt nichts anderes übrig, als diese Kräfte in der direkten Vorfahrenreihe zu suchen.

Für die Schilderung von Gauguins Mutter und seiner Frühkindheit stehen mir leider nur seine eigenen Erzählungen zur Verfügung, die verständlicherweise stark subjektiv gefärbt sein werden. Aline Marie Gauguin soll ebenfalls eine sehr schöne, aber auch etwas verschlossene Frau gewesen sein. Aufgewachsen ist sie praktisch ohne Eltern in einem Internat, der Vater im Zuchthaus und die Mutter ihren sozialistischen Ideen nachjagend. Ihr Sohn Paul betete sie an und schrieb von ihr:

"Wie graziös und hübsch war doch meine Mutter, wenn sie ihr limanisches Kostüm trug, die Seidenmantille, die das Gesicht bedeckte und nur ein Auge frei ließ; jenes so sanfte und so befehlende, so reine und so zärtliche Auge." Das einzige Bild von ihr, das Gauguin nach

einem Medaillon gemalt hat, zeigt sie bezeichnenderweise als junges Mädchen oder, wie wir sagen würden, als Muttergeliebte. Mütterliche Züge fehlen diesem Bild ganz. Nach dem Tode ihres Mannes hat Aline Marie nicht mehr geheiratet. Sie schloss sich statt dessen überall dort, wo sie hinkam, älteren Männern an, mit denen sie eine Vater-Tochter-Beziehung aufnahm. In Lima war es ihr Großonkel, der uralte Don Pio Tristan y Moscoso, der verliebt in seine hübsche Nichte großzügig für sie und die Kinder sorgte. Er war ein sehr lebhafter Herr, der sich kurz vor der Ankunft der Familie Gauguin im Alter von 80 Jahren wiederverheiratet hatte. Als die Familie Gauguin später nach Frankreich zurückkehrte, lebte Aline Marie mit den Kindern im Hause ihres Schwagers, der Zizi genannt wurde, und ein extrem gutmütiger, scheuer älterer Herr gewesen sein soll. Später verzog sie von Orleans nach Saint-Cloud und schloss sich dort an eine Familie Arosa an, deren Oberhaupt Gustave Arosa sich dann als Vormund Pauls annahm und ihm eine Anstellung bei der Bank Bertin verschaffte.

Aline Marie dilettierte auch ein wenig in der Kunst, indem sie zeichnete und aquarellierte. Sie schien außerdem eine Neigung zu allerhand neckischen Streichen zu haben, die sie gern ihrem Sohn erzählte:

"Meine Mutter ging bei Anlass eines Essens, zu dem ein sie anschwärmender Offizier geladen war, in die Küche und bestellte zwei Platten Piment. Die eine war von üblicher Zubereitung, die andere außergewöhnlich stark gewürzt. Beim Essen ließ sich meine Mutter neben ihn setzen, und während alle anderen mit der gewöhnlichen Platte bedient wurden, erhielt der Offizier die stark gewürzte Platte. Er wurde aus der Sache gar nicht klug, namentlich, als er sich mit einer enormen Portion bedient hatte und das Blut zu Kopfe steigen fühlte. Und meine Mutter fragte ihn mit sehr ernster Miene: Ist die Platte schlecht gewürzt, und finden Sie sie nicht scharf genug?' ,Im Gegenteil, gnädige Frau, die Platte ist ausgezeichnet!' und der Unglückliche besaß den Mut, den Teller bis zur Nagelprobe zu leeren." Ein anderes kleines Erlebnis, das Gauguin berichtet, gibt einen Einblick in ihre Affektivität und die Gefühlsbeziehung zwischen Mutter und Sohn:

"Ich habe immer die Schrulle auszureißen besessen, denn in Orkans, im Alter von neun Jahren, kam mir die Idee, mit einem Taschentuch voll Sand, das ich an einem Stock auf der Schulter trug, in den Wald von Bondy zu flüchten. Ein Bildchen hatte mich verführt, das einen Reisenden mit einem Stock und seinem Bündel auf der Schulter darstellte... Glücklicherweise nahm mich der Metzger auf der Straße bei der Hand und brachte mich in die mütterliche Behausung zurück, wobei er mich einen Lausbuben schalt. Als sehr vornehme spanische Dame war meine Mutter heftig, und ich erhielt von einer wie Kautschuk geschmeidigen, kleinen Hand ein paar Ohrfeigen. Allerdings umarmte und streichelte mich meine Mutter einige Minuten später unter Tränen."

Im übrigen war wohl die "Schrulle auszureißen" etwas mehr als eine harmlose Schrulle, nämlich eine reguläre Wegläufersymptomatik. Das fing schon in Lima an, wo der Vier- oder Fünfjährige nach langem Suchen zwischen den Melassefässern eines Spezereiladens gefunden wurde, an einem Zuckerrohr lutschend, und es dauerte sein ganzes Leben hindurch an. Er ist überall weggelaufen, von der Marine, von der Bank, von seiner Frau und den Kindern, aus Frankreich, aus Dänemark und schließlich aus Tahiti nach Hiva-Oa. Nur der Malerei, seiner Kunst, blieb er treu. Wenn man den Bedingungen für dieses Weglaufen nachgeht, muss man einmal die Spontaneität und Affektivität des mütterlichen Charakters in Betracht ziehen. Sie war eine Frau mit lebhaften Affektausbrüchen, ein oft unbeherrschtes Kind mit Fußaufstapfen, Ohrfeigen, Wutausbrüchen und einer anmaßenden Stimme. Andererseits dürfte auch die Gesamtheit der äußeren Lebenssituation der Familie eine Rolle gespielt haben. Paul wurde im Juni 1848 im Revolutionsmonat in Paris geboren. Während seiner Geburt fanden in den Straßen Barrikadenkämpfe statt, die Kämpfe einer Revolution, an der sein Vater Clovis mehr als nur in der Rolle eines Zuschauers beteiligt war. Schon drei Jahre, sehr unruhige Jahre, nach seiner Geburt kommt die Abreise in einen anderen Erdteil (die sein Vater bald nach den Ereignissen von 48 plante), dann der frühe Tod des Vaters, und in Lima endlich wird Aline Marie von einem glänzenden gesellschaftlichen Leben unter der bevorzugten Gönnerschaft ihres Großonkels aufgesogen. Es ist natürlich, dass jede solche Reise die Atmosphäre in Richtung auf Herumstreuen auflockert, und das sinnlich legere Leben Südamerikas der damaligen Zeit wird seinen Anteil dazu



beigetragen haben, diesen hochsensiblen Knaben aufzulockern. Wie auflockernd diese Situation auf das Trieberleben des Kindes einwirkte, beweist die Erinnerung an einen Vergewaltigungsversuch des Fünfjährigen an seiner Kusine, mag dies nun Deckerinnerung sein oder nicht. Hinzu kommt, dass er in Lima mit zwei Mädchen in einem Zimmer, nach einer Biografie sogar in einem Bett, geschlafen haben soll, wovon die eine seine Schwester Marie, die andere eine kleine Negerin war. Man kann da wohl mit ziemlicher Sicherheit annehmen, dass es an einem stabilen emotionalen Kontakt gefehlt hat und in eine zeitweise Kargheit der Gefühlssituation, ein weitgehendes Sich-selbst-Überlassensein, wieder einzelne Verwöhnungen eingestreut waren, wie wir es in den Vorgeschichten neurotischer Wegläufer auch finden.

Wie bereits erwähnt, kehrte Aline mit den Kindern 1855 nach Orleans zurück. Der Schwiegervater war gestorben, die Erbschaft sollte geregelt werden und sie wollte auch ihren Kindern eine französische Erziehung geben. In Orleans stand Paul für die nächsten zehn Jahre weiter unter dem Einfluss der Mutter und der sehr herrschsüchtigen älteren Schwester. Onkel Zizi, in dessen Haus sie wohnten, spielte keine große Rolle, da er sehr zurückgezogen lebte. Vom 11. bis 17. Lebensjahr besuchte Paul das Seminar in Orleans, von dem er sagte:

"Was das Übrige anlangt, so glaube ich, dass ich dort von früher Jugend an die Heuchelei, die Pseudotugenden, die Angeberei hassen lernte; lernte, mich vor allem zu hüten, was meinen Instinkten, meinem Herzen und meinem Verstand zuwider war. Dort lernte ich auch ein wenig von jenem Geist Escobars (jesuitischer Moralist des 17. Jahrhunderts, d. Verf.), der wahrlich eine nicht zu verachtende Kraft im Kampf ist. Ich habe mich dort daran gewöhnt, mich auf mich selbst zu konzentrieren, wobei ich unablässig das Spiel meiner Professoren beobachtete, mein Spielzeug selbst zu fabrizieren auch meine Sorgen, mit all der Verantwortung, die sie mit sich bringt . . ." Das klingt schon recht einsam, nach Mangel an einem anderen Menschen, dem man sich anvertrauen kann. Eine Vaterfigur war in seinem Leben nicht vorhanden und auch die Mutter scheint nicht mehr seine Vertraute gewesen zu sein.

1865 (mit 17 Jahren) wurde er aus der Schule entlassen und beschloss,

zur See zu gehen. Seine Mutter und Onkel Zizi wollten ihn die Ecole navale besuchen lassen, aber für Paul schien es zu heißen: Bloß weg, bloß hinaus in die Welt und frei sein von dem Zwang der Schulen. So ging er zur Handelsmarine und machte seine erste Reise als Steuermannsjunge. Damit war er endgültig den Armen seiner Mutter entflohen und mehr noch den ewigen Ermahnungen und Korrekturen seiner Schwester Marie. Ich hoffe, dass aus diesen Ausführungen über Gauguins Jugend deutlich wird, wie wenig dieser Junge an stabiler Geborgenheit und atmosphärischer Ruhe erlebt hat.

Überblicken wir nun das Eroserleben dieses Mannes, so fallen sofort die krassen Züge einer an den Mutterarchetypus verhafteten Sohnesfigur auf. Hierzu möchte ich einige allgemeine Bemerkungen vorausschicken. Nach C. G. Jung sind die typischen Wirkungen des Mutterkomplexes auf den Sohn die Homosexualität oder der Don-Juanismus, d.h. der in Abhängigkeit von der Mutterimago lebende Sohn kann sowohl eine dieser beiden Verhaltensweisen ausgeprägt zeigen, als auch zwischen diesen beiden Endpolen hin und herpendeln, in dem teils das eine oder das andere in stärkerer Form hervortritt. In der Homosexualität bleibt die heterosexuelle Komponente in unbewusster Form an der Mutter haften, im Don Juanismus wird die Mutter unbewusst in jedem Weibe gesucht. Kompliziert wird die Archetypik dieser Mutterabhängigkeit nun zusätzlich dadurch, dass die einfachen Beziehungen der Identität und des sich unterscheidenden Widerstandes durchkreuzt werden von der Tatsache der Verschiedenheit des Geschlechtes. Hierdurch treten die Faktoren erotischer Anziehung und Abstoßung mit in das Spiel, und neben den Archetypus der großen Mutter tritt der des Sexualpartners, der Anima, auf. Die Mutter ist ja das erste weibliche Wesen, dem der Sohn begegnet. Sie kann gar nicht umhin, bewusst oder unbewusst auf die Männlichkeit ihres Sohnes anzuspielen, wie auf der anderen Seite dieser in zunehmenden Maße in ihr das Weib sehen muss. So ist es zu erwarten, dass die beiden archetypischen Bilder, Anima und große Mutter, uns in ständiger Verflechtung entgegentreten.

Ich möchte zunächst auf die homosexuelle Komponente in Gauguins Leben eingehen. Es ist nach allem vorliegendem Material ganz unwahrscheinlich, dass Gauguin jemals in seinem Leben eine manifest homosexuelle Phase gelebt hat. Die latente Homosexualität ist dagegen

um so deutlicher und schwingt in vielen seiner Freundesbeziehungen wie der zu Laval, Bernard und nicht zuletzt van Gogh mit. Die gemeinsamen Bordellbesuche in Arles reden davon eine deutliche Sprache. Ich möchte aber darauf hier nicht näher eingehen, sondern eine Stelle aus Gauguins Buch Noa Noa anführen, in der diese Komponente seiner Psyche deutlich an die Oberfläche des Bewusstseins kommt:

“Einer der ersten Primitiven, der sich Gauguin in Tahiti anschloss, war der Knabe Jotefa. Eines Tages benötigte Gauguin Rosenholz für seine Schnitzereien, das in den Bergen zu bekommen war. Er brach mit Jotefa zu einem langen mühseligen Marsch durch Wildnis und Gebirge auf. "Wir gingen beide nackt, mit dem weißblauen Pareo umgürtet, das Beil in der Hand, und mussten unzählige Male den Bach durchschreiten, um ein Stück Weges abzuschneiden, den mein Führer mehr mit dem Geruch als mit dem Auge zu entdecken schien...Und in diesem Walde, in dieser Einsamkeit, dieser Stille, wir beide allein - er, ein ganz junger Mann, und ich, fast ein Greis, dem viele Illusionen den zarten Hauch von der Seele gestreift, viele Anstrengungen den Körper zermürbt und eine physisch und moralisch kranke Gesellschaft ihre Laster, dies alte verhängnisvolle Erbe, hinterlassen!

Mit der animalisch geschmeidigen Anmut seiner Androgynengestalt schritt er vor mir her. Ich meinte die ganze Pflanzenpracht ringsum in ihm verkörpert pulsieren und leben zu sehen.

War es ein Mensch, der da vor mir ging? War es der kindliche Freund, bei dem mich das Einfache und Komplizierte seiner Natur zugleich anzogen? War es nicht viel mehr der Wald selbst, der lebendige Wald, geschlechtslos und verführerisch? Bei diesen nackten Völkerschaften ist der Unterschied der Geschlechter, wie bei den Tieren, weniger betont als in unseren Klimaten.... Es ist etwas Männliches an diesen und an jenen etwas Weibliches ...

Warum erwachte in diesem Rausch von Duft und Licht nun plötzlich in dem alten Kulturmenschen mit dem Reiz des Neuen, Unbekannten, trotz der geringen sexuellen Unterschiede jene furchtbare Begierde?

Das Fieber pochte in meinen Schläfen, und mir wankten die Knie.

Aber der Weg war zu Ende, mein Gefährte wandte sich, um den Bach zu durchschreiten, und kehrte sich mir bei der Bewegung zu: der Androgyne war verschwunden. Es war ein wirklicher Jüngling, der vor mir schritt und seine unschuldigen Augen hatten die feuchte Klarheit des Wassers. Sogleich kam wieder Friede über mich....

Wir setzten unseren Weg fort, und ich drang mit leidenschaftlichem Eifer immer tiefer in das Dickicht, als könnte ich dadurch bis ans Herz dieser gewaltigen, mütterlichen Natur vordringen und mich mit ihren lebenden Elementen vereinen.

Mit ruhigem Blick ging mein Gefährte immer gleichen Schritts vor mir her. Er war ohne Argwohn, ich trug die Last meines bösen Gewissens allein."

Es ist eine schöne Stelle, in der die künstlerische Intuition diese eine Seite des Homoeros herausgeholt hat: Die Verknüpfung mit der großen Mutter Natur, in deren Armen sich alles abspielt, die ewige Sehnsucht des Menschen nach der Vollständigkeit der Androgynie und die rasende Leidenschaft eines verdrängten Triebes.

Die andere Folgeerscheinung des Mutterkomplexes, den Don Juanismus, finden wir in den Beziehungen Gauguins zur Frau wieder. Sein Verhalten geht allerdings oft über das des Don Juans der Mozartfigur hinaus, der immer wieder liebt, immer wieder entflammt ist, um immer wieder an dem nicht gefundenen Mutterbild zu scheitern. Bei Gauguin mischen sich in dieses Bild deutliche Verwahrlosungszüge mit zahlreichen Bordellaffären (er hat sich auch dort die Lues geholt), mit Frauen, die im Vorübergehen genommen werden, und mit orgiastischen Szenen, die an mythische Kulte zu Ehren der großen Mutter erinnern. Einige Beispiele sollen hier erwähnt werden:

Seine erste uns bekannte Geliebte war Aimee, eine Primadonna aus Rio de Janeiro. Sie war 30 Jahre alt und er 17. Sie war die Geliebte seines Vorgängers an Bord und er lernte sie dadurch kennen, dass er ihr einen Brief dieses anderen Matrosen überbrachte. Bereits, auf der Rückreise

von dieser Fahrt knüpfte er ein neues Verhältnis mit einer an Bord befindlichen Deutschen an. Er hatte sie diesmal, was immerhin einiges heißen will, seinem Kapitän ausgespannt. Als diese Geliebte ihn zum Abschied um seine Adresse bat, nannte er ihr zynisch die Straße und Hausnummer eines stadtbekanntes Pariser Bordells. Sein Leben in der Südsee zeigte später zeitweise ausgesprochen orgiastische Züge, wobei allerdings zu bedenken ist, dass die Sitten dieser Länder etwas legerer waren als die unsrigen. Anfang Dezember 1895 schreibt er an De Monfreid:

". . . Sie sehen, dass ich für den Augenblick nicht allzu sehr zu bedauern bin. Jede Nacht überfallen Teufelsmädchen mein Bett. Gestern musste ich mit dreien funktionieren. Ich werde nun aber mit diesem Kutscherleben aufhören, eine seriöse Frau ins Haus nehmen und unablässig arbeiten ...

Meine frühere Frau (Tehura) hat sich während meiner Abwesenheit verheiratet und ich war gezwungen, ihrem Mann Hörner aufzusetzen, aber sie kann nicht mit mir zusammenwohnen trotz der achttägigen Eskapade, die sie gemacht hat."

Dieses "Kutscherleben" gewinnt einen düsteren, beinahe makabren Hintergrund für den Mann, der sich fanatisch bis zum Letzten für die Eingeborenen einsetzte, wenn man weiß, dass Gauguin damals schon lues-verseucht war. Er hatte sich kurz vor seiner Abreise in Marseille bei einer Dirne infiziert. Seine Krankheit war ihm bekannt. Welch grausame Ironie gegenüber dem, was er bei seinem ersten Tahiti-Aufenthalt 1891 in ehrlicher Überzeugung an Mette schreiben konnte:

"Der Boden Tahitis wird nach und nach französisch, und nach und nach wird der ganze alte Zustand der Dinge verschwinden. Unsere Missionare hatten schon viel protestantische Heuchelei mitgebracht, und ein Teil der Poesie ist durch sie verschwunden! Von der Syphilis, welche die ganze Rasse erfasst hat, (weiß Gott, ohne sie allzu sehr zu schädigen) ganz zu schweigen."

In dem Bild "Annah die Javanerin" hat Gauguin sein Bild der großen Hure gestaltet. Diese Annah war ein Montmartre-Modell, ein zügelloses, arrogantes, eitles Wesen, das in der Zeit zwischen den beiden Südseereisen mit ihm zuerst in Paris und dann in der Bretagne lebte. Schließlich raubte sie ihm, als er sich dort ihr zu Ehren bei einer Schlägerei das Bein brach und hilflos liegen musste, sein ganzes Pariser Atelier aus.

Dieser ausschweifenden Sexualität stehen aber auch wieder Frauenbeziehungen gegenüber, denen eine tiefere Gefühlsbindung nicht abzusprechen ist, wie es Juliette in Paris war oder die kleine Tehura in Tahiti. Der größte Teil seines Buches Noa Noa ist ein Liebeslied auf diese Gefährtin seiner ersten Südseezeit:

"Die Eva dieses Paradieses wurde immer liebevoller und empfänglicher. Ich bin von ihrem Duft durchdrungen: noa noa! Sie ist zur rechten Zeit in mein Leben getreten. Früher hätte ich sie vielleicht nicht verstanden, und später wäre es zu spät gewesen. Jetzt verstehe ich sie, will ich sie lieben, und durch sie dringe ich in Mysterien ein, die mir bis dahin unzugänglich waren."

Die positiven Züge des Don-Juanismus, wie sie von C. G. Jung beschrieben worden sind, lassen sich im Charakter von Gauguin ebenfalls nachweisen: die kühne rücksichtslose Männlichkeit, der Ehrgeiz nach höchsten Zielen, eine Gewalttätigkeit gegenüber aller Dummheit, Verbohrtheit, Ungerechtigkeit und Faulheit, die bis zur eigenen Gefährdung geht, wie sein letzter Prozess auf Hiva Oa, in dem er sich für die Eingeborenen einsetzte und dafür zu Gefängnis verurteilt wurde. Auch seine Opferwilligkeit für die Kunst und sein revolutionärer Geist, der eine eigene neue Welt erschuf, gehören in diese Reihe. Strindberg hat dieses in einem Brief an Gauguin, der das Vorwort zur Auktion im Hotel Drouot vor der zweiten Abreise nach Tahiti bildete, dichterisch ausgesprochen:

". . . ich dachte gestern Abend an Puvis de Chavannes, als ich umwogt von südlichen Klängen der Mandoline und Gitarre, an den Wänden

Ihres Ateliers diesen Wirrwarr sonnendurchtränkter Bilder betrachtete, der mich bis in meine Träume verfolgte. Ich sah Bäume, die keinem Botaniker je begegnet sind. Tiere, deren Existenz Cuvier nicht einmal vermutet hätte, Menschen, die zu erschaffen Sie allein fähig sind; ein Meer, das einem Vulkan entströmt sein muss, einen Himmel, in dem kein Gott leben könnte. Monsieur, sagte ich im Traum, Sie haben einen neuen Himmel und eine neue Erde erschaffen, aber ich fühle mich nicht wohl in der Sphäre Ihrer Schöpfung, sie ist zu sonnig für mich ... Er ist Gauguin, der Wilde, der diese mühselige Zivilisation verachtet, eine Art Titan, der, eifersüchtig auf den Schöpfer, in seiner Freizeit seine eigene kleine Welt erschafft, ein Kind, das sein Spielzeug zerlegt, um andere daraus zu machen, einer, der leugnet und trotzt und es vorzieht, als einziger den Himmel rot zu sehen statt blau wie alle Welt."

Wenn man diese Worte Strindbergs liest und das Werk Gauguins betrachtet, diese sonnige Welt, diese fast tierhaft animalischen Frauen, die erfüllt sind von natürlicher Sinnlichkeit, ohne grob aufreizend zu wirken, so fragt man sich, ob diese Welt nicht nur von einem zu erschaffen war, der in der Realität den Gegensatz erlebte und an ihm litt. Welche unendliche Sehnsucht nach einfacher animalischer Wärme ist in den Gestaltungen dieser Menschenfresser-Frauen dargestellt von einem Maler, der an der gleichgültigen Sachlichkeit und Kälte seiner zivilisierten Umgebung scheiterte und der möglicherweise zuerst in dem klebrigen Schweiß frigidierender Dirnen verzweifeln musste, ehe er sich diesen Ausweg schuf. Die regressive Sehnsucht zurück zur Mutter, der so genannte Inzestwunsch, hat auch eine Kehrseite, indem nicht nur der gescheiterte Neurotiker an dieser Regression leidet, sondern, wie in den Mythen deutlich hervorgehoben, der Held eines Volkes diesem Weg als der Stärkste und Beste absichtlich nachgeht, um das verschlingende Monstrum zu besiegen. Erst aus der immer wiederkehrenden Besiegung des Mutterdrachens ergibt sich dann der Wert, die Eroberung des Hortes oder wie hier, die geniale Leistung eines neuen Weges in der Kunst. Wie groß die Gefahr ist, hierbei verschlungen zu werden, zeigen die vielen Psychosen unserer Größen und das Maß an neurotischen Zügen, das kaum einem genialen Künstler mangelt. Auf einer anderen Ebene entspricht diese Typik *cum grano salis* dem, was Jaspers in seiner Psychologie der Weltanschauung unter dem Bild des dämonischen Menschen beschrieben hat. Es ist eine immer wiederkehrende

Zirkelbewegung in demselben Menschen zwischen dem Aufbau eines Gehäuses, seiner antinomischen Infragestellung und der Rückkehr zu den schaffenden Kräften. "Diese Menschen faszinieren ihre Umgebung, die sie zu Führern nimmt, oder die sie fürchtet und vernichtet als feindliche Kraft. Sie sind nie auf eine Formel zu bringen; sie sind nie festzulegen als nur für eine konkrete Gegenwartsaufgabe, und sie sind doch von höchster Verantwortung entgegen der Verantwortungslosigkeit des Chaotischen. Wohin ihr Weg führt, können sie nie wissen. Sie sind repräsentativ für ganze Folgen von Generationen - wenn sie nicht geradezu als Gleichnis des Menschen überhaupt gesehen werden dürfen."

Unter den Frauengestalten, die im Leben Gauguins eine Rolle spielten, fehlt noch die wichtigste: Mette Gad, die Mutter seiner fünf legalen Kinder. Mette war das erste Kind des Gemeindevorstehers der dänischen Insel Läsö im Kattegatt. Sie wurde 1850 geboren, war also zwei Jahre jünger als Gauguin. Nach ihr folgen in der Familie noch vier jüngere Geschwister. Ihr Vater starb relativ früh mit vierzig Jahren, und die Mutter zog mit den fünf Kindern nach Kopenhagen zur Großmutter, die dort von einer Oberstleutnantspension, lebte. Die Familie der Mette stammte von beiden Seiten aus dem Beamten- und Handwerkerstand. Es war ein typischer gutbürgerlicher Kreis im Hause von Mettes Großmutter, in dem viele junge Leute verkehrten; die meisten von ihnen umschwärmten Mettes jüngere Schwester. Sie selbst wurde mit siebzehn Jahren Gouvernante im Hause des dänischen Ministerpräsidenten (Estrup), wo sie anscheinend bis zum zwanzigsten Lebensjahr verblieb, um dann wieder in das Haus ihrer Großmutter zurückzukehren. Einige Jahre später ging sie als Reisebegleiterin einer reichen Fabrikantentochter, Marie Heegart, nach Paris, wo sie Paul Gauguin kennen lernen sollte. In erotischer Hinsicht gab es bis dahin in ihrem Leben nur eine kurze fehlgeschlagene Beziehung zu einem jungen Seeoffizier. Zur Charakterisierung ihrer Persönlichkeit lasse ich zunächst ihren jüngsten Sohn, Pola, sprechen:

"Mette war kühler als ihre beiden Schwestern, schlagfertiger und witziger, sie stellte auch größere Forderungen an den menschlichen Gehalt eines Mannes ... Dazu war Mette als die älteste und ehrgeizigste der



Schwestern früh auf eigene Faust in die Welt hinaus gegangen (damit ist die Gouvernantenstelle beim Ministerpräsidenten gemeint, d. Verf.). Eine besonders erotische Natur war sie nicht. Sie dachte nicht viel über die Liebe nach, war praktisch und hatte ein starkes Bedürfnis nach Ungebundenheit und Selbstständigkeit. Auch war sie etwas kurz angebunden und immer schnell mit einem festen Standpunkt bei der Hand. In vieler Hinsicht frühreif, hatte sie die Schwärmereien der Jungmädchenzeit übersprungen."

An anderer Stelle schreibt er:

"Auch dass ihre selbstständige Persönlichkeit mehr durch ihren klaren Verstand als durch Gefühle bestimmt wurde, gefiel ihm. Erotische Fragen behandelte Mette kühl, mit praktischem Sinn und Humor."

Sie war eine starke, vollbusige Frau, so wie sie Gauguin liebte, mit kalten, frostigen blauen Augen. "Mette war kalt. Mette war konventionell. Mette war starrköpfig. Mette war eine Spießbürgerin." So lauten andere Urteile ihrer Bekannten über ihre Negativseiten. Sie war offensichtlich, ebenso wie Gauguins Mutter, eine jener Frauen, die wir als animusfixiert bezeichnen würden. Ihre Neigungen und Urteile stellen ein Konglomerat kritiklos übernommener Ansichten eines männlichen Areopags dar. Ganz sicher, ganz richtig hatte Mette über jede Sache sofort ihr vorgeprägtes Urteil bei der Hand, ohne je etwas von dem tieferen Sinn und der Dynamik der Dinge zu begreifen. "Ich hatte nicht die leiseste Ahnung, dass er eine Neigung zur Kunst verspürte." So klagte sie in typischer Weise viele Jahre später über ihren eigenen Mann. Für sie war Paul eben nur das, was er zu sein schien und was so offensichtlich real auf der Hand lag, dass daran doch gar nicht zu zweifeln war: Ein ordentlicher, fleißiger Bankangestellter in guten Verhältnissen, der bis zu 40 000 Fr. im Jahr an der Börse verdiente und emsig an seinem Aufstieg in eine gutbürgerliche Behaglichkeit arbeitete, ein guter, solider Familienvater dazu. Es entbehrt keineswegs einer gewissen Komik, dass Mette und ihre dänische Beamtenfamilie den plötzlichen Berufswechsel Gauguins von der Börse in die Malerei zwar etwas verblüfft, aber zunächst durchaus wohl wollend aufnahmen. Man missbilligte zwar, dass ein 35jähriger eine ehrsame Stelle aufgab, aber schließlich hatte man

bereits einen Maler in der Familie. Der Schwager Gauguins, Fritz Thaulow, pinselte eifrig in der zeitgenössischen Manier und hatte so in Kopenhagen sein Verdienst und Ansehen. Als der finanziell völlig abgebrannte Gauguin aber 1884 kam und mit seiner Familie im Gadschen Hause Asyl fand, da genügte ein Blick auf die Bilder, die dieser fanatisch verrückte Franzose malte, um ihn endgültig fallen zu lassen und ihn wie ein ekles Insekt aus den propren Maßanzügen zu schütteln. Es ist für die Mentalität einer dänischen Beamtenfamilie eben nicht gerade die richtige Geisteshaltung, ein neues Unternehmen wie diese Berufswahl damit zu beginnen, dass man den Zeitgeist in die Schranken fordert. Kein Wunder, dass der Künstler Gauguin in Dänemark wenig Gegenliebe erlebte und dort die Kluft zwischen Mette und ihm immer weiter aufriss.

Mit aller Vorsicht sei hier die Vermutung ausgesprochen, dass bei Mette auch eine körperliche Frigidität vorlag. Nicht nur die Schilderungen ihrer Zeitgenossen, die alle die Kühle ihres Wesens hervorheben, deuten hierauf hin, sondern auch ein Brief Gauguins an sie, den er ihr kurz nach der Trennung im Jahre 1885 schrieb. Es ist ein Antwortbrief auf Mettes Klagen, dass sie jetzt die Versorgerin der Familie spielen musste, indem sie jungen Kopenhagenern aus besseren Kreisen französische Stunden gab.

Er schrieb ihr:

"Ich habe deinen Brief, der mir deine traurige Lage schildert, erhalten, und ich habe ernstlich versucht, sie von deinem Gesichtspunkt aus zu sehen; aber ich muss gestehen, dass sie mir nicht so kläglich erscheint, wie du sagst. Du bist in deinem Heim, das recht behaglich eingerichtet ist, bist von deinen Kindern umgeben. Du arbeitest schwer, aber es macht dir Freude. Du siehst Menschen, und da du gern mit Frauen zusammen bist und deine Landsleute magst, kannst du dich manchmal nett unterhalten. Du genießt die angenehmen Seiten der Ehe, ohne von deinem Ehegatten belästigt zu werden. Was willst du eigentlich noch außer einem bisschen Geld."

Der Satz von der Belästigung gibt einen Einblick, in welcher Rolle sich Gauguin als Mann seiner Frau gegenüber vorgekommen sein muss. Trotzdem bleibt er an sie fixiert bis fast an das Ende seines Lebens. Die innere Bindung zu Mette bricht erst, als seine Lieblingstochter Aline an einer Lungenentzündung stirbt. Mette teilte ihm diese Nachricht in einem beleidigend gefühllosen Brief mit. Solange hat er sich immer trotz all seiner Liebschaften und Vahines und obwohl die Ehe seit 1885 nicht mehr aufgenommen wurde, als der Vater dieser Familie gefühlt. Weder das Kind von Juliette, noch das von Tehura, noch die übrigen zwei aus der Südsee haben das verändern können. Immer hing er dem Traum nach, die Familie wieder zu vereinen, die Ehe mit Mette wieder aufzunehmen und im Kreise von Frau und Kindern zu leben. Noch vor seiner zweiten Abreise in die Südsee schrieb er ihr einen ausgesprochenen Liebesbrief. Mette war und blieb die Projektionsträgerin seiner Mutterimago, und diese Projektion saß auf ihr fest sein Leben hindurch. Hinzu kam, dass auch die von ihm heiß geliebte Tochter Aline bei Mette blieb, die die deutliche Rolle der Anima spiritualis übernahm. Er hat vieles in dem Gedanken an diese Tochter geschaffen. Vor ihr wollte er seine künstlerische Existenz rechtfertigen und für sie hat er seine Gedanken und Gefühle in dem "Cahier pour Aline" niedergeschrieben, das sie nach seinem Tode erhalten und lesen sollte. Mette selbst hatte sicher ähnliche Züge wie Aline-Marie, Gauguins Mutter. Wenn auch die äußeren Ähnlichkeiten nicht groß gewesen sein mögen, im Wesen sind sicher der bewegliche Intellekt, die gesellschaftlichen Fähigkeiten und die Merkmale der Animusfixation in gleicher Weise vorhanden gewesen.

Ich möchte nun versuchen, in der jetzt folgenden Schilderung von Gauguins künstlerischer Entwicklung deutlich werden zu lassen, dass an allen wichtigen Punkten Auseinandersetzungen mit den Manifestationen des Mutterarchetyps auftreten. Diese Auseinandersetzungen würden dann dem entsprechen, was vorher unter der immer wiederkehrenden Bekämpfung des Mutterdrachens oder dem Aufbrechen des Gehäuses zu verstehen war.

Unter dem Eindruck von S. Maughams Roman ist ein wenig die Legende entstanden, dass in einem fast Vierzigjährigen sich plötzlich der Geniefunke entzündet hätte. Er fängt an zu malen, zerbricht seine bürgerliche Existenz, verkommt schließlich in der Südsee und erst nach

seinem Tode steigt der strahlende Stern seines Ruhms steil am Horizont auf. In Wirklichkeit war das eine langsame, konsequente und stete Entwicklung. Angefangen hat es bereits im Jahre 1871, als der 23jährige in die Bank Bertin eintrat. Dort lernte er Emile Schuffenecker kennen, einen kleinen, sanften, schüchternen Elsässer. Zwischen den beiden Männern entstand eine Freundschaft, die trotz aller Differenzen wohl mehr durch die Nachgiebigkeit Schuffs, wie er genannt wurde, als durch die Zuneigung Gauguins bis in die Südseezeit gehalten hat. Schuff war ein Sonntagsmaler und veranlasste seinen Freund, sich ebenfalls diesem Steckenpferd zu widmen. Das fiel nicht schwer, da bei Gauguin die entsprechenden Vorbedingungen bereits gegeben waren. Sein Vormund Arosa hatte eine ansehnliche Gemäldesammlung, die der junge Gauguin oft zu betrachten pflegte, der Großvater war Lithograf gewesen, der Großonkel hatte sich als Blumen- und Tiermaler versucht und war bis zum Professor für Ikonographie aufgestiegen und endlich hatte die Mutter auch aquarelliert. Als Gauguin 1873 Mette heiratet, verkehrte er bereits in Malerkreisen, verbrachte seine Abende in deren Cafes und zeichnete selbst. Schuff, der behauptete, dass Paul Talent habe, hatte ihn überredet, zweimal wöchentlich in der Akademie Colaressi nach Modell zu zeichnen und zu malen. In einer langsamen und allmählichen Entwicklung fing nun dieses Steckenpferd an, einen immer breiteren Raum im Leben des braven Bankangestellten und frisch gebackenen Familienvaters einzunehmen. Mette, die bis zum Schluss gar nicht sah, was da vor sich ging, ermunterte ihn in dieser Zeit sogar. Sie schrieb Verse an den Rand seiner Bilder und saß ihm Modell. Mit ihrer Zustimmung wählte man nach der Hochzeit eine Wohnung, die in der Nähe von dem Domizil Schuffs gelegen war, und als sechs Monate später der Schwager Thaulow kam, gab er Paul Ratschläge und ermunterte ihn, fortzufahren. Als Abschluss dieser Periode schickte Gauguin stillschweigend ein Bild, noch ganz nach offiziell gängiger Manier gemalt, eine Landschaft, in den konservativen Salon zur Ausstellung. Sie wurde auch angenommen. Im gleichen Jahr, 1876, machte er die Bekanntschaft Pissaros und geriet damit in den Wirbel der damals offiziell verfemten Impressionisten. Er lernte in diesem Kreise Monet, Renoir, Manet und Degas, von denen besonders der letztere sich wohl wollend mit dem Außenseiter befasste, kennen und fing an, sich eine Gemäldesammlung dieser Impressionisten anzuschaffen. Er tat das damals noch als Bankmann aus Spekulation und als Kapitalsanlage. In

dieser Zeit begegnete ihm auch das Bild, das ihm alle weiteren Wege hindurch ein Begleiter werden sollte: Die Olympia von Manet. Einen Druck dieses Bildes führte er überallhin mit. Immer hin es in seinem Atelier, ob das nun in der Bretagne war oder in Arles oder in einer Südseehütte. Das Bild ist eine Animadarstellung par excellence. Im Vordergrund das faszinierende weiße Weib, das etwas gelangweilt und herrisch, denn sie ist ja die Herrin der männlichen Seele, auf den Beschauer blickt, und dahinter das hexenhaft schwarze Gegenbild ihrer anderen Seite mit dem Katzentier, das die Negativaspekte der Faszination ausdrückt. Gauguins Nachbarin in Mataiena, eine Primitive, fragte ihn:

"Ist das deine Frau?" "Ja" antwortete er und er schreibt weiter:

"Ich scheute diese Lüge nicht. Ich, der Tane der schönen Olympia!"

Wir kehren zurück zu seinen Anfängen. 1877 schon tief unter dem Einfluss seiner neuen Impressionistenfreunde stehend, zog er in eine geräumige Wohnung um, vor allem deshalb, weil er hier für ein Atelier mehr Raum hatte. Hier fing er auch an, bezeichnend für seine spätere Vielseitigkeit in der Kunst, unter der Anleitung seines Nachbarn, des Bildhauers Bouillot, in Ton zu modellieren, sowie in Marmor und in Holz zu arbeiten. Aus dieser Zeit stammt eine sehr schöne Statuette von Mette. Bereits 1879 zog er wieder um nur ein paar hundert Meter weiter in ein Haus mit einem riesigen Studio, das noch mehr Platz zum Malen und zum Bewirten seiner Malerfreunde bot. Man kann schon anhand dieser Umzüge ablesen, wie sich die Kunst auch rein räumlich immer weiter in seinem Leben ausbreitete.

1881 auf der Impressionistenausstellung hatte er seinen ersten größeren Erfolg mit der "Etude de Nu". Das Modell war das neue Kindermädchen der Familie, Justine. Mette selbst hatte es abgelehnt, ihm für einen Akt Modell zu stehen, und verbot ebenso, andere Modelle ins Haus zu bringen. Derartige Freiheiten erlaubte ihre gute Bürgerlichkeit nicht. So malte er eben Justine, die schon für Degas Modell gestanden hatte. Über dieses Bild schrieb der damals berühmte Kritiker Huysman:

"Letztes Jahr stellte Herr Gauguin zum ersten Male eine Serie Landschaften aus, eine Verdünnung der noch unsicheren Werke von Herrn Pissarro. Aber im Jahr darauf präsentiert sich Herr Gauguin mit einem sehr eigenwüchsigen Bild, das unbestreitbar ein modernes Künstlertemperament offenbart. ... ich scheue mich nicht zu behaupten, dass unter den zeitgenössischen Malern, die sich um den Akt bemüht haben, keiner bis jetzt eine so intensive Note im Sinne der Wirklichkeit gegeben hat; ... Hier ist ein Mädchen von heute, ein Mädchen, das nicht für die Galerie posiert, das weder lasziv noch eine Zierpuppe ist, das sich einfach damit beschäftigt, seine sieben Sachen zu flicken ... Welche Wahrheit im ganzen Körper! . . ."

Auch seine anderen ausgestellten Bilder wurden freundlich kritisiert. Dann aber folgte der Rückschlag. Im nächsten Jahr 1882 erschien er auf der Ausstellung nur mit impressionistischen Landschaften, die genau wie früher, eher sogar noch deutlicher, den Einfluss Pissarros zeigen. "Kein Fortschritt zu verzeichnen, leider", schreibt Huysman, "Nichts von Wert in diesem Jahr. Etwas interessanter als das Übrige scheint mir der neue Blick auf die Vaugirard-Kirche zu sein, während das Interieur d'Atelier in der Farbe dumpf und schäbig ist." Das ist erstaunlich, denn die Interessen Gauguins an der Malerei waren weiter gewachsen und seine Position und sein Einfluss im Kreis der Impressionisten waren deutlich gestiegen. Er war sogar an der Planung der letzten Ausstellung maßgeblich beteiligt, eine Planung, in deren Verlauf es zu einem Hausstreit der Impressionisten kam. Manet schrieb damals an seine Schwägerin:

"Die Herren scheinen nicht einig zu sein. Gauguin spielt den Diktator, ..." Auffällig ist, dass Gauguin auf dieser Ausstellung nur Landschaften und keinen Akt zeigte, mit dem er doch ein Jahr vorher seinen großen Erfolg gehabt hatte. Justine war inzwischen entlassen worden. Es liegt nahe, hier Differenzen im häuslichen Milieu zu vermuten, sei es nun, dass die Beziehung zu Justine nicht rein platonisch war oder das Aktmalen von Mette als ein Gräuel angesehen wurde. Wir wissen darüber nichts Näheres. Wir wissen nur, dass zwischen dem Misserfolg auf dieser

Ausstellung und dem endgültigen Ausbruch aus dem bisherigen Gehäuse, seinem Ausscheiden aus der Bank, noch eine Latenzperiode von einem Dreivierteljahr lag. In dieser Zeit ging Mette mit dem jüngsten Kind, Pola, schwanger. Fast unmittelbar nach dessen Geburt, zum Jahreswechsel 1882/83 verließ Gauguin seine sichere Existenz an der Bank, ohne das auch nur irgend jemandem vorher mitzuteilen. Er war über die Mauer geklettert, ohne zu ahnen, was sich auf der anderen Seite befand. "Von jetzt an male ich alle Tage" soll er gesagt haben.

Versuchen wir diesen trotz aller Vorzeichen, und obwohl man sieht, wie sein Steckenpferd sich immer tiefer in sein Leben hineinfrisst, erstaunlichen Entschluss unter dem tiefenpsychologischen Blickpunkt seines Mutterkomplexes zu sehen, dann leuchtet doch manches Verständliche auf. Weder bei Mette noch sonst im Leben konnte er jemals jene Wärme und jene Geborgenheit finden, die ihm aus den Fantasiegebilden der mater und matrix seines eigenen Unbewussten entgegen lockten und die er in seiner Kunst zu gestalten versuchte. Man vergleiche das Aktbild der Justine mit der dagegen kalt wirkenden Olympia Manets. In diese Gestaltungen seiner Fantasie und damit in die Malerei überhaupt wurde so das Bild der idealen Mutter projiziert. Diese große Mutter, die Kunst, hatte sich ihm in der letzten Ausstellung versagt und ihn zurückgestoßen. Sie war eine begehrlische Muttergeliebte, eifersüchtig auf alles andere, dem der Jünglingsgott sich widmete, und musste alles neben sich zerstören. Es ist die Mythe des Attis oder Adonis, die auch keinem anderen zugehören durften als der großen Mutter. Auf der anderen Seite bedeutet das Zerschlagen der bisherigen materiellen Existenz auch wieder die Aufnahme des Kampfes mit mütterlichen Mächten und die Loslösung aus der Umklammerung bequemer materiell bürgerlicher Geborgenheit. Eine Zeit lang hat Gauguin gewartet und mit sich gekämpft. Er focht, spielte Billard und wartete auf die Geburt seines Kindes. Endlich aber folgte er doch dem Sog des archetypischen Bildes in einer Form, die man als eine "obere Kastration" im Sinne der Beschreibung Neumanns ansehen kann: Das Überlieferte, das Sichere, Bekannte, das klare Bewusstsein wird aufgegeben und der Weg in die mütterliche Unterwelt, "die Nachtmeerfahrt" angetreten. Es ist kein Zweifel, dass dieser Entschluss Gauguins ohne jede klare Vorausschau und unter einem Abaissement du niveau mental stattfand. Er kannte seine Malerfreunde lange genug, er

wusste, welches Bettelleben ein Mann wie Pissarro führte, aus allernächster Anschauung, er hatte nach dem Misserfolg der Ausstellung gar keine Chancen, schnell berühmt zu werden und zu Geld zu kommen, und doch täuschte er sich in geradezu grotesker Weise darüber hinweg. Nicht nur, dass er jede Einnahme zugunsten der Kunst aufgab, sondern er dachte auch nicht einmal daran, er, der clevere Geschäftsmann, sein Vorhandenes einzuteilen. Die Familie lebte einfach im gleichen großartigen Lebensstil weiter. Erst als nach einem drei viertel Jahr seine Mittel fast erschöpft waren, ging er nach Rouen in der fantastischen Idee, diese Provinzstadt für den Impressionismus zu erobern und in Kürze ein reicher Mann zu sein. Ein Jahr später war er am Ende. Wie zu erwarten, hatte er kein einziges Bild verkauft und musste bei Mettes Verwandten in Kopenhagen um Asyl nachsuchen. Die Magna Mater hatte ihr anderes Gesicht gezeigt, das, mit dem sie ihre Kinder frisst und zerstört. Gegenüber diesem dämonischen Aspekt des Mutterarchetypus sollte sich Gauguin nun sein ganzes Leben lang kämpfend erhalten müssen.

Ich gehe über zu dem zweiten großen Einschnitt in der Entwicklung seiner Kunst, an dessen Anfang das Bild: Die Vision nach der Predigt steht. Es ist 1888 in der Bretagne gemalt und stellt den Kampf Jakobs mit dem Engel dar. Er selbst schreibt darüber:

"Ich habe für eine Kirche ein Bild gemalt. Natürlich ist es abgelehnt worden, und ich schicke es an van Gogh zurück (Theo v. G., der Kunsthändler. D. Verf.) . . . In diesem Jahr habe ich alles der Ausführung geopfert, die Farbe, des Stils wegen, da ich mir etwas anderes als das, was ich kann, auferlegen wollte. Ich glaube, es ist das eine Wandlung, die ihre Früchte noch nicht getragen hat, sie aber tragen wird."

Vergleicht man dieses Bild mit allen anderen die er vorher gemalt hat, so fallen die deutlichen Unterschiede sofort ins Auge. Es ist seine Absage an den Impressionismus und ein Schritt in völliges Neuland. Es zeichnet sich durch sein starkes dekoratives Element aus. Die Schlagschatten sind weggelassen, und im Gegensatz zum Impressionismus finden wir einheitliche Farbflächen von breiten, stark abgegrenzten Konturen umschlossen. Man hat diese Malweise als Cloisonnismus, nach einer mittelalterlichen \*E-Mailletechnik, bezeichnet und sie allgemein unter die



Richtung des literarischen Symbolismus eingereicht, der 1880 von Paris ausging.

Was Gauguin selbst von solchen Klassifizierungen hielt, erzählt eine Anekdote:

"Von einem Zusammensein mit den Dichter-Symbolisten, bei dem sie von diesen als Künstler-Symbolisten erklärt worden waren, heimkehrend, sagte Gauguin zu seinem Kollegen: Nun sind wir also Symbolisten. Aber haben Sie auch nur ein Wort von allen diesen Dingen verstanden?' Nicht das Geringste!' Ich auch nicht', meinte Gauguin, ‚aber topp für den Symbolismus!'"`

Mit diesem Stil ist Gauguin auf seinen endgültigen Weg gekommen, den er nicht mehr verlassen wird. Für uns erhebt sich die Frage, was ist dem vorausgegangen und welche Konstellation hat diesen künstlerischen Durchbruch begünstigt. Zwischen Kopenhagen und der "Vision nach der Predigt" liegt die Trennung von Mette, die Hungerzeit in Paris zusammen mit Clovis, seinem ältesten Sohn, in der er bis zum Plakatkleber absank und sein erster Aufenthalt in der Bretagne mit der Bekanntschaft von Bernard. Nach dieser Reise lernte er in Paris van Gogh kennen, und als wichtigstes Ereignis schiffte er sich im April 1887 mit Laval nach Panama und Martinique ein. Die Reise geht dem entscheidenden Bretagneaufenthalt unmittelbar voraus. Er wollte dort in Panama "en sauvage" leben. "Ich erwarte nichts anderes tun zu müssen, als mit Spaten und Schaufel Gold auszugraben." Eine herrliche Illusion, die bitter enttäuscht werden sollte. Anstatt nach dem Gold zu graben, musste er, um die nackte Existenz zu fristen, am Panamakanal in einem mörderischen Klima die Schaufel als Kanalarbeiter handhaben. Als es den beiden endlich gelungen war, nach Martinique zu entkommen, wurden sie dort von Malaria und Dysenterie gepackt. Als angeworbener Matrose auf einem Segelschiff kam Gauguin schließlich mit schwer angeschlagener Gesundheit und ohne Geld im November nach Paris zurück. Er fand zunächst bei Schuff Unterkunft. Die tropische Mutter Natur hatte ihm bei dieser Begegnung übel mitgespielt. Sie hatte ihn zwar noch nicht verschlungen, das hob sie sich für später auf, aber doch, wenn es erlaubt ist, innerhalb dieses Bildes zu bleiben, recht kleingekaut und

wieder ausgespien. Seinen Mut und seinen Willen hatte sie allerdings nicht brechen können. Auch die Serie seiner Martinique-Bilder hatte er dieser garstigen Mutter unter Krankheit, Leiden und Elend förmlich abgerungen.

Mit dieser Erfahrung ging er im Frühjahr wieder in die Bretagne, wo er mit Bernard, der diesmal seine Mutter und Schwester mitgebracht hatte, zusammentraf. Mit der Schwester Bernards, Madeleine, tritt nun einmalig eine Frauenfigur im Leben Gauguins auf, die die Rolle einer reinen Anima spiritualis übernimmt. Madeleine war ein 17-jähriges Mädchen, geschildert als eine Schönheit mit weißem, ovalem Gesicht, großen, brennenden schwarzen Augen und vollem dunklen Haar. Sie war eine zarte, eine intelligente und als Wichtigstes eine ergeben gläubige Katholikin. Gauguin übertrug auf sie alle jene Gefühle, die er seiner Tochter Aline gegenüber hegte. Er widmete sich ihr als ein reiner esoterischer Liebhaber, machte mit ihr lange Spaziergänge, lauschte ihren Gesprächen und gab ihr Malunterricht. Parallel damit lief eine Wesensänderung. Er, der immer Unliebenswürdige, der Affektierte, der Arrogante, "der hochfahrende Charakter" (wie Schuff einmal schreibt) wurde freundlicher und umgänglicher. Man soll ihn zu dieser Zeit sogar einmal einem amerikanischen Touristen auf der Straße zunicken gesehen haben. Zwei seelische Erfahrungen potenzieren sich hier, das vorangegangene Erlebnis der ersten Begegnung mit den Tropen und eine ganz andere Liebesbeziehung als die bisherigen zu einem jungen, sehr religiösen Mädchen. Hier tritt mit dieser Madeleine deutlich die andere Seite der Animabeziehung des Mannes auf, die einer Führerin in die Welt des Unbewussten. Die Animafunktion stellt sich ja nicht nur als die eigene schlimmste Schwäche des Mannes dar, der in seiner Launenhaftigkeit und in seinen Affekten von ihr beherrscht wird, sondern auch als die wegweisende Führerin zu neuen Pfaden und die Erlöserin aus der Gebundenheit unbewusster Komplexe. So kommt es in dieser Situation bei Gauguin zu dem Durchbruch in das Reich des kollektiven Unbewussten und damit zu seiner "Sensation", auf die er solange gewartet hat. Wie jederzeit erfahrbar, haben die Inhalte des kollektiven Unbewussten häufig religiösen Charakter, und es ist sicher nicht zufällig, dass das religiöse Motiv von diesem Bild an im weiteren Werk Gauguins häufig auftritt. Der Inhalt des Bildes ist der aus der Bibel wohl bekannte Kampf Jakobs mit dem Engel. Man kann als psychologische

Amplifikation den Sinngehalt dieser Auseinandersetzung hier mit einbeziehen. Jakob hat sich gegen die Figur des Engels, also gegen einen archetypischen Aspekt des Vatergottes auseinanderzusetzen. Mit dem listig gestohlenen Segen seines eigenen Vaters hat er es nicht zu einer selbstständigen Autoritas gebracht, sondern musste zweimal sieben Jahre bei Laban als Knecht dienen. Bevor er sich jetzt der Begegnung mit seinem Bruder Esau stellt und zu eigenem Herrschaftsanspruch gelangt, hat er noch diesseits des Flusses mit dem väterlichen Geistprinzip zu kämpfen. "Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn." Erst mit dem Segen der tradierten väterlichen Autoritas kann er jenseits des Flusses seinem Bruder gegenüber bestehen. Nur so kann er die Erfüllung seiner eigenen Väterlichkeit erlangen. Mit diesem Bild geht auch Gauguin auf den Weg einer eigenen ganz individuellen Entwicklung. Er überschreitet den Fluss und sagt sich von seinen Malervätern, den Impressionisten, los, nicht um das von ihnen Gewonnene zu verwerfen, sondern um es weiter zu verwerten und zu entwickeln.

Auch äußerlich hatte er jetzt in Pont Aven eine Gruppe junger Maler um sich versammelt, die ihn anerkannten und deren Spiritus Rector, deren Vater, er war, eine Rolle, der er allerdings nicht lange treu blieb. Den weiteren Weg zu den Müttern musste er allein gehen. Er bleibt im letzten ein Künstler, der kein System und keine Schule zu vermitteln hat.

Es war unter den Malern ein großer Streit entbrannt, wer der Urheber dieser Maltechnik war, in der die Vision nach der Predigt gemalt worden ist, Bernard oder Gauguin. Bernard hatte vorher seine "Bretonnes dans la Prairie" gemalt, und der Vision wurde vorgeworfen, sie sei nur eine schreiende Kopie des Bernardschen Gemäldes. Ich gebe hier eine Stellungnahme aus der Biografie Hansons zu diesem Streit, der man sich wohl anschließen kann:

"Sein Bild Visionen ist ein gültiger Beweis für Gauguin als Künstler, für seine Stärke und seine Schwäche. Unfähig, selbst seine wahre 'sensation' zu entdecken, hatte er genug Einsicht, sie zu erkennen, sobald sie ihm gezeigt wurde. Er brauchte Bernards Bild vielmehr als Sprungbrett denn als Modell; er wandelte einen ehrgeizigen Schuss ins

Dunkel zu einem wahren Kunstwerk um. Die Einfachheit der Form und die reine, leuchtende Farbe behielt er bei, stellte die Perspektive durch einen genialen Einfall wieder her, fügte ernste und hinreichende figürliche Arbeit hinzu, gab seinen Frauen ausdrucksvolle Züge und machte das Ganze zu einer doppelten Einheit von Komposition und Inhalt.. ."

Auf Pont Aven folgte das gemeinsame Leben mit van Gogh in Arles vom 20. Oktober bis 24. Dezember 1888. Gauguin hatte sich nur widerstrebend und sehr ungern zu diesem Experiment bereitgefunden, so als ahnte er, was ihm da bevorstünde. Als er endlich doch nach Arles ging, waren es vor allem wieder seine finanziellen Kalamitäten, die ihn dazu bewogen. Es ist über diese Periode so viel bekannt, dass ich hier nicht näher auf Einzelheiten einzugehen brauche. Von der Sicht der komplexen Psychologie her handelt es sich um eine schwere Schattenauseinandersetzung zwischen diesen beiden Männern. Beide waren Fanatiker bis zum Exzess, und beide übertrafen in Bezug auf ihre psychischen Kapazitäten weit das gewohnte Normale. So ist es kein Wunder, dass beide auch über eine entsprechend dichte Schattenpersönlichkeit verfügten, die sie kräftig aufeinander projizierten. Die südliche Sonne und der Mistral taten das ihrige dazu, um diese Auseinandersetzung auf den Siedepunkt zu treiben. Sie endete, wie bekannt, mit dem Kastrationsopfer des Ohres von van Gogh und dem Ausbruch seiner Psychose. Vermutlich hat Gauguin nur seine starke zwangsneurotische Komponente davor gerettet, einem ähnlichen Schicksal zu verfallen. In seiner Ordnungswut gegenüber van Goghs Unordnung wird diese Seite seines Charakters sehr deutlich.

Ist der Fluss einmal überschritten und steht das Ich den Gestalten des kollektiven Unbewussten gegenüber, so ist die erste Figur, mit der eine Auseinandersetzung erforderlich wird, das Bild des eignen Schattens. Im Ablauf eines Individuationsprozesses "steht der Schatten immer sozusagen an der Schwelle zu den ‚Müttern‘, zum Unbewussten" (Jakobi). Gauguin hatte diesen Schattenkampf in Arles erlebt. So tauchten ganz folgerichtig nach diesem Erlebnis in seinen Bildern Personifikationen der Schattenproblematik auf. Es ist nun notwendig, hierzu noch zu erwähnen, dass der Schatten nicht nur alles Verdrängte und Unterdrückte, sondern auch die gesamte Masse- des zum Ich gehörigen, aber nicht zum Erleben zugelassenen archaischen Materials

enthält. So ist diese Figur keineswegs nur negativ, schlecht oder verwerflich, sondern enthält auch positive Anteile nicht entwickelter Funktionen in primitiver, häufig archaisch verzerrter Form. Hierdurch erklärt es sich, dass man in Träumen, Mythen und Märchen häufig eine Verdoppelung der Schattenfigur findet in einem guten und einem bösen Anteil, letzterer zum Beispiel in der Darstellung als Teufel oder Neger, ersterer als Heros oder Heiliger. In beiden Fällen handelt es sich um das unbewusste Gegen- oder Ebenbild des bewussten Ich.

Nach der in Arles erlebten Katastrophe treten bei Gauguin nun zunächst die Gestaltungen der positiven Anteile des Schattens in den Vordergrund. Im Jahre 1889 unmittelbar nach der Rückkehr malte er als erstes die Serie seiner Christusbilder, von denen das bekannteste der gelbe Christus ist. Es ist gar nicht zu übersehen, dass die Linien im Gesicht dieses Christus denen von Gauguin gleichen. Auch ist es eine Christusfigur mit stark archaischen Zügen, die so noch das Stigma eines Bildes aus dem kollektiven Unbewussten an sich trägt. Es ist nun interessant, wie auf zwei weiteren Bildern aus der gleichen Zeit neben dem positiven Schattenanteil auch der negative auftaucht und diese beiden Bilder schließlich ineinander übergehen und das Ich besetzen. In seinem "Selbstbildnis mit dem gelben Christus" finden wir links oben die gleiche Christusfigur mit einer Neigung des Kopfes zur rechten Seite, zur Dämonenmaske, die sich in der rechten oberen Ecke befindet. Eingerahmt von diesen beiden Bildern im Hintergrund befindet sich in der Mitte vorn das Selbstporträt. Das nächste Bild dieser Reihe ist wieder ein Selbstbildnis, und hier sind beide Schattenbilder im Ich aufgenommen. Es zeigt den Maler als einen Dämon, einen Briganten mit einem Heiligenschein, die Züge des Christus im Gesicht und in der Hand die züngelnde Schlange. Man hat dieses Bild als eine humorvolle Karikatur und einen Scherz bezeichnet. Weiß Gott, ein grimmiger Scherz, so scheint es mir, wenn man weiß, welche Spannungen derartig unvereinbare Gegensätze in einem Ich erzeugen können und welche Dynamik solchen Bildern, zu Grunde liegt. Gauguin hat in dieser Zeit noch eine ganze Reihe von Schattendämonen gemalt. Als ein Beispiel zeige ich hier noch die Projektion dieses Dämons in seinen Freund und Verehrer, den holländischen Maler Meyer de Haan. Es ist etwas später (1890) innerhalb des gleichen Kreises in Le Pouldu entstanden. Wieder befindet sich in der rechten Hand die Schlange der Uroboros des

Unbewussten, und hinter dem Dämon treten bereits Personifikationen der Anima auf. Dieses letzte Bild leitet uns über zu der nächsten Station des psychischen Prozesses: der Auseinandersetzung mit der Anima - Mutterfigur. Die Konsequenzen, die sich aus einer Besetzung des Ich mit diesen Bildern des kollektiven Unbewussten für den Charakter ergeben, liegen auf der Hand. Man kann jederzeit verfolgen, wie sich die neurotischen Züge parallel zu dem Erlebnis der unbewussten Bilder verstärken. Wie so viele macht Gauguin den Fehler, sich selbst mit diesen Figuren zu identifizieren, was am deutlichsten in dem einen Selbstbildnis zum Ausdruck kommt. Er ist dann zwar auf der einen Seite genialer Heiland und Erlösungsbringer, einer, der höchstes Opfer für seine Werke zu bringen vermag, auf der anderen Seite aber auch hybrider Narr und zerstörerischer Dämon, sich selbst und anderen zu Last.

Ist die Auseinandersetzung mit dem Schatten zu einem gewissen Abschluss gekommen, eine vollständige Assimilierung des Schattens ist ja nicht möglich, dann erfolgt als nächste Etappe auf dem Wege in das kollektive Unbewusste die Konfrontation mit der Anima. Diese stellt einen mehr oder minder fest gefügten Funktionskomplex des komplementärgeschlechtlichen Anteils der Psyche dar, in dem, wie in allen Archetypen die Anteile unserer persönlichen wie die gesamt menschlichen 'Erfahrungen am Gegengeschlechtlichen enthalten sind. Es leuchtet bereits in der Biografie Gauguins auf, sowohl in seiner persönlichen als auch in der familiären, dass seine "innere Eva" nicht nur aus Anteilen europäischer Frauenfiguren zusammengesetzt war. Für die fruchtbare Konfrontation mit diesem Archetyp reichte ihm Frankreich und Europa nicht aus, sondern um zu einer vollständigen Darstellung dieses Seelenbildes zu kommen, benötigte er das primitive Urbild der braunen Frau. Seine Hesperiden wohnten in der Südsee, und nur von dort her konnte er den für die mittlere Norm unerreichbaren Wert holen. Der äußere Anlass zu seinem Südseeabenteuer war zunächst wieder ein finanzieller. Er kam trotz aller Mühen in Frankreich nicht zu Ansehen. Eine Ausstellung seiner Bilder in einem Lokal anlässlich der Pariser Weltausstellung 1889 wurde ein Misserfolg. Der Winter 89/90 war eine kümmerliche Existenz, nur ermöglicht durch den gutmütigen Schuff, der ihm wieder bei sich Asyl bot. Der Tenor seiner Briefe aus dieser Zeit zeigt, wie überdrüssig er der ewigen Kämpfe um die nackte Existenz ist,

und wechselt ab mit hoffnungsvollen Illusionen über das leichte freie Leben in den Tropen. "Dort auf Tahiti wäre ich, in der Stille der schönen tropischen Nächte der sanften, flüsternden Musik der Erregungen meines Herzens lauschen könnend, in verliebter Harmonie mit den geheimnisvollen Wesen meiner Umgebung. Endlich frei, ohne Geldsorgen, werde ich lieben, singen und sterben können." So klingt es aus allen seinen Briefen. Tahiti ist das Land, "wo man nur den Arm zu heben braucht, um seine Nahrung zu pflücken". "Der Tahitaner arbeitet nie." "Tahiti, wo das materielle Leben auf Geld verzichten kann." Das sagt nicht etwa einer, der die Tropen nicht kennt, sondern einer, der in Südamerika und den Marquesas bereits einmal eine deutliche Bekanntschaft mit dem erträumten Paradies gemacht hat. Man fragt sich, was das nun ist: die hoffnungslose fixe Idee eines romantischen Neurotikers oder der neurotisch verzerrte Ausdruck eines tieferen Wissens um den eigenen Schicksalsweg? Wir sind immer leicht geneigt, solche fantastischen Ideen für pathologisch zu halten, wo das wie hier so offen und klar auf der Hand liegt, und zu versuchen, sie auf das Normale zu reduzieren. Die Realisierung dieser fixen Idee Gauguins ist aber durch sein Werk gerechtfertigt worden, so unsinnig die Vorstellung des Südseelebens bei ihm auch gewesen sein mag. Es ist ein Problem, sich zu fragen, wo man den pathologischen Stellenwert einer "Verrücktheit" überschätzt. Das Geldproblem ist für Gauguin auch mehr antreibende Kraft als letzte Ursache der Südseeaufenthalte gewesen. Als er kurz vor seiner Abreise die Versteigerung seiner Bilder im Hotel Drouot veranstaltet, wurde diese ein voller Erfolg. Nicht nur, dass er eine überaus günstige Presse hatte, sondern der Verkauf brachte ihm auch eine Bargeldsumme von 9600 Franken ein. Er stand damals ohne Zweifel auf der Schwelle des Ruhms, und er ist unter anderem von Mallarme gewarnt worden, er solle jetzt hier bleiben, denn einmal fort, wäre er schnell vergessen. Er ist trotz dieser verlockenden Aussichten abgereist und das, wovor Mallarme gewarnt hatte, trat natürlich ein. Er wurde zunächst von Paris vergessen.

Ich möchte die Südseeperiode Gauguins hier als Gesamtkomplex behandeln. Sie ist nur einmal von 1893 -1895 unterbrochen worden. Man trifft innerhalb seiner Südseebilder so oft auf Personifikationen der Muttergottheit und der Anima, besonders in seinen bedeutungsvollen Bildern, dass man das Auftreten dieser Problematik als charakteristisch

und vordergründig bezeichnen kann. In den Mittelpunkt schiebt sich hierbei das große Gemälde:

"Woher kommen wir? Was sind wir? Wohin gehen wir?" Man hat es verschiedentlich als das geistige Vermächtnis Gauguins angesprochen. Schon die Entstehungsgeschichte des Bildes zeigt an, dass es aus letzten Tiefen geschaffen worden ist. Es ist im Dezember 1897 zur Zeit seines zweiten Aufenthaltes in Tahiti gemalt worden. Die äußere und innere Situation Gauguins war zu diesem Zeitpunkt geradezu erbärmlich. Im Beginn des Jahres war er im Krankenhaus gewesen. Er litt an luetisch infizierten Beingeschwüren und an Lungenblutungen. Nach seinen eigenen Angaben handelte es sich hierbei um eine Herzkrankheit. Hanson schreibt dagegen in seiner Biografie von einer chronischen Bronchitis. Im Juli brach er nach dem Bau einer neuen Hütte unter schweren Fieberattacken zusammen. Seine Augen waren durch die Erkrankung ebenfalls geschädigt, und er durfte nur noch wenige Minuten hintereinander lesen. Im April hatte ihm Mette mitgeteilt, dass Aline gestorben sei, und zu seinem Geburtstag im Juni erhielt er nicht eine einzige Gratulation von seiner Familie. Auf dies hin schrieb er einen letzten affektgeladenen Brief an Mette:

"Madame, ich habe Sie gebeten, zu veranlassen, dass meine Kinder mir am 7. Juni, meinem Geburtstage, schreiben: Mein lieber Papa und ihre Unterschrift. Sie antworteten: Rechne nicht damit, du hast kein Geld.' Ich werde nicht zu Ihnen sagen Gott helfe Ihnen!', sondern weniger poetisch: Möge Ihr Gewissen schlafen, damit Sie sich nicht nach dem Tod als Befreier sehnen!"

Damit war die Beziehung zu Mette endgültig abgebrochen. Nicht lange vorher hatte er noch an sie unterzeichnet:

"Dein getreuer Liebhaber und Gatte!" Gegen Ende des Jahres war er an einem Tiefpunkt angelangt. Er hatte Erstickungsanfälle, spuckte Blut und sprach erstmalig von Suicid. Im Februar 1898 schrieb er an de Monfreid:



". . . ich muss Ihnen sagen, dass mein Entschluss für den Monat Dezember feststand. Da wollte ich denn, bevor ich stürbe, ein großes Bild malen, das ich im Kopf hatte, und den ganzen Monat hindurch habe ich Tag und Nacht in unerhörtem Fieber gearbeitet."

Er hat diesen Entschluss, Suicid zu begehen, auch versucht auszuführen, nachdem das Bild beendet war. Im gleichen Brief schreibt er weiter:

"Ich ging fort und verbarg mich in den Bergen, wo mein Leichnam von den Ameisen aufgezehrt worden wäre. Ich hatte keinen Revolver, aber ich besaß Arsenik, das ich während meiner Ekzemerkrankung gesammelt hatte. War nun die Dosis zu stark, oder war es der Umstand, dass ich mich mehrmals erbrach, was die Wirkung des Giftes durch Auswurf aufhob, ich weiß es nicht. Kurz, nach einer Nacht fürchterlicher Schmerzen bin ich heimgekehrt."

Innerhalb dieser Situation ist also das Gemälde entstanden. Es enthält sehr viele Aspekte. Ich möchte hier nur einiges als Amplifikation aussagen. Hören wir zunächst, was Gauguin selbst darüber sagte:

"Rechts unten ein schlafendes Kindchen, dann drei kauernde Frauen. Zwei Figuren in purpurnen Gewändern vertrauen sich ihre Reflexionen an. Eine absichtlich und ohne Rücksicht auf Perspektive enorm große Figur, in kauernder Stellung, hebt die Arme empor und betrachtet erstaunt die beiden Personen, die es wagen, an ihre Bestimmung zu denken. Eine Figur in der Mitte pflückt eine Frucht. Zwei Katzen bei einem Kind. Eine weiße Ziege. Das Idol, die beiden Arme geheimnisvoll und rhythmisch erhoben, scheint auf das Jenseits zu weisen. Eine kauernde Figur scheint dem Idol zu lauschen, eine dem Tod nahe Alte endlich scheint das, woran sie denkt, resigniert hinzunehmen und beschließt die Legende. Ihr zu Füßen repräsentiert ein seltsamer weißer Vogel, der eine Eidechse in der einen Krallen hält, die Zwecklosigkeit eitler Worte."

Im Juli 1901, nachdem das Bild bereits einer recht negativen Kritik in

Paris unterlegen war, gibt Gauguin noch einmal in einem Brief eine kurze Interpretation:

"Woher kommen wir?

Quelle

Kind

Das gemeinsame Leben.

Was sind wir?

Die tägliche Existenz.

Der instinkthafte Mensch fragt sich, was all das besagen soll.

Wohin gehen wir?

Eine alte, dem Tode nahe Frau.

Ein sonderbarer, stupider Vogel macht den Beschluss.

Der Vogel beschließt die Dichtung, vergleichbar dem niedrigeren Wesen gegenüber den intelligenten Wesen in diesem großen Ganzen, welches das durch den Titel angezeigte Problem ist.

Hinter einem Baum fügen zwei düstere Figuren, in Gewändern von melancholischer Farbe gehüllt, beim Baum der Erkenntnis ihre schmerzvolle Note hinzu, die gerade durch diese Erkenntnis verursacht wurde, im Vergleich mit einfachen Wesen in einer jungfräulichen Natur - welche ein Paradies menschlicher Konzeption sein könnte - die sich der Freude am Leben hingeben... ..".

Auffällig in unserem Sinne ist zunächst die deutliche Überbetonung des weiblichen Elementes innerhalb dieses Bildes. Es enthält acht weibliche Gestalten, darunter eine mit Schnurrbart, gegenüber zwei nicht eindeutig im Geschlecht klassifizierten Figuren und zwei Kindern. Die große androgyne Figur in der Mitte des Vordergrundes teilt das Bild in eine größere linke, für uns dem Unbewussten entsprechende Hälfte und eine kleinere rechte Bewusstseinsseite. Die Reflexion befindet sich weit im Hintergrund der Bewusstseinsseite, deren animalische Triebssphäre durch den hereinspringenden Hund charakterisiert ist. Auf der anderen Seite sind dessen Gegenbilder Katze und Vogel. Die ganze unbewusste Seite, und eigentlich auch das ganze Bild, wird im Hintergrund beherrscht von der Figur des Idols. Bei diesem Idol handelt es sich um ein archetypisches Mutterbild. Es ist die Göttin des Mondes Hina. Sie ist

nach dem Mythos der Arii die Göttin des ewigen Lebens. Ihr Gegenspieler ist der Erdgott Tefatu, der Gott des Todes aller Kreatur. Hina wird entweder als überlebensgroße Sitzende dargestellt oder als mit gespreizten Armen Stehende, wie in diesem Bild. Gauguin hat noch eine ganze Reihe von Darstellungen der Hina gemalt, in denen sowohl ihre hellen und lichten als auch ihre dunklen und dämonischen Züge zum Ausdruck kommen.

Deutliche und sehr interessante Personifikationen der Anima finden sich besonders in den Bildern "Never more" und "Manao Tupapau" (sie denkt an den Geist der Verstorbenen). Bei beiden findet man im Hintergrund das Mutterbild einer alten Frau, das in "Manao Tupapau" ein deutliches Schreckbild in europäischer Kleidung darstellt. Die helle, lichte Seite der Anima und der Mutter ist dagegen dargestellt in ja Orana Maria" und "je Tamari no Atua". Letzteres stellt eine Geburtsszene dar. Die alte Frau im Hintergrund, die der Schreckfigur von "Manao Tupapau" ähnelt, hält das mit einem Heiligenschein umgebene Kind. Wieder, wie bereits bei der Darstellung der Schattenproblematik, findet sich das Phänomen, dass der Archetypus in zwei Aspekte auseinander tritt, auf der einen Seite die gute heilige Figur der primitiven Maria, auf der anderen das sinnlich laszive Weib in "Never more" oder noch schärfer akzentuiert in "Annah, der Javanerin", das zwischen beiden Südseeaufenthalten gemalt wurde. Es ist leider nicht möglich, hier diese Bilder im einzelnen zu besprechen. Es liegt mir nur daran, darauf hinzuweisen, wie deutlich diese Problematik im Vordergrund steht, wie charakteristisch sie dargestellt ist und wie hinter der Animafigur immer wieder die Mutter auftaucht. Wie stark der persönliche Charakter Gauguins von diesem Animabild besessen war, zeigte seine Launenhaftigkeit, sein weibischer Exhibitionismus in Kleidung und Gebaren und nicht zuletzt sein Sich-Verlieren an Dirnen, hervorgerufen durch die fehlende Differenzierung seiner eigenen weiblich-emotionalen Seite. Ebenso gehört dazu seine Verklammerung an das Materielle des Daseins. Noch heute hallt dem, der seine Briefe aus der angeblich geldlosen Südsee liest, sein wütender Schrei nach mehr und immer mehr Franken entgegen, obwohl er in dieser Zeit Summen erhalten hat, die er bei dem einfachen Leben dort eigentlich gar nicht ausgeben konnte. Bei seinem Tode fand sich im Haus des verarmten Künstlers ein ganzes Warenlager von Wein und luxuriöser Büchsenahrung, wohl das Einzige, das bei der

Versteigerung seiner Habseligkeiten etwas einbrachte. Das letzte Bild, das man auf der Staffelei des toten Malers noch nicht ganz fertig fand, war ein bretonisches Dorf im Schnee. Nach all den sonnigen Bildern war sein Geist wieder zurückgekehrt in den Mutterschoß seiner Heimaterde.

Ich hoffe, dass deutlich geworden ist, wie stark die Problematik des Mutterkomplexes nicht nur das künstlerische Werk, sondern auch das Leben Gauguins bedingt hat, dass diese sich wie ein roter Faden durch alle seine bestimmenden Handlungen zieht. Als er völlig vereinsamt und verbittert auf Hiva Oa starb, völlig allein in seiner Todesstunde, da hatte er nichts von dem behalten, was Freud dem Künstler verspricht: Ehre, Ruhm und die Liebe der Frauen. Viele seiner Triebkräfte mögen auf diese Ziele gerichtet gewesen sein. Sein schöpferischer Dämon hat sie ihm nicht gelassen, sondern ging mit grausamer Gleichgültigkeit über sein persönliches Schicksal hinweg, eine stärkere Kraft, die anderen Gesetzen folgte. Er hat die Auseinandersetzung mit dem Bild der "großen Mutter" nicht nur gemalt, sondern auch persönlich gelebt, sodass sein Schicksal fast wie eine moderne Mythe anmutet. Hatte er das geahnt, als er aus Dänemark, seinen letzten bürgerlichen Halt verlassend, nach Paris kam und dort zu \*Schuffenecker sagte:

"Christentum und Zivilisation haben gemeinsam versucht, den Glauben des Menschen an sich selbst und an die Schönheit der primitiven Instinkte abzuschaffen, sodass jetzt eine Mythe daraus geworden ist, die aber als solche noch in jedem Menschen lebt. Ich will der Mythe wieder zur Wirklichkeit verhelfen."

## 5. Symbolentwicklung im Bildwerk Chagalls

Obwohl uns in der Analytischen Psychologie C. G. Jungs eine Methode zur Verfügung steht, auch die geistigen Prozesse der Kunst unter tiefenpsychologischen Aspekten zu untersuchen, ohne sie rein auf das Triebgeschehen reduzieren zu müssen, bleibt es doch eine Fahrt zwischen Scylla und Charybdis, wenn man analytische Gesichtspunkte auf ein Kunstwerk anwendet und die persönliche Lebensgeschichte des Künstlers in eine Beziehung zu seinem Werk setzt. Gerade das letztere ist bis heute immer wieder vermieden worden, und es gehört vielfach

noch zur gängigen Schulmeinung, dass ein Kunstwerk von der Person des Künstlers abstrahiert werden muss. Ich finde das bedauerlich, denn oft verschafft erst die Kenntnis des Menschen und seine persönliche Situation, in der er ein Bild gemalt oder ein Buch geschrieben hat, den Zugang zum Verständnis seines Werkes. Von Scilla und Charybdis spreche ich hier deswegen, weil wir bei jeder analytischen Bearbeitung von Kunstwerken immer zwischen zwei sehr großen Gefahren stehen. Da ist auf der einen Seite das Risiko, zu viel oder alles nur unter der Triebdynamik verstehen zu wollen und zu interpretieren und damit in einen reinen Psychologismus zu verfallen, der für den Kunstfreund sehr zu Recht etwas durchaus Unerfreuliches hat; auf der anderen Seite ist es aber wieder auch gefährlich, sich zu sehr von der Schönheit des Dargestellten begeistern zu lassen, denn dann besteht die Gefahr, dass man am Ende in einem recht leeren Ästhetizismus landet, voll von hochtrabenden Worten, die aber letztlich inhaltlos sind und die dann, so wie jede Hagiographie an dem Wesentlichen des Menschseins vorbeigehen. Ich möchte mich daher hier einfach darum bemühen, den Menschen Chagall zu verstehen, etwas von den Kämpfen, Enttäuschungen und Siegen zu erfahren, die sich in seiner Seele abgespielt haben, um auf diesem Wege vielleicht auch ein tieferes Verständnis seiner Bildwelt zu erlangen, die er geschaffen hat.

Ich muss vorausschicken, dass mein eigenes Interesse, meine Wertschätzung und meine Zuneigung zu der Bilderwelt Marc Chagalls besonders groß ist. Genau so intensiv hat mich auch sein persönliches Leben und sein Schicksal interessiert, obwohl ich ihn persönlich nie kennen gelernt habe. Ich habe viele Jahre lang seine Lithografien gesammelt, als sie noch kaum bekannt waren, fast alles, was an Büchern über ihn erschienen ist, zusammengetragen, und an den verschiedensten Orten der Welt, von den Glasfenstern in Jerusalem bis zum Museum of Modern Art in New York und in den Häusern reicher Texaner seine Gemälde bewundert. Aus all diesem Material hat sich in mir das Bild dieses Menschen geformt, den ich nicht nur in seiner Kunst, sondern auch in seiner Art des Lebens und seinem Schicksal besonders schätze und mag. Es ist notwendig, diese meine persönliche Einstellung vorzuschicken, denn ich schreibe nicht als ein kühler, objektiver Wissenschaftler, sondern als ein Freund dieser Bilder, und diese subjektive Einstellung wird auch an den Stellen durchschimmern, an

denen es vielleicht richtiger wäre, kritisch schärfer und objektiver zu sein.

Ich kann nicht direkt sagen, welcher besondere Faktor mein Interesse an Chagall hervorgerufen hat. Ich weiß nicht, ob es die Farbigkeit seiner surrealistischen Welt, die Zartheit und Zärtlichkeit seiner Figuren und die in diesen ausgedrückten Beziehungen sind, der große Fantasie-reichtum oder die Gläubigkeit des dem Chassidismus nahe stehenden Menschen, die in vielen seiner religiösen Motive zu finden ist. Ich weiß nicht, ob es die Liebe zu den Frauen ist, sei es zu seiner Mutter, zu Bella oder seinen späteren Freundinnen oder die starke Beziehung zur mütterlichen Welt überhaupt; denn Chagall ist in allen seinen Äußerungen einer der großen Liebenden der Mutter gewesen, was seit der Ausbreitung der Psychoanalyse unmodern geworden ist und als anstößig gilt. Es vereinigen sich immer viele Dinge und Faktoren, die das eigene Selbst in uns ansprechen und in uns eine tiefe Sympathie für einen anderen Menschen hervorrufen, ohne dass wir sie im Besonderen und Einzelnen nennen können.

Das Interesse des Tiefenpsychologen an Marc Chagall wird auch besonders dadurch geweckt, dass es sich bei ihm um einen Menschen handelt, der sehr weitgehend vom äußeren Objekt losgelöst ist und die Erlebnisse und Probleme seiner Innenwelt gestaltet und sie in einer sich immer wiederholenden Anzahl von Symbolen zu lösen sucht. Diese Symbolik, untermischt mit persönlichen Elementen, entstammt der Schicht des kollektiven Unbewussten und ist geeignet, in einer bestimmten Zeit die kollektive Bewusstseins-situation zu kompensieren, indem sie ihr wesentliche Seiten hinzufügt, die sonst unbeachtet und vernachlässigt bleiben. Es kommt hinzu, dass wir in einem bedeutenden Künstler einen besonders ausdrucksfähigen Menschen vor uns haben und in seinem Werk Problemdarstellung und Problemlösungsentwürfe sehen können. In einem solchen Bildwerk wie dem Chagalls spricht ja ein besonders begabter Mensch über sein Inneres und gestaltet die leidenschaftlichen Auseinandersetzungen zwischen Umwelt, Trieb und ethisch-geistiger Existenz in einer für das kollektive Bewusstsein seiner Zeit gültigen Form, die nahe an die Bildwelt unserer Träume herankommt, aber auf der anderen Seite doch auch schon wieder ein ganzes Stück bewusster Verarbeitung zeigt. So kann für den analytisch arbeitenden Arzt ein solcher Künstler ein besonders

ausdrucksfähiger "Patient" werden, der uns viel deutlicher und verständlicher sagen kann, was in ihm vorgeht, insofern jeder Mensch irgendwo auch ein Patient ist. Er kann uns auch helfen, andere zu verstehen, die nicht in der Lage sind, dies so gut auszusprechen. Die Erkenntnis Goethes, dass es ein Geschenk der Gottheit ist, sein Leid aussagen zu können, trifft wohl für die meisten Künstler zu, und ich meine, wir haben ein gutes Recht, dieses Geschenk als Hilfe für andere zu verwenden. Abgesehen vom eigenen Verständnis für andere Menschen, das wir durch die analytische Beschäftigung mit der Kunst und dem Künstler erwerben, kann uns das Wissen um die tieferen Probleme großer Künstler auch zu wertvollen Amplifikationen für die tägliche Arbeit mit den Patienten verhelfen. Ein Patient findet sich oft selbst viel besser verstanden in einem Bild oder einem Gedicht wieder als in einer intellektuellen Erklärung, vor allem, weil in einem Kunstwerk noch alle die Gefühlsqualitäten mitschwingen, die in der verbalen Deutung notwendigerweise ausgespart werden müssen. So ist es in einer analytischen Behandlung vielfach hilfreicher, einem Patienten sagen zu können:

"Sehen Sie, das Problem, das sich in Ihren Träumen darstellt, mit dem Sie sich auseinandersetzen haben, hat dieser oder jener Künstler genauso gehabt wie Sie, und er hat es in Wort oder Bild so dargestellt und er hat es auf diesem oder jenem Wege zu lösen versucht."

So wie es keinen Menschen gibt, der nicht irgendwo in seinem Leben auch einmal eine organische Erkrankung durchlaufen hat, und sei es auch nur eine Grippe, so gibt es auch praktisch keinen Menschen, der nicht auch in seinem Leben irgendwann einmal mit psychischen Symptomen zu tun hatte. Krankheit sowohl im organischen, somatischen Bereich als auch im psychischen gehört zum menschlichen Lebensprozess, und um es in einer bekannten Paradoxie auszudrücken, ist es eine Krankheit, nicht krank sein zu können. Gerade von den Künstlern und den besonders kreativen Menschen anderer Bereiche aber wissen wir, dass sie sich besonders oft und viel mit psychischen Alterationen auseinandersetzen haben, da eine starke Kreativität immer verbunden ist mit dem gefährlichen Leben in einer psychischen

Grenzsituation. Lange-Eichbaum hat ja in seinem großen Standardwerk "Genie, Irrsinn und Ruhm" eine Fülle derartiger Lebensläufe von Hochbegabten zusammengestellt.

Auch bei Chagall findet sich bereits in der frühen Kindheit ein so genanntes neurotisches Symptom, nämlich ein Sprachfehler, den er selbst in seiner Autobiografie beschreibt und der mit dem Durchbruch seiner künstlerischen Tätigkeit nach Aussagen aller derjenigen, die ihn persönlich gekannt haben und die ich sprechen konnte, wieder ausgeheilt ist. So wird es auch für uns von Interesse sein, auf welchem Hintergrund dieses Symptom entstanden ist, und wir werden an der entsprechenden Stelle darauf zurückkommen.

Die starke Hinwendung auf die eigene Innenwelt (die Introversion, wie wir sie nennen würden) in den Bildern Chagalls ist ihm selbst deutlich bewusst. Chagall lebt in diesen Bildern seines Inneren wie in einer zweiten Realität. Lassen wir ihn selbst darüber eine Aussage machen:

"Meine Bilder enthalten keine Märchen, keine Geschichten, keine Volkserzählungen. Ich bin gegen die Ausdrücke Fantasie und ,Symbolismus' eingenommen. Unsere ganze Innenwelt ist Wirklichkeit - vielleicht sogar wirklicher als die sichtbare Welt. Alles, was unlogisch zu sein scheint, als Fantasie oder Märchen zu bezeichnen, bedeutet nichts anderes, als zuzugeben, dass man die Natur nicht versteht. Ich habe Kühe, Milchmädchen, Hähne und russische Architektur auf dem Lande als Formquellen gebraucht, weil diese ein Teil des Landes sind, dem ich entstamme, und zweifellos haben sie in meinem visuellen Gedächtnis einen tieferen Eindruck hinterlassen, als alle anderen Eindrücke, die mir zuteil wurden. Jeder Maler ist an irgendeinem Ort geboren, und wenn er auch später auf die Einflüsse anderer Umgebung reagiert, werden eine gewisse Essenz, ein gewisses Aroma seiner Heimat immer am Werk bleiben."

Diese Worte hat Chagall anlässlich einer Eröffnung der Ausstellung seiner Bilder in New York gesprochen. Mit dem Begriff des Symbolismus, der hier benutzt wird und gegen den sich Chagall wehrt, ist hier noch jene Auffassung des Symbols gemeint, die in den 20er-Jahren in der Kunst



üblich war und die das Symbol eigentlich abwertete, das eher im Sinne einer Allegorie verstanden wurde. In der Psychologie C. G. Jungs hat das Symbol eine andere Bedeutung insofern, als es als ein spontan entstandener Bedeutungsträger verstanden wird, der die Vergegenwärtigung von Inhalten erlaubt, die auf andere Weise nicht darzustellen sind. Das Symbol behält hierbei Tiefe, Fülle und Sinngeschehen eines vollständigen Erlebens, das mindestens zunächst nicht einfach übersetzbar ist, oder auch ständig unübersetzbar bleiben muss. Die Symbolauffassung der Analytischen Psychologie ist an anderen Stellen\* auch von mir breit ausgeführt worden, sodass ich hier nicht näher darauf einzugehen brauche, sondern nur hervorheben möchte, dass eben gerade jener von Chagall erwähnte Symbolismus hierunter nicht verstanden wird.

Die gleiche introversive Einstellung, vielleicht noch schöner und deutlicher gesagt, hat Chagall, der neben seiner Malerei auch viele Gedichte gemacht hat, in einem 1957 erschienenen Gedicht in französischer Sprache ausgedrückt. Deutsche Übersetzung (vom Verfasser nach dem französischen Original angefertigt):

Mir nur allein gehört das Land meiner Seele  
das ich betrete wie mein Daheim  
ohne jeden Pass.

Es sieht meine Traurigkeit,  
meine Einsamkeit.  
Es wiegt mich in Schlaf  
und bedeckt mich mit duftendem Stein.

Es blühen um mich die Gärten  
mit den Blumen der Fantasie.  
Mir gehören die Straßen  
die ohne Häuser sind.  
Zerstört sind sie seit der Kindheit,  
und suchend nach einem zu Haus  
geistert ihr Volk durch die Lüfte  
und wohnt in der Seele mir.

So lächle ich,  
wenn kaum meine Sonne scheint,  
oder ich weine  
wie ein weicher Regen in der Nacht.

Es war einmal, da hatte ich zwei Köpfe.  
Es war einmal, wo diese zwei Gesichter  
sich mit verliebtem Erröten umhüllten  
und verschmolzen wie der Duft einer Rose.

Nun scheint es mir aber,  
dass selbst, wenn rückwärts ich schreite  
schreit ich voran  
zu einem hohen Portal,  
dahinter sich Mauern ausdehnen,  
wo vergangene Donner schlafen und die zerbrochenen Blitze ruhn.  
Mir nur allein gehört das Land meiner Seele."

Außer der starken Introversion finden wir in diesen Versen bei dem Wissen, dass es sich hier um einen Menschen handelt, der sich u.a. auch mit starken psychischen Problemen auseinandersetzen hat, eine ganze Reihe von Hinweisen, die den auf diesem Gebiet arbeitenden Arzt sehr interessieren. Wir finden zunächst das so genannte schizoide Erleben in der Gespaltenheit des Menschen mit den zwei Gesichtern und den zwei Köpfen, wir finden depressive Elemente in der Tristesse und der Solitude, und wir sehen schließlich eine sehr starke, gestaute aggressive Problematik, die sich in den zerbrochenen Blitzen und den erloschenen Donnern ausdrückt, die zusätzlich noch so unschädlich gemacht sind, dass sie in den Schlaf versenkt wurden. Ich möchte auf weitere Einzelheiten an dieser Stelle aber noch nicht eingehen, sondern nur darauf hinweisen, wie stark in beiden angeführten Stellen, der Äußerung über seine Bilder und diesem Gedicht die Bindung an die Kindheit ist, eine Bindung, die wir auch in fast allen Bildern Chagalls wieder finden. Wie auch in dem Gedicht, sind in der Realität die Stätten seines kindlichen Erlebens zerstört. Zwei Kriege und die große russische Revolution sind über die Stadt Witebsk hinweggegangen, seit Chagall dort 1889 im jüdischen Getto zur Welt gekommen ist.

Ich möchte nun so vorgehen, dass ich zunächst einiges biografisches Material über Chagall unterbreite und dann dazu übergehen will, drei der immer wieder auftauchenden Symbole auf ihre unterschiedliche Gestaltung bzw. Entwicklung hin zu untersuchen. Hierbei werde ich das letzte Alterswerk des heute noch lebenden Malers nicht berücksichtigen, da hierin Entwicklungszüge enthalten sind, die noch nicht abgeschlossen sind. Denjenigen, die bereits eine größere Anzahl von Bildern Chagalls kennen, ist es mit Sicherheit aufgefallen, dass er immer wieder die gleiche Symbolik benutzt. Da finden wir den Fisch, die Kuh, den Ziegenbock, das Panorama von Witebsk, das Liebespaar, den Eiffelturm, die Uhr und einige wenige mehr, die auf fast allen Bildern in verschiedenen Variationen auftauchen. Ich habe unter dieser Symbolik drei verschiedene Bereiche herausgesucht, die mir besonders bedeutungsvoll erscheinen. Da ist zunächst ein Symbol, das ich als den "Tierdämon" bezeichnen möchte und das teils als Pferd, teils als Kuh, teils als Ziege oder auch später als Hahn auftaucht. Als zweites, gleichsam als Gegensymbol zu dem ersten, möchte ich dann die verschiedenen Christusdarstellungen besprechen; aber vor diesen beiden sollen noch das Motiv und die Variationen des Engels in den verschiedenen Epochen von Chagalls Leben behandelt werden.

Zunächst möchte ich aber noch einiges über das Material sagen, auf das ich mich hier stützen werde. Es sind natürlich in allererster Linie die Ölgemälde, die Gouachen, die Grafiken und Lithografien, soweit sie uns erhalten sind. Leider ist ein großer Teil des für den Analytiker ja so besonders interessanten Frühwerks nicht mehr erhalten. Ein Teil ist in Witebsk, ein anderer durch einen betrügerischen Rahmenmacher in Petersburg, der nebenher Bilder verkaufte und dem Chagall diese zur Ausstellung gegeben hatte, verloren gegangen. Als sich der junge, mittellose Maler bei diesem Mann nach einigen Tagen nach seinen Bildern erkundigte, waren sie fort, und der Händler behauptete, niemals Bilder von ihm erhalten zu haben. Ein ähnliches Missgeschick ist Chagall noch öfter passiert. Einmal brannte der Kassierer des Amsterdamer Salons der Independants mit dem Erlös von drei Bildern durch, eine Reihe von Gemälden ließ Chagall bei Ausbruch des Krieges in Berlin bei Herwarth Walden zurück, um dann in der Inflation erst nach langem Hin und Her eine Summe wertlosen Geldes zu erhalten, und endlich fand er

auch sein Pariser Atelier ausgeräumt und ohne Bilder wieder, als er 1922 nach Paris zurückkehrte.

An biografischem Material stütze ich mich vorwiegend auf Chagalls eigene Aussagen, d.h. auf die 1923 zuerst erschienene Autobiografie "Mein Leben". Sie hat eine ganz interessante Geschichte. Sie sollte zunächst in Berlin in deutscher Sprache erscheinen, ein Projekt, das aber nie zur Ausführung kam. An Stelle dessen publizierte Cassirer ein Album mit 20 Grafiken unter dem gleichen Titel, die in die jetzt vorliegende und allgemein recht bekannte Buchausgabe mit übernommen sind. Die erste Veröffentlichung des in russischer Sprache geschriebenen Textes erfolgte 1925 in der "Zukunft", einer jüdischen Zeitschrift in New York, und zwar auf Jiddisch. 1931 erschien dann die französische Übersetzung von Bella Chagall "Ma Vie". Dieses Buch beschreibt das Leben Chagalls von der Geburt bis zum 2. Paris-Aufenthalt nach der russischen Revolution. Es ist für uns besonders interessant, weil es eine Fülle von Kindheitserinnerungen enthält und entsprechend der Mentalität des Malers sehr stark auf Gefühlseindrücke und Innenerlebnisse hin orientiert ist und nicht so sehr auf die äußeren Ereignisse. Erschwerend ist allerdings die chronologische Ungenauigkeit und das häufige Fehlen von Lebensaltern oder Jahreszahlen, die leider meist nur sehr spekulativ einsetzbar sind, ein Problem, auf das ich später noch zu sprechen komme.

Chagall entstammt einer einfachen, streng orthodox-jüdischen Familie. Der Großvater väterlicherseits war Rabbiner und starb lange vor Chagalls Geburt. Der Vater der Mutter war Schlächter in Lyozno, und der sensible kleine Enkel erhielt dort relativ früh bleibende Eindrücke, über die manchmal recht grausamen Methoden der Schlachtung. Er beschreibt eine solche Szene sehr ausführlich am Beginn seiner Lebenserinnerungen:

"In Großvaters Stall befand sich eine dickbäuchige Kuh. Sie hält sich aufrecht und guckt obstinat. Großvater nähert sich ihr und spricht so zu ihr: He, hör zu, nimm deine Beine, du musst dich hinlegen, man braucht Ware, Fleisch Hörst du?' Sie fällt mit einem Seufzer nieder. Ich erhebe meine Arme, um ihre Schnauze zu umarmen, um ihr einige Worte

zuzuflüstern, dass sie sich nicht beunruhigen soll, dass ich ihr Fleisch nicht essen werde. Was konnte ich mehr tun? Sie hört das Getreide rauschen, und hinter der Hecke sieht sie den blauen Himmel. Aber der Schlächter, in Weiß und Schwarz gekleidet, das Beil in der Hand, krepelt seine Ärmel hoch. Kaum hat man das Gebet gehört, und schon zieht er ihr den Hals zurück und stößt ihr das Messer in die Kehle. Wellen des Blutes. Gefühllos erwarten die Hunde und Hühner um sie herum einen Tropfen Blut, ein Stückchen Fleisch, das zufällig zu Boden fällt. Man hört nichts als ihr Glucksen, ihr Rascheln und die Seufzer von Großvater in den Wogen von Fett und Blut. Und du, kleine Kuh, nackt und gekreuzigt, du träumst unter dem Himmel. Das funkelnde Messer hat dich in die Lüfte erhoben. Stille . . ."

Noch 1947 ist diese Szene in Chagall so lebendig, dass er sie in einem Bild darstellt. Über der Stadt im Hintergrund hängt der Tierleichenam, und die Gesichter der beiden Zuschauer drücken das Entsetzen aus, das er selbst damals gespürt haben mag. Dieses gleiche Entsetzen wird auch in dem panisch fliehenden Huhn des Vordergrundes angedeutet.

Kehren wir aber zurück zu seiner Familie. Mir ist nichts bekannt über die Vorfahren, die weiter als die Großeltern zurückliegen. Im Gegensatz zu anderen Künstlern besteht bei Chagall kein so großes Interesse an den weiteren Vorfahren und an der Suche danach, wo wohl sein Talent eigentlich hergekommen sein mag. Rilke und Gauguin haben daraus direkt einen Kult gemacht und eine meist sehr unrealistische Familienlegende daraus gesponnen. Es ist noch interessant zu erfahren, dass Chagalls väterliche Großmutter den Großvater mütterlicherseits geheiratet hat, nachdem der beiderseitige Ehepartner verstorben war. Seine Eltern haben so in einer quasi-Geschwisterehe gelebt mit Erlaubnis des Rabbiners, wie Chagall in seinen Erinnerungen ausdrücklich betont. Wir können auch hierin schon einen Hinweis auf die außerordentlich enge Familienbindung sehen, die sich auch bei Marc Chagall vorfindet.

Es existiert auch eine Reihe von Fotografien von Chagalls Eltern und ihm selbst aus seiner Jugend, auf denen das außerordentlich ärmliche, typisch russische Holzhaus des jüdischen Gettos zum Teil zu erkennen

ist.

Vater Chagall war Zeit seines Lebens Arbeiter in einem Heringsdepot. Eigentlich hatte der Großvater Höheres mit ihm vorgehabt. Er sollte "einer mit einem weißen Kragen" werden, ein Kommis, aber es wurde nichts daraus, und er musste bei seinen Fässern bleiben. "Morgen für Morgen um 6 Uhr in der Frühe verließ Vater das Haus, um zunächst in der Synagoge zu beten. Dann bereitete er seinen Samowar und verschwand für den Rest des Tages zu seiner "Sklavenarbeit" im Heringsdepot." Er scheint ein sehr stiller, schwermütiger und depressiver Mensch gewesen zu sein, der wenig sprach: "Le soir entre avec lui" schreibt Chagall. Immer war er ermüdet, schlief bereits bei der Abendmahlzeit am Tisch ein, immer war er bekümmert und "an meinem Vater erschien mir alles rätselhaft und traurig". Diese gedämpfte Melancholie, die um die Gestalt des Vaters liegt, wird allerdings durchbrochen von gelegentlichen Jähzornsausbrüchen; so z.B., wenn sein Sohn ihn um Geld anging, dann wurde das unter Umständen in einem Wutanfall auf die Erde, auf den Hof oder auf die Straße geschleudert, wo er es sich aufklauben musste. Sonst wird er allerdings als ausgesprochen gutmütig geschildert. Immer brachte er abends für seine Kinder Kuchen oder Birnen mit nach Hause, seine Kleider leuchteten von der Salzlake der Heringe, und nur von Zeit zu Zeit ging ein schwaches Lächeln über seine Züge. Sein Anblick erinnerte den Sohn an jene Bilder der alten Florentiner Schule: Männer mit niemals geschorenen Bärten, braunen Augen, aschig, der Teint von gebranntem Ocker. "Österlich und dumm im Aussehen wie die Figuren von Agade" heißt es an einer anderen Stelle, oder "Es fällt mir schwer, für ihn die gerechten Worte zu finden". Ein späterer Traum aus der Petersburger Zeit von Chagall lässt uns erkennen, warum es dem Sohn wohl so schwer gefallen sein mag, die gerechten Worte für den Vater zu finden. Das unbewusste Vaterbild erscheint hier in dem Aspekt eines riesengroßen, furchterregenden Orang Utan, und in dem Traum drückt sich die animalische und furchterregende Seite, die unter der Depression vorhanden gewesen sein muss, aus. Ich will diesen Traum hier im Wortlaut berichten, wobei ich allerdings auf die in ihm auch deutlich enthaltene Geschwisterproblematik nicht näher eingehe:

"Viele Kinder des gleichen Vaters - und ich bin einer von ihnen - sind irgendwo am Strande des Meeres. Alle, außer mir, sind in einem großen und breiten Käfig für wilde Tiere eingesperrt. Der Vater, ein Orang Utan mit schwarzbraunem Maul, hält eine Peitsche in der Hand, bald droht er uns, bald seufzt er. Plötzlich kommt uns die Lust zu baden, und unter meinen zahlreichen Brüdern befindet sich auch, ich weiß nicht wieso, der russische Maler Wrubel als mein ältester Bruder. Der erste, der fortging, war Wrubel. Ich erinnere mich, wie sich dieser, der Vielgeliebte, entkleidete. Man sieht von ferne seine goldenen Beine, die sich öffnen wie eine Schere. Er entfernt sich in die hohe See. Aber das Meer entfesselt sich und schäumt und kocht. Ein Ansturm von hohen, furchtbaren Wellen, die mit hohen Kämmen heran geritten kommen. Die Fluten in einem Licht wie Melasse rollen geräuschvoll. Was ist aus meinem armen Bruder geworden? Wir sind alle unruhig. Man sieht in der Ferne nichts als seinen kleinen Kopf, seine Beine glänzen nicht mehr. Endlich verschwindet selbst der Kopf. Ein Arm hebt sich aus dem Wasser, und dann nichts mehr. Alle Kinder schreien: Er ist ertrunken, unser ältester Bruder, Wrubel.' Der Vater wiederholt in seinem Bass: Er ist ertrunken, unser Sohn Wrubel. Es bleibt uns nur noch ein Sohn, der Maler ist, du, mein Sohn!' Das war doch ich. Und dann wachte ich auf."

Der Traum ist ein Gefängnistraum, d.h. in diesem Fall einmal real ein Traum, den der Maler in einem Petersburger Gefängnis geträumt hatte. Chagall hatte damals als 20-jähriger den Widerstand seiner Familie gegen den Beruf als Maler überwunden und war von Witebsk nach Petersburg gegangen. Vater hatte ihm zu diesem Zweck einige wenige Rubel vor die Füße geworfen. Nun war es damals in Russland ein Gesetz, dass die Juden bestimmte angewiesene Wohnbezirke hatten, die sie ohne besondere Genehmigung nicht verlassen durften. Chagall befand sich daher in Petersburg in einem dauernden Versteckspiel vor der Polizei, da er ohne Genehmigung aus Witebsk fortgegangen war. Endlich wurde er einmal doch geschnappt und für kurze Zeit eingesperrt. Wir finden also in diesem Traum das bekannte Motiv des Gefangenen, der sich in die Freiheit träumt:

"Alle, außer mir, sind in einem Käfig eingesperrt." Hinzu kam, dass er

sich zunächst bei der Ankunft in Petersburg um Aufnahme in eine erstklassige Malschule bemüht hatte und dort bei der Prüfung durchgefallen war. Die Annahme und der Besuch dieser Schule hätten ihm auch gleichzeitig das Recht gegeben, in Petersburg zu leben. Die recht drittklassige Malschule, die er dann besuchen musste, schloss eine solche Aufenthaltsgenehmigung nicht ein. Der starke Konkurrenzkonflikt, der in dem Traum liegt, mag hierdurch ausgelöst sein.

In der Realität hatte Chagall nur einen Bruder, David, der jünger war und an Tuberkulose starb. Nach diesem Bruder kamen allerdings noch sieben Schwestern, also insgesamt eine Familie mit neun Kindern. Kehren wir aber zu der Vaterfigur zurück und betrachten wir zunächst ein Bild, in dem der Vater selbst kurz nach seinem Tod dargestellt ist. Wir dürfen natürlich nicht erwarten, dass sich in einer Realdarstellung unmittelbar nach Vaters Tod bereits der erschreckende Orang Utan zeigt. Schließlich hat der Sohn mit seiner sicher auch berechtigten Zuneigung und Pietät an den gutmütigen Eigenschaften dieses sicherlich ordentlichen, frommen und schwer arbeitenden Mannes gehangen. Immerhin zeigt ein Bild aus dem Jahre 1921 einen Mann, der eher düster und erschreckend wirkt, wozu das Fehlen der linken Gesichtshälfte noch beiträgt, als freundlich und gutmütig. Chagalls Vater ist an einem Unfall gestorben. Er wurde durch einen Lastwagen überfahren, und dadurch wurde seine eine Gesichtshälfte zerstört.

Wenn wir den Orang Utan sehen wollen, den furchtbaren Vater in der Wut, und in seinen Jähzornausbrüchen, so können wir das nur in Form einer Verschiebung auf eine andere Figur tun. Durch einen Rückgriff auf den Archetyp des großen Vaters hat Chagall diese furchtbare Seite sehr eindrucksvoll in einer Lithografie von Moses dargestellt. Vollard hatte 1931 Chagall den Auftrag gegeben, Illustrationen zur Bibel herzustellen. Hieran hat er weit über 20 Jahre gearbeitet, und das Werk ist erst 1957 bei Teriade in Paris erschienen. Die hier gezeigte Lithografie gehört nicht zu den eigentlichen grafischen Darstellungen, sondern ist zusätzlich für einen Nachdruck der Bibel durch Verve vom Maler geschaffen worden. Es handelt sich um insgesamt 4 Lithografien, von denen die erste Gott hinter einer Wolke zeigt und den die Tafel empfangenden Moses. Die Bilder 2 - 4 geben dann eine Darstellung dieses großen Vaters des israelischen Volkes, wie er die Tafeln beim Abstieg vom Berg Sinai mit



sich trägt. Es ist sehr eindrucksvoll in dieser Bilderserie zu studieren, wie das gefühlsbetonte Blau, das auf dem ersten Bild vorherrscht, über ein Violett immer mehr in das knallige, affektive Rot übergeht und gleichzeitig der Ausdruck Moses immer drohender wird, bis wir im 4. Bild den Zorn des Vaters über sein ungehorsames, wankelmütiges Volk dargestellt sehen und aus dem andächtigen, religiösen Menschen der im 1. Bild vor Gott kniet, eine wahre Teufelsfratze geworden ist, an der auch deutlich die Hörner zu sehen sind.

Nach der ursprünglichen Freudschen Konzeption ist die Wut des Vaters bzw. die Angst vor dieser Wut beim Sohn bedingt durch dessen Inzestwunsch, die Mutter für sich allein zu besitzen. Der Ödipus-Komplex und die Varianten seiner Lösung bilden den Mittelpunkt des Verständnisses für die späteren Verhaltensweisen, die der Mensch entwickelt. Man ist allerdings auch in der Freudschen Schule davon abgekommen, allein auf die Verdrängung der Sexualität das Hauptaugenmerk zu richten, und mit Recht hat bereits vor Jahren in Amerika Frieda Fromm-Reichmann darauf hingewiesen, dass in unserem Kulturraum heute weit mehr Hass, Neid, Wutgefühl sowie auch gerade Weichheitstendenzen verdrängt werden als die Sexualität. Die Jungsche Schule der Analytischen Psychologie auf der anderen Seite hat darauf hingewiesen, dass in der Problematik der Mutter-Sohn-Bindung nicht nur die Furcht vor dem strafenden und zürnenden Vater liegt, sondern die viel tiefere Furcht des Männlichen vor dem fremden Weiblichen überhaupt, wobei die Ödipus-Situation nur eine Variante dieses Geschehens sein kann. So entspricht auch die oft irrationale und übermäßige Angst des Sohnes vor der Wut und der Bestrafung durch einen übermächtigen Vater der Projektion einer dunklen Seite des Gottesbildes auf die persönliche Vaterfigur und weniger der Angst vor dem Inzest mit der Mutter. Wir sehen also, dass wir bei dieser Betrachtung der Vaterproblematik eine sehr vielschichtige Situation aufrollen, wobei diese Situation nicht allein vom Vaterarchetyp her zu interpretieren ist, sondern in ihn auch der Archetyp der Magna Mater hineinspielt. Hierzu ist es notwendig, zunächst einiges über das persönliche Verhältnis Chagalls zu seiner Mutter auszusagen.

Mutter Chagall ist in Lyozno geboren als die älteste Tochter eines Schlächtermeisters. Sie wird von ihrem Sohn als eine sehr energische,

sehr dominierende und sehr kleine Frau geschildert. Offensichtlich war sie eine weibliche Napoleonfigur. Die Familienlegende behauptet, dass sie nur halb so groß wie ihr Mann gewesen sei, aber doch die ganze Familie mit Einschluss aller Verwandten beherrscht hätte. Wenn eine ihrer Schwestern heiraten wollte, inspizierte sie den Bräutigam, ob er wohl der Richtige wäre, und entschied, ob er genommen werden dürfte oder nicht. Wohnte der Bräutigam in einer anderen Stadt, dann fuhr sie dorthin, kaufte beim Krämer gegenüber ein paar Sachen und zog bei dem gleichzeitigen Schwätzchen ihre Erkundigungen ein. Am Abend versuchte sie sogar, durch die erleuchteten Fenster etwas von dessen Familienleben zu erspähen. Daneben muss sie eine außerordentlich tüchtige und fleißige Frau gewesen sein. Da der karge Verdienst vom Vater nicht ausreichte, um die Familie zu ernähren, eröffnete sie eine Gewürzwarenhandlung, und es gelang ihr sogar, was im kaiserlichen Russland der Vor-Weltkriegszeit ein ausgesprochenes Bravourstück gewesen sein muss, einen ganzen Wagon von Waren auf Kredit ohne jedes Bargeld dafür zu erhalten. Ich möchte hier ein Stück aus der Autobiografie vortragen, das den Feierabend im Hause Chagall behandelt und eine, wie mir scheint recht gute Charakteristik der Mutter gibt:

"Abends, wenn das Geschäft geschlossen und alle Kinder zu Hause waren, schlummerte Vater am Tisch ein. Die Lampe ruhte sich aus, und die Stühle gähnten. Man wusste nicht, was eigentlich diese Ruhe bedingte, ob es der Himmel von draußen war, oder die Natur, die sich zurückgezogen hatte. Es blieb alles einfach inaktiv. Mutter saß vor dem großen Ofen, eine Hand auf dem Tisch, die andere auf den Bauch gelegt. Ihr Kopf zeigte steil nach oben, dort, wo sie ihren mit einer Nadel gekrönten Dutt hatte. Sie klopfte mit einem Finger auf den Tisch, mehrere Male, und sagte dann: "Alle Welt schläft. Was habe ich für Kinder? Gibt es denn niemand, mit dem ich plaudern kann." Sie liebte es, zu plaudern. Sie verdrehte die Worte und beherrschte das so, dass der erstaunte Zuhörer lächeln musste. Sie fragte, schwieg und sprach, auch ohne nur ihre Miene zu wechseln, kaum, dass sie die Lippen bewegte und ohne den Mund zu öffnen. Auch die Frisur blieb immer an ihrem Platze. Aber sie hatte niemanden. Allein ich hörte ihr von der Ferne zu. Sie forderte mich auf: "Mein Sohn, plaudre mit mir!" Aber ich bin nur ein

Straßenjunge, und Mutter ist eine Königin. Wovon sollte man mit ihr sprechen. Sie ärgerte sich und klopfte schneller mit dem Finger auf den Tisch. Und das ganze Haus hüllte sich in einen Schleier von Traurigkeit."

Das Verhältnis von Mutter und Sohn ist zumindest vonseiten des Sohnes ein überaus inniges. "Wenn ich von ihr sprechen soll, dann könnte ich manchmal nicht sprechen, sondern müsste schluchzen."

Dann gibt es zwei weitere Bilder, die auf die Dominanz, Größe und Mächtigkeit sowohl der persönlichen Mutter als auch auf die der archetypischen Mutter-Imago hinweisen und diese verdeutlichen. Das erste stammt aus dem Jahre 1914 und nennt sich "Die Mutter vor dem Ofen". Im Vordergrund dieses Bildes ist die große, mächtige Figur der Mutter zu sehen, im Hintergrund zu einem Bruchteil seiner normalen Größe zusammengeschrumpft eine männliche Figur. Es ist nicht ganz sicher feststellbar, ob diese Figur den Vater darstellt oder Chagall selbst. Der Mann hat einen Bart, das spräche für den Vater, aber es gibt eine kleine Grafik, die das gleiche Motiv behandelt und die aus derselben Zeit stammt. Dieser Grafik aber liegt eine Episode aus den Lebenserinnerungen zu Grunde. Hier ist es der 15-jährige Chagall selbst, der an der Tür steht und um die mütterliche Einwilligung bittet, Maler werden zu dürfen. Eigentlich sollte er nach dem Wunsch der Familie ein Kommis werden, eben gerade das, was der Vater nicht erreicht hatte. Welche Energie, welche kraftvolle Bewegung liegt bei diesem Bild in der Figur der Mutter, die den ganzen Rahmen mit Lebendigkeit erfüllt. Der Mann an der Tür gleicht dagegen mehr einem scheuen und unauffälligen Bettler. Das zweite Bild ist aus dem Jahre 1917 und stellt Chagalls erste Frau Bella dar. Sie war die Tochter eines reichen Juwelenhändlers in Witebsk, und er hatte sie 1914 geheiratet. Wieder dominiert über das ganze Bild die Frauenfigur, die sich beinahe wie eine riesige Gottheit über die Welt beugt, und im Vordergrund dieser Welt sehen wir zwei winzig kleine Figürchen, die kaum zu erkennen sind, Chagall selbst und sein damals einjähriges Töchterchen Ida. Die Projektion der dominanten und mächtigen Mutter-Imago ist jetzt auf die junge Ehefrau übergewandert. Es ist ja in der Regel so, dass das unbewusste Bild der Mutter auf Verlobte oder Ehefrau projiziert wird, wobei die Intensität solcher Projektionen wohl davon abhängig ist, über wie viel an

Realerfahrungen ein Mensch verfügt und wieweit er dazu neigt, Projektionen zu benutzen. Frisch verliebte Leute pflegen in der Regel ein erhebliches Maß an derartigen Projektionen ineinander zu investieren. Das zweite Bild ist natürlich realiter Bella, enthält aber als Anteile der projizierten Mutterimago deren Qualitäten von Mächtigkeit und Größe, die der archetypischen Mutter zugeordnet werden können. Wie viel an Größe da gewichtsmäßig von der Mutter erwartet wird, wird noch deutlicher, wenn man sich überlegt, wie klein die persönliche Mutter Chagalls in der Realität war und dass es doch eigentlich näher gelegen hätte, kleine und zierliche Mütterchen-Figuren zu malen. Man muss hier aber auch die Überlegung einschalten, dass die Magna Mater auch das Symbol des Unbewussten mit seinen schöpferischen Fähigkeiten ist. So kann man dann sagen, dass hinter dem kleinen, unbekanntem Maler aus dem Jahre 1917 bereits die Potenzialität des riesigen Werkes steht, das er bis heute geschaffen hat.

Wir wollen aber noch einmal auf die Frage zurückkommen, wieweit spielt die frühe persönliche Bindung an die Mutter in das Erleben des Malers hinein. Wir haben da in der frühen Lebensgeschichte einige Anhaltspunkte, die auf dieses Thema hinweisen. Zunächst ist da ein Stück so genannter Primordialsymptomatik, d.h. ein psychisches Symptom der Frühkindheit, zu erwähnen. Chagall litt im Alter von etwa 6 - 8 Jahren an den so überaus häufigen Kinderphobien. In der Dunkelheit der Schlafkammer wurde ein Handtuch zu einem Gespenst, das lächelte oder drohte, am Fenster tauchte eine fremde Tante oder ein Ziegenbock auf, und die Seelen längst verstorbener Vorfahren geisterten durch die Wohnung. Diese Ängste trieben das Kind zur Mutter. Meist blieb er in der Tür des Elternschlafzimmers stehen, und Mutters Stimme reichte aus, um die Angst zu beruhigen. Manchmal aber, wenn diese Angst zu groß war, nahm ihn Mutter in ihr Bett, und: "Das war das beste Obdach!" Chagall schreibt über diese Situation selbst:

"Kein Handtuch verwandelte sich mehr in einen Ziegenbock oder in einen Greis, und auf der gefrorenen Fensterscheibe gegenüber glitzerte kein längst begrabener Geist. Das hohe, dunkle Fenster des Wohnzimmers erschreckte mich nicht mehr. Auch die Seelen der Vorfahren und das Lachen junger Mädchen blieb aus. Solange ich in Mutters Bett blieb, erschreckte mich auch weder die Lampe noch das Sofa. Aber ich habe

Furcht. Sie ist dick mit mächtigen Brüsten wie Kopfkissen. Die Weichheit des Körpers, die Entbindungen, die Leiden ihres mütterlichen Lebens, die Süße ihrer vorstädtischen Träume, die elastischen und kräftigen Glieder. Ich habe Angst, das alles zufällig zu berühren. Dem Beginn unserer Kinderkrankheiten gingen für gewöhnlich Träume von Mutter voraus."

Wir wissen nicht, wie diese mütterlichen Träume ausgesehen haben und können nur vermuten, dass sie das verdrängte Material aus der Mutter-Sohn-Beziehung enthalten haben. Schon sehr früh hat C. G. Jung und später Wickes nachgewiesen, eine wie starke Alteration elterliche Komplexe in der Psyche von Kindern hervorrufen können. Wir sehen aus dieser Schilderung auf jeden Fall aber auch sehr eindrucksvoll, wie die Angst der Phobie in Furcht verwandelt wird, in die Furcht vor der mütterlichen Berührung. Neben der inzestuösen Färbung lässt diese Schilderung auch auf eine Problematik im Bereich der Zärtlichkeit und der gegenseitigen körperlichen Berührung, die auch später noch eine Rolle in Chagalls Leben spielen sollte, schließen. Hier liegt auch sicher eine Wurzel dafür, dass wie bei nur wenigen Malern, bei Chagall ein so großes Maß an differenzierter Zärtlichkeit in alle seine Bilder der Liebenden fließt. Die Atmosphäre dieser frühen Schilderung atmet deutlich eine gewisse Erotik, die allerdings untermischt ist mit den sehr beängstigenden und aggressiven Elementen der Gespenster. Es gibt ein Porträt der Mutter aus dem Jahre 1914, ganz in Orange und Braun gehalten, das doch recht eindringlich den dämonischen Eindruck und die Ambivalenzen dieser frühen Situationen vermittelt. In der Mutterproblematik Chagalls steckt aber in größerem Rahmen sicher nicht nur eine scheue, gehemmte und anbetende Erotik, sondern auch gerade der transpersonale Aspekt der Erdmutter, die in einem anderen, sehr viel später gemalten Bild, in dem er sich mit seiner Heimat auseinandersetzt, sehr deutlich die versagenden Züge zeigt. Dieses Bild stammt aus der Zeit seines ersten Pariser Aufenthaltes, den Jahren 1910 - 13, und ist mit dem Titel bezeichnet: "Russland, den Eseln und den anderen". Der Name ist durch einen Dichter-Freund, Cendrars, angeregt, und das Bild zeigt eine Kuh, die auf dem Dach eines Hauses steht und sich über einen Futtertrog beugt. Sie kann ihn aber nicht erreichen, und die weit heraushängende Zunge bleibt gut einen halben Meter über der Nahrung. Auch das Kälbchen unter ihrem Bauch versucht vergeblich, an die

milchspendenden Brüste zu gelangen. Es ist durch einen kleinen, hässlichen Dämon mit einem Hundekopf verdrängt, der die Milch in großen Zügen schlürft. Die Magd, die gerade zum Melken kommen will, ist durch einen beinahe satanischen Unfall an dieser Tätigkeit gehindert: sie hat einen Schritt vor dem Ziel ihren Kopf verloren, der ein ganzes Stück hinter ihr in der Luft schwebt. Stadt, Kuh und Magd können wir als mütterliche Symbole ansprechen, und das Bild charakterisiert dann die ganze Hoffnungslosigkeit und Vergeblichkeit, von einer warmen, mütterlichen Welt gefüttert und versorgt zu werden. Nur der rücksichtslose, halb tierische Dämon versteht es, sich aus den spendenden Quellen der Erdmutter zu ernähren. Chagall war zu der Zeit, als er dieses Bild malte, ein sehr armer, hungernder Maler in Paris, dessen Bilder niemand kaufte und der sich kümmerlich mit Gelegenheitsarbeiten ernährte. In Verbindung mit dem frühkindlichen Problem der Nichtberührbarkeit des mütterlichen Körpers kann man in diesem Bild eine Verschiebung aus dem persönlichen Unbewussten in das kollektive Unbewusste sehen. Diese Verschiebung allein dürfte aber nicht ausreichen, um die Problematik zu erklären. Es ist eben auch der ganze kollektive Hintergrund einer versagenden und zum Hunger verurteilenden Welt, einem Negativaspekt der Magna Mater, dem Chagall für viele Jahre ausgesetzt war.

Kehren wir aber noch einmal zurück zu den Anfängen und beschreiben wir zunächst die wichtigsten Stadien des Lebenslaufes von Chagall. Schon um seine Geburt ranken sich einige Besonderheiten. Zunächst wollte das gerade geborene Kind nicht leben. Furchtbar viele Klapse und Schläge waren nötig, bis das Neugeborene den ersten Schrei tat. Dann brach kurz nach der Geburt ein Feuer in diesem Stadtteil aus, und die Wöchnerin musste im Bett mit dem Kind zu ihren Füßen aus dem Hause und in Sicherheit getragen werden. Chagall hat diese Szene in einer Grafik zu "Ma Vie" dargestellt. Das Kind liegt zu Füßen der Mutter in einem Futtertrog, und mit diesem Futtertrog beginnt auch die Autobiografie:

"Das, was mir zu allem Anfang in die Augen sprang, war ein Futtertrog." Hier findet sich auch wieder das orale Motiv in der Erdmutter, ein Motiv, das in ganz krasser Realität zumindest im Erleben des jungen Chagall

eine so große Rolle spielen sollte. Noch in Paris musste ein Hering für 2 Tage reichen:

"Auf meinen Tischborden liegen nebeneinander Reproduktionen von Cezanne, von El Greco, die Reste eines Herings, den ich in zwei Hälften geteilt habe, den Kopf für heute und den Schwanz für morgen'. . . Keiner kauft meine Bilder, und ich glaube nicht, dass es überhaupt möglich ist."

In den ersten Lebensjahren zu Hause in Witebsk war zwar genug Essen da, sodass nicht direkt gehungert wurde, aber es war doch ärmlich, und die tägliche Buchweizengrütze, das Kascha, und die Heringe waren nicht gerade seine Lieblingsspeise. Es gab da häufig Differenzen mit Mutter, er tat es Vater nach und war beim Essen müde, wollte lieber einschlafen, und der Gedanke, dass sich in seinem Mund die Grützkörner befanden, konnte ihn so aufregen, als ob er Explosivgeschosse im Munde hätte.

Da gibt es außerdem noch eine Besonderheit um das eigentliche Geburtsdatum. Das offizielle Geburtsdatum Chagalls ist der 7. Juli 1887. Nach seinen eigenen Angaben stimmt das aber nicht ganz, sondern Vater hat ihn 2 Jahre älter gemacht, als er in Wirklichkeit ist, eine Episode, die auch sein Schwiegersohn und Biograf Meyer berichtet. Das hing mit den russischen Militärdienstverhältnissen zusammen. Es existierte damals eine Bestimmung, nach der der älteste Sohn nicht eingezogen zu werden brauchte, wenn der nächstfolgende Bruder 4 Jahre oder mehr jünger war. David, der jüngere Bruder Chagalls, ist 1893 geboren, und da die Registrierung der Geburten in Russland sehr nachlässig und spät erfolgte, hat Vater Chagall das Datum seines Ältesten um 2 Jahre vorverlegt. Das richtige Geburtsdatum wäre also nach dieser Erzählung 1889.

Als Kind erhielt Chagall zunächst nur eine rein jüdisch-hebräische Schulbildung bei verschiedenen Rabbinern. Der erste, ein Rabbiner aus Mohileff, liebte anscheinend das Schlafen mehr als den Unterricht, und Schüler und Lehrer verschliefen oft gemeinsam die Stunden. Wieder taucht hier das Motiv des müden Vaters auf. Im Hause eines Lehrers wurde Chagall auch einmal von einem Hund gebissen. Man befürchtete,

der Hund sei tollwütig gewesen und brachte das Kind nach Petersburg ins Spital. Die Ärzte erklärten, er werde in 4 Tagen sterben, und alle Welt bedauerte ihn. Er war der Heros des Tages und fand das natürlich wundervoll. Hier sah er zum ersten Mal eine Welt, die reicher und großartiger war, als seine eigene. Im Garten des Krankenhauses spielten die Kinder wohlhabender Leute. Er glaubte, darunter auch den Thronfolger zu sehen, und als er einmal ein weggeworfenes Spielzeug fand und für sich behielt, glaubte er, es wäre eines, das der Prinz verloren hätte. Noch lange beunruhigte ihn der Gedanke, dass der frühere Eigentümer es vermissen und über den Verlust sehr traurig sein könnte.

Auf den ersten Rabbi folgten noch mehrere andere als Lehrer, bis es endlich Mutter gelang, ihn in eine staatliche russische Schule einzuschmuggeln. Die Biografien differieren hier in der Altersangabe. Das Ereignis muss zwischen dem 13. und 15. Lebensjahr stattgefunden haben. An sich war es den Juden verboten, die Regierungsschulen zu besuchen. Aber Mutter fand einen "weichherzigen" Professor, der den Knaben gegen eine Gabe von 50 Rubel in seine Klasse aufnahm. Er kam direkt in die 3. Klasse, weil dies die Klasse des Professors war, und war dort den Kameraden gegenüber schon durch seine Kleinheit und Zierlichkeit unterlegen. Trotz vieler nächtlicher Schularbeiten war er außer in Geometrie nur ein recht mäßiger Schüler. Hier in dieser Klasse stellte sich auch das erste Mal der Sprachfehler ein. Chagall schildert in seiner Autobiografie hierfür eine auslösende Situation, die sich auf Onanie und Onanieschuldgefühle bezieht und die im Wortlaut folgendermaßen lautet:

"Der andere (Lehrer), Nikolas Antonowitsch, ein untadliger Gelehrter, durchmaß die Klasse mit seinen großen Schritten. Wohl weil er reaktionäre Zeitungen las, erschien er mir nahe verwandt. Ich wusste manchmal nicht recht, was für eine Art von Beobachtungen er an bestimmten Schülern machte. Nachdem er lange Zeit einen Schüler betrachtet hatte, fragte er ihn, indem er ihm in die Augen sah:

"Volodia, von neuem?" Was von neuem? Die Tage verstrichen, ohne



dass ich darauf kam, den Sinn dieses "von Neuem" zu finden. Warum auch nur erröteten alle anderen außer mir. Außerhalb der Klasse bat ich einen Kameraden, mir zu erklären, was Nicolas Antonowitsch Volodia vorwerfen könnte. Lächelnd antwortete er mir:

"Dummkopf, weißt du denn nicht, dass Volodia, an . . .". Wie dem auch sei, dieses blieb dunkel. Der andere lachte. Mein Gott, die ganze Welt veränderte sich für mich, und ich wurde traurig. Ich weiß nicht, warum, aber von dieser Zeit an begann ich zu stottern. Ein Streik, warum?"

Wir können gerade bei einem Menschen wie Chagall kaum mit Sicherheit sagen, ob es sich bei diesem Erlebnis tatsächlich real um die auslösende Situation gehandelt hat oder ob das hier Geschilderte nur eine Deckerinnerung bzw. eine symbolische Erinnerung darstellt, in der aber doch die wesentlichen psychischen Elemente und Probleme für die Auslösung des Symptoms enthalten sind. Wir treffen hier nämlich auf ein Motiv, das wir in der Analyse von Sprachfehlern sehr häufig finden:

"Das nicht zu verratende Geheimnis". Es ist uns bekannt, dass gerade im sprachlichen Ausdruck erhebliche Schwierigkeiten entstehen, wenn im Verlaufe der menschlichen Reifungsprozesse ein Kind von stark widerstreitenden Impulsen bestimmt wird in Bezug auf das, was es aussprechen darf und was nicht gesagt werden kann und ein Geheimnis bleiben muss. Es entsteht dann ein Zustand, in dem das Kind zwischen zwei Positionen hin und her gerissen wird, die noch zudem, wie es auch in der Geschichte ausgedrückt ist, dunkel und unverständlich bleiben, da es für das Kind meist nicht nachvollziehbar ist, warum über einen Bereich gesprochen werden darf und über einen anderen nicht. Die allgemeine Situation, in der sich der junge Marc oder Mowsha, wie er damals genannt wurde, in dieser Zeit befand, entspricht diesem Ansatz. Er ist Jude, in einer orthodox-jüdischen Erziehung aufgewachsen, die nach allem, was uns darüber bekannt ist, sehr strenge moralisch-ethische Richtlinien enthält. Auf der einen Seite ist er ein unterdrückter, entrechteter Gassenjunge aus dem Getto, auf der anderen ein Mitglied des auserwählten Volkes. Und nun erlebt er, wie unter der Oberfläche von Gesetzestreue und Hilfsbereitschaft, geschoben und geschmiert

wird. Sein eigenes Fortkommen und seine Stellung in der Welt sind davon abhängig, dass so etwas getan wird, und die Eltern müssen das mitmachen, in jeder Beziehung: Sein Geburtsdatum wird falsch angegeben, er sitzt als Jude in einer Regierungsschule, wo er eigentlich gar nicht hindarf und wo er das auf keinen Fall laut sagen darf. Gewiss ist das Ganze vonseiten der Eltern eine verständliche Reaktion, dass man sich gegen eine Welt, die mit grausamen und ungerechten Mitteln unterdrückt und diffamiert, entsprechend zur Wehr setzt, aber für das Kind bleibt doch bestehen, dass hier eine doppeldeutige Welt vorhanden ist, wo in der einen etwas gesagt werden darf, was in der anderen verschwiegen werden muss. Diese letztere aber wird noch zusätzlich kompliziert und unverständlicher dadurch, dass sie ein anderes Geheimnis hat, das der Sexualität, in das er nicht eingeweiht wird.

Natürlich ist die Symptomatik des Sprachfehlers im Hintergrund ein viel komplexeres Geschehen, als das hier durch diese eine Situation erklärt werden könnte. Hierzu gehört vor allem noch die Vorgeschichte, die Atmosphäre des elterlichen Hauses. Da finden wir die so sehr redefreudige Mutter, die mit ihrem Wortschwall offenbar die noch unbeholfenen Sprachimpulse des Kindes zu unterbrechen geneigt ist und gegen deren Dominanz und Befehle es keine Auflehnung geben kann. Ihr gegenüber ist nur hilfloses Schweigen möglich. Wir erinnern uns hier an die vorher zitierte Stelle:

"Mein Sohn, rede mit mir!" und der Sohn schweigt. Was kann er auch schon reden, er ist ja nur ein Gassenjunge, und Mutter ist eine Königin. Weiterhin ist nach dem geschilderten Charakter des Vaters mit der großen Gutmütigkeit auf der einen Seite und den Wutausbrüchen auf der anderen auch zu vermuten, dass in dieser Familie eine Atmosphäre von Friedfertigkeit und Harmonisierung herrschte, in der die sonst erlaubten kleinen Aggressionen und Differenzen, die zwischen Menschen nun einmal üblich sind, ausgeklammert waren und sich eben nur mitunter einmal in Durchbrüchen entladen konnten. Auch dies bedeutet eine Blockierung der ersten frühen Entwicklung zur Männlichkeit. Natürlich ist das nur eine Vermutung, die aber insofern gerechtfertigt ist, als sich eine derartige Ausklammerung des aggressiven Elementes bei diesen Charakteren besonders häufig findet. Eben gerade aber die Aggression

spielt für die Sprachentwicklung eine wichtige Rolle, wenn man sich überlegt, wie viel an tatsächlicher und möglicher Aggression immer in der Sprache enthalten ist.

Die Schule hat Chagall nicht allzu lange besucht. Am Ende des ersten Jahres blieb er sitzen und musste die Klasse wiederholen. Mit 15 Jahren fasste er endgültig den Entschluss, abzugehen und ein Künstler zu werden. Auslösend hierfür war ein Ehrgeiz- und Geltungsproblem: ein älterer Schüler hatte ihm ein abgezeichnetes Bild aus der Zeitschrift "Niwa" gezeigt. Die Tatsache, dass ein anderer, einer den er für einen Dummkopf hielt, so etwas konnte, erbitterte ihn so sehr, dass er straks zur Bibliothek lief und eine Reihe von Bildern kopierte, die er in seinem Schlafzimmer aufhing. Dort sah sie dann ein anderer Freund und rief bei ihrem Anblick aus:

"Höre, du bist ja ein wahrer Künstler!" "Ein Künstler!" Welches nie gehörte, zauberhafte Wort in der armseligen Umgebung des Gettos von Witebsk. Es erinnerte ihn daran, dass es dort in irgendeiner Straße ein großes Schild gab mit der Aufschrift: "Mal- und Zeichenschule des Malers Penne." Das Los war gefallen. Man musste in diese Schule eintreten, und so würde man dann ein Künstler werden.

Voraus gingen noch einige andere Berufsträume, wie wir sie bei Kindern so häufig finden, und die bei Chagall bezeichnenderweise alle in Richtung auf die Kunst hin gingen. Er sang recht gut in der Synagoge. Als er das Lächeln und die Aufmerksamkeit der Zuhörer über seinen sonoren Sopran spürte, träumte er: Ich werde ein Sänger werden und das Konservatorium besuchen. Ein alter Violinspieler lebte auf ihrem Hof, und der Junge versuchte einige Striche. Egal, was er kratzte, der andere sagte:

"Admirable", und er träumte: Ich werde ein Violinspieler werden und aufs Konservatorium gehen. Weil die Nachbarn ihn aufforderten, mit seiner Schwester zu tanzen, wollte er ein Tänzer werden, und Tag und Nacht dichtete er Verse, von denen man ihm sagte, sie seien gut, und er träumte, ein großer Dichter zu werden. Wir finden noch viel von diesen

Kinderträumen in Chagalls Werk wieder. Der Violinspieler, zu dem er durch seinen musizierenden Onkel Neuch noch eine zusätzliche Beziehung hatte, taucht oft in seinen Bildern auf. Das Schwebende des Tänzers finden wir in den vielen elevierten Personen wieder, und den Poeten hat er zu einem Teil realisiert, denn auch heute noch schreibt er mitunter Gedichte.

Es dauerte nur eine Zeit von genau 3 Monaten, bis der junge Chagall herausfand, dass Penne ihm nichts mehr geben konnte, obwohl er diesem ersten Lehrer seine Freundschaft und Zuneigung immer bewahrt hat. Es war dort eine rechte Kleinstadtmalerei, in der vorwiegend die Porträts von Honoratioren hergestellt wurden. In dieser Schule gewann Chagall aber einen reichen Freund, einen ehemaligen Mitschüler der Regierungsschule, dem er im Austausch gegen Freundschaft Malstunden gab, und dieser erweckte in ihm den Gedanken, nach Petersburg zu gehen. Vorher musste er allerdings noch zu verschiedenen Fotografen in Witebsk in die Lehre gehen. Nach seinem Ausscheiden bei Penne wurde ein großer Familienrat gehalten. Künstler zu werden, das war damals im Getto von Witebsk identisch mit Fotograf zu werden. Fotografieren nämlich war ein angesehenes Handwerk, das seinen Mann auf Hochzeiten und Kindstufen ernähren konnte, und so beschloss der Familienrat, es damit zu versuchen. Es war ein Unternehmen, das Chagall gar nicht behagte. Das stundenlange Retuschieren war ihm äußerst unsympathisch. Schließlich setzte er seinen Wunsch durch und ging mit der fürstlichen Summe von 27 Rubeln in der Tasche nach Petersburg. Wir haben schon von seinen ersten Misshelligkeiten dort erzählt und haben jetzt nur nachzutragen, dass er nach seiner Gefängnisstrafe als Diener zu einem reichen jüdischen Bekannten ging, der ihm freundlicherweise endgültig die Genehmigung verschaffte, in Petersburg zu verbleiben. Nebenher besuchte er zwei weitere Jahre die Kunstschule, bis er schließlich feststellte, dass er dort nur seine wertvolle Zeit vergeudete und abging.

In Petersburg machte damals Leon Bakst viel von sich reden, ein fortschrittlicher russischer Künstler, der vor allem Dekorationen und Kostüme für das russische Ballett-Theater entwarf. Er war unter dem Einfluss der damals modernen französischen Expressionisten ein Kämpfer gegen die akademischen Kunstrichtungen und gab auch eine

eigene Zeitschrift heraus, "Mir Iskustwa" (Die Welt der Kunst). Als Chagall hörte, dass Bakst auch eine eigene Schule unterhielt, meldete er sich bei ihm an und legte ihm seine Bilder zur Begutachtung vor. Hier fand er das erste Mal eine gewisse Anerkennung. In der Kunstschule hatte man seine Bilder für hingeschmierte Barbarismen erklärt, und ihn als einen Stipendiaten bezeichnet, der anderen nur die Plätze wegnahm. Jetzt aber erklärte ihm der große, der bedeutende Bakst, dass er Talent hätte. Seine Bilder seien zwar hingesudelt und er sei auf dem falschen Wege, aber Talent habe er. Bakst nahm ihn in seine Schule auf, aber auch hier endete sein Auftreten mit einem Misserfolg. Seine dort gemalten Bilder fielen so aus dem üblichen Rahmen der Schule, dass sie keine Anerkennung fanden und er auch diese Schule nach ca. 3 Monaten verließ. Nach dieser Niederlage kehrte er auch Petersburg den Rücken und ging wieder nach Witebsk. Die Zeit in Petersburg ist für Chagall sehr hart und entbehrungsreich gewesen. Er war ausgezogen mit dem Gedanken, dass er als Künstler nicht genötigt sein würde, sich sein Leben so hart und bitter zu verdienen wie der Vater:

"Als Künstler, so dachte ich, werde ich ein Mensch sein können." So ziemlich das Gegenteil davon traf in Petersburg ein. Ein eigenes Zimmer zu haben, war ein unvorstellbarer Luxus. Er konnte im besten Fall irgendwo eine Zimmerecke für sich mieten, und lange Zeit reichte das Geld nicht einmal zu einem eigenen Bett, sondern er musste dieses mit einem Arbeiter teilen. In diese Zeit fällt ein für das Sicherheitsgefühl seiner Berufung sehr wichtiges Erlebnis. Es ist wieder ein Traum:

"Ich befinde mich in einem großen Zimmer, in der Ecke steht ein einzelnes Bett, und ich liege darin. Es wird düster. Plötzlich öffnet sich die Decke, und ein geflügeltes Wesen steigt mit Lärm und Getöse herab. Ein Rauschen von schleppenden Flügeln. Ich denke: Ein Engel! Ich kann die Augen nicht öffnen. Es wird zu klar, zu hell. Nachdem er alles durchstößt hat, erhebt er sich und verlässt das Zimmer durch die Ritze der Decke und nimmt alles Leuchtende, Himmlische mit sich. Es wird von Neuem dunkel, und ich erwache." Chagall hat dieses Erlebnis in einem Bild dargestellt, "L'Apparition".

Es ist meines Wissens die erste Darstellung einer Engelsfigur und

stammt aus dem Jahre 1922. Der Engel ist danach ein häufig wiederkehrendes Motiv in seinen Gemälden geblieben, und wir können uns anhand dieser Figur mit einer ersten Symbolserie befassen. Ich möchte aber zunächst etwas auf den tiefenpsychologischen Gehalt dieser "Erscheinung" eingehen. Es handelt sich hier ohne Zweifel um einen fast reinen archetypischen Traum, ein relativ seltenes Erlebnis von großer innerer Bedeutsamkeit, in dem sich das Ich allein einer archetypischen Imago gegenübergestellt sieht. Etwas, das Chagall auch in seinem weiteren Leben nie mehr vergessen wird. Das Auftreten dieses Bildes stellt eine numinose Erscheinung aus dem Bereich des Außer-Ich dar, die dem Ich gegenübergestellt wird.

Die Sinnbedeutung eines solchen Symbols von zudem religiösem Charakter kann auf keinen Fall in der Form einer einfachen Übersetzung möglich sein, so als ob es sich hier nur um ein Zeichen handele. Wir können also nicht sagen, dass dieser Engel ein Vater- oder Mutter-Bild oder eine intuitive Funktion darstelle, sondern wir müssen so vorgehen, dass wir diesen Archetyp nach der Methode C. G. Jungs amplifizieren, indem wir von der Voraussetzung ausgehen, dass er sehr vieles enthält, mehr als wir rational in der Lage sind, auszudrücken, und dass wir uns dem Sinn dieses Symbols nur durch Anreicherung und Umschreibungen nähern können. Das Sinnverständnis eines derartigen Symbols liegt mit Sicherheit nicht allein im rationalen Bereich, sondern die Erfassung seines Sinnes kann nur mit etwas identisch sein, was der Philosoph N. Hartmann auch unter dem Erkenntnisvorgang versteht, indem er die Erkenntnis in den Bereich der Metaphysik verlegt. So können dem Engel einerseits als einem geflügelten Wesen der oberen Geistsphäre die inspiratorischen Kräfte einer Animafigur zugrunde liegen, die dann ihrerseits Anteile der Mutter-Imago enthält; andererseits ist der Engel aber auch ein männliches Wesen, eine Verkörperung des Vater-Archetyps und der hierarchischen Ordnung des Gott-Vater-Geistes.

C. G. Jung hat darauf hingewiesen, dass gerade nach der rabbinischen Tradition die Engel männlich sind, wie auch im Islam. Inklusive Satan wurden sie am 2. Schöpfungstage geschaffen und waren in Bezug auf die Schöpfung des Menschen sofort geteilter Meinung. Deshalb habe Gott den Adam im Geheimen erschaffen, um das Missfallen der Engel zu vermeiden. Auch soll nach der jüdischen Tradition Adam schon vor Eva

ein dämonisches Weib namens Lilith besessen haben, mit welcher er um die Herrschaft rang. Dieses Weib erhob sich durch den Zauber des Gottesnamens in die Luft und verbarg sich im Meer. Adam aber zwang sie zurück mit Hilfe von 3 Engeln. Lilith wurde zu einem Mar oder einer Lamia, welche die Schwangeren bedrohte oder neugeborene Kinder raubte. In diesen drei Engeln ist auch das Motiv der Vogelhilfe zu erkennen, denn Engel sind eigentlich Vögel. Sie vertreten das volatile Element, das Pneuma und werden unter dieser Funktion auch in der Symbolik der Alchimie benutzt. So stellen psychologisch solche Vögel in der Regel Fantasien oder intuitive Ideen dar, geistige (geflügelte!) Möglichkeiten, die geahnt werden.

Der Engel Chagalls, so wie er uns in seinen Bildern entgegentritt, knüpft nun weniger an die lieblichen Puttendarstellungen an, wie sie seit Giotto in der abendländischen Kunst üblich geworden waren. Chagall ist sicher mehr von der russischen Ikonenmalerei beeinflusst, in deren Darstellungen wir ähnlich wie in der romanischen Periode und den byzantinischen Mosaiken den strengen und hoheitsvollen Engel des Alten Testaments wiedertreffen, den, der den Hirten bei seinem Erscheinen zurufen muss: "Fürchtet euch nicht!" Gerade diesen Engel aber zeigen die Ikonenmalereien ebenso wie Darstellungen aus frühchristlichen armenischen Miniaturen.

Bei Chagall behält zwar der Engel das hoheitsvolle und überirdische Element, es bleibt eine religiös durchaus tief und ernst empfundene Figur, aber der Künstler hat doch sehr viel von seinem eigenen Ego in diese Figur mit hineingenommen. Charakteristisch hierfür ist der Engel mit der Palette, gemalt 1927 - 36. Der Maler selbst ist zumindest in seinen jüngeren Jahren ein sehr weicher, fast mädchenhafter Mann gewesen. Ein Schalterbeamter in Frankreich sagte einmal fasziniert durch sein gelocktes Haar zu ihm: "Oui, Madame!" Auch auf den Fotografien bis 1945 ist dieses "Mädchenhafte" noch deutlich erkennbar. In seiner Autobiografie beschreibt er selbst, wie er in der Pubertät seine Lippen rot färbte, um einem Mädchen ähnlich zu sein. Der Engel auf dem Bild "Der Engel mit der Palette" trägt die Palette des Malers, hat seine lockigen Haare und ihm nicht unähnliche Gesichtszüge. Es ist das einzige Bild, in dem eine so starke Identifikation mit dem numinosen Archetyp von Chagall gemalt wird. Auf späteren Bildern erscheint der

Enger im Hintergrund und ist vom Ich-Komplex deutlich getrennt. Auch die vielen Engelsdarstellungen in der Bibel sind von einem Autoporträt deutlich abgesetzt. Zwar zeigen die Engel Abrahams die gleiche sensible, asthenische Figur mit den relativ weichen Gesichtszügen (etwas von dem, was man selbst ist, lebt ja in allen Figuren, die man gestaltet), aber die Aussage lautet doch nicht mehr "der Engel und ich sind identisch". Hier haben diese geflügelten Wesen sogar teilweise etwas Gefährliches und Dämonisches bekommen. Der Engel, mit dem Jakob ringt, ist eine klobige Figur mit einem breiten, beinahe brutalen Gesicht. Noch gefährlicher, beinahe graueneinflößend, wirkt dann die Engelserscheinung, die Abraham bei seinem Sohnesopfer widerfährt. Dieser Engel ist schon mehr ein Gespenst, ein Dämon, und seine weiße Farbe wirkt nicht mehr wie die der Reinheit und der Majestät, sondern wie die eines Leichentuches oder eines Erbleichens in übernatürlichem Schrecken. In diesen späten Bildern wird bereits nach einer Synthese gesucht, die die Doppelgesichtigkeit des Archetypus zu lösen im Stande ist. Jeder Archetyp trägt in seiner Polarität immer beide Seiten in sich, die dunkle, gefährliche, dämonische und die helle, helfende und gütige. Es ist kein Zweifel, dass sich dieser Konflikt auch im Maler selbst abspielte. Der friedfertige, der weiche, der schwache und der engelhaft Mensch liegt immer im Konflikt mit seinen unterdrückten Aggressionskräften, die er in Kindheit und Jugend nie direkt der soviel stärkeren Umwelt gegenüber ausleben konnte. Hierfür bezeichnend ist wieder ein anderes Jugenderlebnis, das er in seiner Autobiografie beschreibt:

"Eines Abends saß ich mit Anionta auf dem Kai, am Ende der Stadt, dort wo sich die Bäder befanden. Unter uns murmelte der Fluss. ‚Wage es!‘ dachte ich. Meine Mütze ist auf ihrem Kopf. Ich lehne mich gegen ihre Schulter. Das ist alles. Plötzlich höre ich Schritte, eine Bande von Straßenjungen nähert sich. Sie nähert sich uns, mir. Ich möchte meine Mütze zurücknehmen. Anionta, gib mir meine Mütze zurück,‘ sage ich. Wir verlassen die Bank. Die Mütze ist noch immer auf ihrem Kopf. Man folgt uns. Irgendeiner von ihnen schlägt mir heftig in den Rücken und schreit mich an: Lass sie in Ruhe und traue dich ja nicht nochmal auf den Kai, sonst . . .! Ich habe dich bis heute nicht wiedergesehen, Anionta, und es hat lange gedauert, bis sich das in mir beruhigt hatte."



Es ist eine furchtbare, grausame Welt, in der man immer der Schwache, der Gehetzte, der Rechtlose ist, der kleine jüdische Gassenjunge, bis endlich der Pinsel zur Waffe wird, mit der man eine Welt erschaffen und eine Welt zerstören und stürzen kann. Hiermit will ich zunächst die Symbolik des Engels verlassen und noch einiges aus der Biografie nachtragen.

Begeben wir uns wieder zurück in die Jahre 1908/09 in Witebsk in die Zeit, in der Chagall die ersten uns heute noch erhaltenen großen Bilder malte. Es ist bezeichnend, dass wir in den Bildern dieser Witebsker Zeit keine Petersburger Motive finden. Man sollte annehmen, dass ein junger Mann, der aus der Provinz in die reiche, glänzende Hauptstadt kommt und von dort wieder zurückkehrt, ein wenig von diesem Glanz mit nach Hause bringt. Nichts davon findet man bei Chagall. Die Misserfolge auf den Kunsthochschulen haben ihn in die Umgebung zurückgeführt, von der er ausgegangen war, und seine Motive sind der nächsten einfachen Umgebung aus dem Leben des Gettos von Witebsk entnommen. Ihr Thema behandelt oft die großen, erschütternden Stationen des menschlichen Lebens. Er malt die Geburt, die Hochzeit, das Begräbnis, und er malt sein Haus und die nächsten seiner Beziehungspersonen. Ein Bild von diesen fordert unser größtes Interesse. Es ist das Porträt seiner Verlobten. Chagalls Freund und Biograf Isaac Kloomok schreibt über dieses Bild:

"Wieder ist es eine Überraschung. Der junge Künstler von 20 Jahren, der zukünftige Dichter der Liebe, der, der niemals müde wird, von jungen Liebenden zu singen, malt hier seine eigene Geliebte, ein junges, zärtliches Mädchen voller Grazie und Liebenswürdigkeit, voll von funkelndem Geist, voll von Glück und Lebensfreude, die junge und seelenvolle Bashke (Bella), frisch, einbildungsreich und verspielt (wie wir sie aus ihren autobiografischen Erzählungen, die sie später im Leben schrieb, her kennen), hier malt sie ihr stolzer Liebhaber, steif, kalt und qualvoll ernst, so, als ob sie die tragische Muse wäre. Nicht ein Tropfen warmen Blutes, weder in dem Mädchen, noch in ihrem Liebhaber, so als ob er keine Freude an ihr hätte, als ob er an ihr unbeteiligt wäre. Und es ist ein gut gemaltes Bild. Es hat die Schönheit einer griechischen Vase. Aber warum ist hier der Künstler so professionell, warum so abständig,

so kalt und so klassisch? Der Künstler hat mir erzählt, dass seine Liebe für das junge Mädchen ungewöhnlich rein und ideal gewesen wäre. Obwohl er sich vom ersten Anblick an in sie verliebt hätte, ja, sogar noch, bevor er sie gesehen hatte, dadurch dass er ihre Stimme gehört hatte, konnte er sie ehrlich und aus unschuldigem Herzen her seine Schwester-Braut nennen, so wie König Salomon seine Shulamite. Wenn er die Gewohnheiten junger Männer mit anderen Mädchen hatte, für seine Braut hatte er nur spirituelle Liebe, seine männlichen Instinkte verschwanden vollständig oder sublimierten sich. Er kannte nur reine, idyllische und zarte Bindungen mit ihr. Die reine und scheue erste Liebe hat Chagall in späteren Jahren immer und immer wieder gemalt. Hier wollen wir nur feststellen, dass die idyllischen Liebesgesänge, die Chagall später so schön malte, nicht reine Schemen waren, Erfindungen seiner Einbildungskraft, sondern dass er sie gut im eigenen Herzen kannte. Lassen Sie sein Bild: Meine Verlobte in schwarzen Handschuhen' nicht gegen ihn zeugen. Hier in diesem Bild tut er etwas, was er immer zu tun pflegt, er verändert seine persönliche Erfahrung in ein fremdes Kunst-Motiv."

Wir haben keinen Grund, daran zu zweifeln, dass die eigene Aussage über diese reinen und idealen Gefühle zu Bella wahr ist, und doch scheint uns das nicht alles zu erklären. Es bleibt ein gewisses Unbefriedigtsein mit dieser Schilderung des Biografen, warum man denn eigentlich bei einer reinen und idealen Liebe so kalt, so abständig und so streng bleiben muss. Ich meine doch, dass wir hier aus unserer Sicht heraus einiges hinzuzufügen haben.

Bella war die Tochter eines reichen jüdischen Juwelenhändlers, der in Witebsk viele Geschäfte besaß. Sie ist ganz im Gegensatz zu Chagall in einer gepflegten, geborgenen Atmosphäre von Reichtum und Bedienung aufgewachsen. Sie war für den Sohn des Arbeiters aus dem Heringsdepot doch eigentlich eine ebenso mächtige und ferne Königin, wie es die Mutter gewesen war.

Chagall hat Bella durch eine andere Freundin, eine Arzttochter, kennen gelernt. Das war noch vor seinem ersten Aufenthalt in Petersburg. Dieser Beziehung zu seiner späteren Frau gingen eine Reihe von kleineren Abenteuern mit anderen Mädchen voraus. Der hübsche, gelockte Junge

war wohl beim weiblichen Geschlecht recht beliebt, und es hat nicht an Versuchen gefehlt, ihn zu verführen. Nach allem, was er selbst aber schreibt, scheint doch die Ehe die erste sexuelle Beziehung für ihn gewesen zu sein. Da waren zwar Wünsche und Impulse deutlich und heftig vorhanden, aber Angst und Scheu waren größer und stärker, sobald Situationen eintraten, in denen er seine Wünsche realisieren konnte. Erst am Ende des 4. Jahres ihrer Freundschaft wagte er z.B. der vorhin erwähnten Anionta auf deren Initiative hin einen Kuss zu geben und er schreibt, dass er eine tödliche Furcht vor ihrer Unterwäsche hatte. Die Atmosphäre bei ihm zu Hause ist ganz gewiss auch nicht sexualfreundlich gewesen, sondern wir haben eher allen Grund anzunehmen, dass da eine strenge Prüderie herrschte.

Als Chagall einmal in der Verlobungszeit ein Aktbild von Bella malte (er hatte sie natürlich nicht berührt) und seine Mutter das sah, gab es eine große Szene, die er selbst folgendermaßen beschreibt:

"Bella steht Modell für mich. Sie liegt ganz nackt auf einer Couch. Ich näherte mich zitternd. Ich gestehe, ich sah das erste Mal eine nackte Frau. Obwohl sie fast meine Verlobte war, fürchtete ich doch heranzutreten, mich zu sehr zu nähern, etwas von diesem Guten zu berühren. So wie eine Schüssel war sie vor meinen Augen ausgebreitet. Ich habe eine Studie davon gemalt und sie an der Wand aufgehängt. Am nächsten Tag tritt Mutter zu mir ein und sieht dieses Bild. Was ist das?' Eine nackte Frau, der Busen, die dunklen Flecken ihrer Behaarungen. Ich schäme mich und sie auch. Nimm dieses Mädchen fort!' sagt sie. - Kleine Mama: ich liebe dich sehr. Aber . . . hast du denn nie eine nackte Frau gesehen. Und ich, ich habe sie doch nur angesehen und nichts getan, als sie zu malen. Das ist alles."

Chagall hat seiner Mutter gehorcht. Er hat dieses Bild nicht nur fortgenommen, sondern es übermalt, und zwar recht charakteristischerweise mit einer Begräbnisprozession. Es ist die Aussage eines "gehorsamen" Maler-Sohnes gegenüber seiner Mutter:

"Das, was ich gemalt habe, ist nicht zum Schämen da, es ist nicht

verwerflich, sondern es ist heilig und religiös. Es ist nicht nur das, es ist sogar tief traurig, dass ich es begraben muss." Es liegt vielleicht ein gut Teil solcher Opposition gegen die Mutter in der Tatsache, dass er später immer wieder die nackten Körper der Liebenden malt. Außerdem finden wir in diesem Bericht, wo Bella wie eine "Schüssel" vor seinen Augen ausgebreitet ist, wieder das Symbol der nährenden Erdmutter, das an den Trog erinnert, mit dem die Autobiografie begann, und an den Eimer in den Händen der Magd in dem Bild "Russland, den Eseln und den anderen". Wieder ist es eine Schüssel, an die man nicht heran kann und aus der man nichts zu sich nehmen kann.

Bis Marc seine Bella heiraten konnte, sollte aber noch geraume Zeit vergehen. Chagall ging zunächst nach Petersburg zurück und bekam dort durch einen Abgeordneten der Duma, Vinaver, der sich für ihn interessierte und auch ein Bild von ihm kaufte, einen Monatswechsel von 125,- Francs für Paris ausgesetzt. Von 1910 - 14 dauerte der Aufenthalt des Malers in Paris. Er zog dort in das verfallene Atelierhaus "La Ruche" auf dem Montparnass, das man entweder als gekröntes Genie oder verhungert verließ und schloss sich einer Künstlergruppe an, von der wohl am erwähnenswertesten ist, dass von daher seine Freundschaft mit dem Dichter Appolinaire stammt. In eine Malschule ist er in Paris nicht mehr gegangen.

"In Paris ging ich weder zur Akademie noch zu Professoren. Die Stadt selbst war auf Schritt und Tritt meine Lehrmeisterin, in allem. Die Markthändler, die Kellner, die Portiers, die Bauern, die Arbeiter. Sie umgab etwas von jener erstaunlichen Freiheit, die ich nirgendwo anders gefunden habe." Chagall hat schon immer das starke Gefühl gehabt, anders zu sein als die anderen. In Petersburg betete er:

"Gott, du, der du dich hinter den Wolken versteckst oder hinter dem Haus des Schusters, mach, dass sich mir meine Seele enthüllt, die schmerzende Seele eines stotternden Gassenjungen, enthülle mir meinen Weg. Ich will nicht allen anderen gleich sein; ich will eine neue Welt sehen."

In den Jahren 1910 - 14 hat Chagall wohl das einzige Mal in einer

Stilrichtung gemalt. Die Bilder dieser Periode zeigen ganz eindeutig den Einfluss des Kubismus. Obwohl Chagall sehr bald wieder zu seinem eigenen, individuellen Stil zurückgekehrt ist, ist der Einfluss des Kubismus für sein weiteres Werk von einer nicht zu unterschätzenden Wichtigkeit. Dieser hat ja in die Kunst eine revolutionäre Veränderung gebracht. Bis zum Auftreten des Kubismus wurde von allen Malern noch immer die natürliche Form von Mensch und Ding respektiert. Das innere Bild, das der Künstler von seinem Modell entwarf, durfte im Expressionismus und Impressionismus zwar stark von objektiven fotografischen Realitäten variiert sein, es musste aber doch immerhin in gewissen, von der Natur gegebenen Grenzen verbleiben. Noch Cezanne blieb bei aller Vereinfachung, Strukturierung und Bildung von geometrischen Formen der Natur im Wesentlichen treu. Erst Braque, Picasso und deren Nachfolger lösten sich vollständig aus dem Respekt vor den von der Natur nun einmal gegebenen Formen. Sie lösten ihre Objekte auf, zersplitterten sie, bildeten aus ihnen geometrische Figuren und brachten diese dann wieder in einer neuen Ordnung zusammen. Wenn auch Chagall die Kälte, Rationalität und Sachlichkeit wieder verlassen hat, die viele der kubistischen Bilder zeigen, so hat ihm doch die Begegnung mit dem Kubismus die Freiheit gegeben, mit seinen Figuren so zu verfahren, wie es seinen inneren Intentionen entsprach.

Der Philosoph Jean Gebser hat in seinem Werk "Ursprung und Gegenwart" auch die Kunst in die von ihm konzipierten vier großen Bewusstseinssebenen eingeordnet, die die menschliche Geschichte durchziehen. Hierbei würde die frühe Kunst bis zur romanischen Epoche einer spät magisch-mythischen zweidimensionalen Bewusstseinssebene entsprechen. In der Malerei fehlt hier noch die dritte Dimension, ebenso wie die Person des Künstlers auch noch völlig anonym hinter dem Werk zurücktritt und die Bilder nicht signiert werden. Die mentale oder dreidimensionale Bewusstseinssebene tritt dann in der Renaissance auf, und ihre hervorragenden Vertreter sind in der Malerei als erste Giotto und Leonardo da Vinci. In der heutigen Zeit sieht Gebser das Sich-Anbahnen einer vierten Bewusstseinssebene, die er als integral bezeichnet. Sie besteht in dem Versuch, auch die vierte Dimension, obwohl das vom Naturwissenschaftlich-Physikalischen her falsch und missverstanden ist, in das Bild mit hineinzubringen. Ihr erster Vertreter wäre dann Cezanne, der seine Bilder aus mehreren Blickpunkten malt und in dessen

Gemälden wir auch mehrere Blickachsen finden. Es entsteht damit dann so etwas wie ein gekrümmter Raum. Auch bei Picasso finden wir ja Bilder, in denen auf den Dächern einer Stadt das Sonnenlicht gleichzeitig zu verschiedenen Tageszeiten zu sehen ist, oder Köpfe von Menschen werden gemalt, die gleichzeitig en face und Profil aufweisen. Mag dadurch auch die vierte Dimension nicht korrekt wiedergegeben sein (man müsste hierzu z.B. Bäume zeichnen, von denen jeder seine eigene Jahreszeit aufweist), so ist es doch ein Vorstoß in einen neuen Bereich, der gerade für Chagall sehr wesentlich sein muss.

1914 verließ Chagall Paris. Walden hatte die erste "Einmann-Ausstellung" für ihn in Berlin arrangiert. Der Maler benutzte den Aufenthalt in Berlin zu einem Abstecher nach Russland, vor allem, um endlich Bella wiederzusehen. Was nur als eine kurze Reise geplant war, wurde durch Krieg und Revolution ein Aufenthalt von acht Jahren. 1915 hatte Bella endlich bei ihren widerstrebenden Eltern durchgesetzt, dass sie den "armen Gassenjungen" heiraten durfte, und 1917 wurde ihre Tochter Ida geboren. In diesem Jahr ist das Bild "Bella mit dem weißen Kragen" gemalt worden, in dem die übermächtige Mutterfigur enthalten ist, die auf die beiden winzigen Wesen von Mann und Tochter herabblickt, das wir vorher bereits besprochen haben. In diesem Jahr ist aber auch noch ein anderes Bild gemalt worden, das gewissermaßen das Gegenstück zu dem erwähnten ist und die andere Seite des Unterlegenheitsgefühls und der Kleinheit der männlichen Figur zu Kompensation bringt. Es ist das "Selbstporträt mit dem Weinglas". Hier reitet ein stolzer, triumphierender Chagall mit roter Jacke auf den Schultern seiner Frau, in der linken erhobenen Hand ein gefülltes Weinglas schwingend. Noch über ihm schwebt die Tochter Ida mit Engelsflügeln. Es gibt im Jiddischen eine Bezeichnung für eine Frau, die ihrem Gatten sehr ergeben ist, die wir auch im Deutschen kennen. Sie lautet: "Si tragt im oif di hent" (Sie trägt ihn auf den Händen), und dieser Ausdruck hat wohl den Anstoß zu diesem Bild gegeben. Hier bleibt die Pose des Triumphators erhalten, die einen sehr eindrucksvollen und krassen Gegensatz zu dem anderen Bild von Bella aus dem gleichen Jahre ergibt.

Während des Krieges gelang es Chagall, vom Frontdienst durch die Vermittlung eines Verwandten befreit zu bleiben. Dieser steckte ihn in

eine Militärkanzlei, und der Maler hat die Kriegsjahre in Petersburg und Moskau verbracht. Chagall ist kein politisch stark interessierter Mensch gewesen. Das ist das übliche Problem der Introvertierten, insbesondere dann, wenn diese Funktion sehr stark ausgeprägt ist, dass sie einerseits wenig an den äußeren Geschehnissen teilnehmen, und andererseits, wenn sie es tun, oft höchst ungeschickt reagieren, wie wir noch sehen werden. Weder am ersten Weltkrieg noch an der späteren Revolution hat Chagall einen sehr leidenschaftlichen inneren Anteil genommen. Sein Interesse war so ausschließlich auf die Kunst konzentriert, dass er in zum Teil grotesker Form an dem Stil seiner Zeit vorbei lebte. Hiervon erzählt eine recht amüsante Begebenheit: Chagall hatte im Jahre 1912 in Paris eine der späteren Größen der russischen Revolution, Lunatcharsky, kennen gelernt. Durch dessen Vermittlung wurde er zum Direktor der schönen Künste für das Gouvernement Witebsk ernannt. In dieser Funktion gründete er dort die Akademie, deren Direktor er wurde. Am ersten Jahrestage der russischen Oktoberrevolution sollten nun Straßen und Plätze mit Bildern und Transparenten geschmückt werden, und die Arbeiter wollten mit den üblichen Spruchbändern demonstrieren. Nun gab es in Witebsk eine ganze Reihe von so genannten Hausmalern, biedere Handwerker der Kunst, die auf Bestellung Bilder oder Schilder herstellten. Chagall trommelte diese alle zusammen, gab ihnen seine eigenen Entwürfe für Plakate und Transparente, die er hergestellt hatte, und ließ sie diese kopieren. Er wurde dabei von der Vorstellung beeinflusst, dass solch ein Festtag gerade das Richtige wäre, um kulturelle künstlerische Werte unter das Volk zu bringen. Man kann sich eine ungefähre Vorstellung davon machen, wie es auf die demonstrierenden Arbeiter und vor allem die kommunistischen Funktionäre gewirkt haben muss, als am 1. Oktober die Stadt Witebsk mit den Chagallschen grünen Kühen, mit fliegenden Pferden und ähnlichen Motiven überschwemmt war. Ein kommunistischer Demonstrationzug, der anstatt eines Leninkopfes eine grüne Kuh, auf einem Hausdach vor sich herträgt, ist zumindest ein etwas ungewöhnlicher Anblick.

Wie dem auch sein mag, nach diesem Ausflug in die Politik zog sich Chagall wieder in seine Akademie zurück. Es ist auch hier bezeichnend, dass er auf Grund seiner Aggressionsgehemmtheit nicht in der Lage war, aus dieser Position eines Akademiedirektors etwas zu machen, bzw. sie

zu behalten. Er stellte als Mitarbeiter wahllos jeden ein, der sich bei ihm meldete und war nicht in der Lage, jemanden abzuweisen, da ihm die Fähigkeit zum Neinsagen fehlte. Es war kein Wunder, dass es in diesem bunt zusammengewürfelten Stab zu lauter Differenzen kam, dass man sich hinter seinem Rücken gegen ihn verbündete und ihn anlässlich einer Reise sogar absetzte.

Chagall ging nach Moskau, wurde von den Studenten noch einmal zurückgerufen, scheiterte aber dann endgültig an einer Reorganisation dieser Schule. Von nun an blieb er in Moskau, wo er zuletzt eine Stelle als Kunstlehrer in einem Waisenhaus innehatte. Aus dieser Zeit berichtet er in seinen, Lebenserinnerungen einen Traum, dessen Problematik auch wieder sehr deutlich das aggressive Element enthält:

"Ein kleiner Hund hat unsere Idotchka gebissen. Es wird Nacht. Durch das Fenster meines Zimmers sehe ich das Gewölbe des Himmels, gekreuzt mit gigantischen, vielfarbigen Vierecken, Gradbogen, Kreisen, Meridianen mit eingeritzten Schriftzeichen. Moskau, Punkt; New York, Punkt. Rembrandt, Witebsk. Millionen von Qualen. Alle Farben, außer Ultramarin, verbrennen sich und verbrennen sich zurück. Ich drehe mich um, und ich sehe mein Bild, wo Menschen außerhalb ihrer selbst sind. Es wird heiß. Alles erschien grün. Ich selbst liege zwischen diesen beiden Welten und sehe durch das Fenster. Der Himmel ist nicht mehr blau und summt in der Nacht wie eine Muschel und glänzt viel stärker als die Sonne."

Der Traum findet auf dem Hintergrund der vielen Gewalttaten von Krieg und Revolution statt und erhält so seinen kollektiven Charakter. Die persönliche Situation, die ihn auslöst, ist ein schlecht ernährtes und dauernd schreiendes kleines Kind in einem gemeinsamen Zimmer, das für die ganze Familie reichen musste und das die Nerven des sensiblen Künstlers bis auf das äußerste strapazierte. Wir wissen außerdem aus seiner Lebensgeschichte und seinen eigenen Kindheitserfahrungen, dass hinter dem Hundebiss die Todesdrohung steht: "In vier Tagen wirst du sterben", gleichzeitig aber auch die wundersame Rettung von dieser Todesgefahr, und beide Motive sind in dem Traumelement vereinigt.



Das Tier, hier der Hund, wird in diesem Traum zur Darstellung einer gefährlichen Instinktsphäre benutzt, und wir wollen daher diese Gelegenheit aufgreifen, um uns etwas mit den Tieren innerhalb der Chagallschen Bilderwelt zu beschäftigen. Im Voraus sei noch erwähnt, dass der beißende Hund nicht die einzige reale Begegnung mit der gefährlichen und aggressiven Seite des Tieres ist.

Da gibt es noch früher ein Erlebnis mit einem Pferd. Der kleine Marc wollte doch so gerne einmal reiten und flehte daher seinen Onkel Neuch an, ihn einmal Großvaters Pferd besteigen zu lassen. Alle Vorstellungen des Onkels, dass er das doch nicht könnte, fruchteten nichts, und schließlich gab dieser nach. Natürlich ging die Mähre unter dem Jungen durch, und er wurde recht unsanft abgeworfen. Man musste den ganzen Abend nach dem Pferd suchen, und er bekam kräftig Schelte vom Onkel. Wenn wir das persönliche Realerleben auch noch mit dem symbolischen verbinden, so erinnern wir uns weiterhin an den Ziegenbock, der als Gespenst bei den nächtlichen Ängsten auftauchte, ein Ereignis, in dem die Außenwelt bereits in die Innenwelt übergeht.

Die Bildwelt Chagalls ist voll von thereomorphen Darstellungen. Darunter befinden sich neben dem bereits eben erwähnten noch eine ganze Reihe von anderen Tieren sowie eine Unzahl von Mischwesen, wie sie uns von der Mythologie her bekannt sind. Nach Jung zeigt die Tiergestalt psychologisch an, dass die infrage kommenden Inhalte und Funktionen sich noch im außermenschlichen Bereich, d.h. in einem Jenseits des menschlichen Bewusstseins befinden und daher einerseits am Dämonisch-Übermenschlichen, andererseits am Tierisch-Untermenschlichen teilhaben. Es ist nun ganz interessant zu verfolgen, wie in den Darstellungen des Malers diese Tierformen allmählich einen immer breiteren Raum einnehmen und an Vordergründigkeit und Intensität gewinnen. So viele Ähnlichkeiten auch zwischen einem stark subjektiv getönten Kunstwerk und einem Traum bestehen besonders in der Malerei Chagalls - (beides sind ja Produkte der schöpferischen Fantasie des Menschen) - so ist doch immer wieder hervorzuheben, dass das Kunstwerk ein beträchtlich grösseres Maß an bewusster Bearbeitung enthält als der Traum. Ich meine, dass wir uns also hüten müssen, von einem Bild aus einfach auf die Unbewusstheit

der dargestellten Problematik zu schließen, wie wir es vom Traum her gewohnt sind.

Da es bekannt ist, dass sich die Sprachstörung Chagalls gebessert hat bzw. vollständig fortgefallen ist, kann man vermuten, dass beim Studium seiner Bilder auch ein Entwicklungs- und Verarbeitungsprozess auffallen muss. Mir erscheint in der Symbolik ein derartiger Prozess deutlich zu werden, der auf eine fortschreitende Entwicklung und Verarbeitung seiner Problematik hindeutet. Ich kann eine derartige Bewusstseinsbildung hier natürlich nur auszugsweise und stark gekürzt an wenigen Bildern darstellen.

Die frühen Tierdarstellungen Chagalls befinden sich durchaus noch im Raum des Konventionellen. Das Tier ist in diesen Bildern eine Realität draußen, außerhalb des Menschen, das, wie z.B. in dem "Begräbnis" von 1909, dem Menschen seinen Wagen zieht. Dieses Bild ändert sich erstmalig während des Pariser Aufenthaltes in den Jahren 1910 - 13. Der Maler hat jetzt die einengende Atmosphäre des Elternhauses und des damaligen Russland mit seinen Beschränkungen und Diffamierungen des jüdischen Bevölkerungsteils verlassen und lebt in der auflockernden Atmosphäre einer modernen, aufgeschlossenen Großstadt. Hinzu kommt der auflösende Einfluss des Kubismus, der ihm durch die Zertrümmerung der konventionellen Welt den Weg freimacht für die verdrängten oder bisher nicht gelebten Inhalte des Unbewussten. In seinem damals entstandenen Bild "Ich und das Dorf", das im Museum of Modern Art in New York hängt, stehen sich Pferdekopf und Menschenkopf im Vordergrund gegenüber, und zwischen beiden ist durch farbige Linien eine Kreisverbindung geschaffen worden. Eine gleiche Verbindung besteht direkt zwischen Pferdekopf und Mensch. Hier findet sich also der erste Ansatz zu einer Zurücknahme der Projektion insofern, als der Tierdämon nicht mehr ganz außerhalb des Menschen erlebt wird, sondern durch die gemeinsame Kreisbildung und die Verbindung zwischen den beiden Köpfen ein übergeordneter Mittelpunkt und eine Einheit geschaffen wird, die beide einschließt und damit der Symbolik des Selbst entspricht. In dem bereits mehrfach erwähnten Bild "Russland, den Eseln und den anderen" haben wir im gleichen Jahr das erste Mal eine Mischbildung, ein missgestalteter menschlicher Körper mit einem Hundekopf. Dieses Wesen ist noch sehr klein, eigentlich erst bei

näherem Hinsehen zu identifizieren, obwohl es eine entscheidende Stelle des Geschehens innehat. In dem Bild "Paris durch mein Fenster gesehen" sieht man den Maler mit 2 Gesichtern (ein Erleben, das wir bereits aus dem Gedicht kennen) am Fenster sitzen. Vor ihm, bzw. der einen Gesichtshälfte zugewandt hockt auf dem Fensterbord ein Katzenwesen mit einem Menschenkopf. Zwischen beiden besteht eine Verbindung durch einen Schatten, der breit von dem Katzenwesen ausgehend mit einer Spitze am Kopf des Künstlers endet. Das der Katze zugewandte Gesicht ist tief in Schatten getaucht, während die andere Hälfte im Licht liegt. Hier ist die dunkle und die helle Seite des Menschen dargestellt, die Schattenproblematik, und gerade im Bereich dieses Schattens dem Menschen gegenüber befindet sich die animalische Figur des Katzenwesens, das u.a. auch sehr positive und wertvolle Erlebnisbereiche symbolisieren kann, wobei ich hier nur die vorher breiter ausgeführte Problematik von Zärtlichkeit und Berührung erinnern möchte. Zu diesem Zeitpunkt ist Chagall noch nicht verheiratet und hat nach seinen eigenen Angaben die körperliche Liebe noch nicht kennen gelernt.

Überraschend gering ist die Ausbeute an problematischen Tierdarstellungen aus der zweiten Russlandzeit. Hier setzt offenbar ein neuer Verdrängungsschub ein. Chagall ist zunächst wieder zu Hause unter der Herrschaft von Vater und Mutter, die erst in der russischen Revolution in einem Jahr kurz hintereinander verstorben sind. Hinzu kommt die idyllische Liebe zu Bella, und er malt sich als liebenden Dichter. Im Hintergrund des Bildes tummeln sich friedlich Pferd und Schwein, wobei das Schwein dadurch an Bedeutung verliert, dass es nur als ein leerer Fleck gemalt ist. Es ist also eigentlich gar nicht da. Dafür lauert aber im Hintergrund seiner Seele wieder das Gespenst. Er malt in der gleichen Zeit ein Bild, in dem es in der Nacht riesengroß und erschreckend hinter dem Stall hervor sieht und so einen markanten Kontrast zu der Idylle aus dem Jahre 1915 bildet. Dann kam die Revolution, der Tod der Eltern und die Rückkehr nach Frankreich, wo Chagall bis heute geblieben ist. Chagall hat Frankreich lediglich in den Jahren 1941 - 47 (mit Ausnahme einiger Reisen) wieder verlassen. 1941 floh er vor der deutschen Invasion und ging auf Einladung des Museums für Moderne Künste nach New York und blieb bis 1947 in Nord- und Südamerika. Die Jahre 1917 - 1923 haben ihm eigentlich drei große Befreiungen gebracht: Die russische Revolution hat ihn zunächst von der

Diffamierung befreit, ein Jude und nur ein zweitklassiger Mitbürger zu sein. Er wurde in seiner Heimat gleichberechtigt und erhielt auch als Direktor der Kunstschule von Witebsk eine geachtete Stellung. Er wurde sogar einmal zum Minister für Künste im Bereich des Gouvernements Witebsk vorgeschlagen, hat sich aber durch Flucht aus der Versammlung diesem Vorschlag entzogen. Außerdem wurde die Dominanz seiner reichen Schwiegereltern zerschlagen. Ihre Geschäfte wurden ausgeraubt und geplündert. Sie verfielen in Armut und sind ebenfalls in dieser Zeit verstorben. Die zweite Befreiung ist der Tod der Eltern. Immer haftet diesem Ereignis bei aller Liebe, mit der man ihnen verbunden sein mag, auch der Charakter einer Befreiung in mehr oder minder großem Maße an. Erst wenn der alte König stirbt, kann der junge den Thron besteigen, und selbst wenn die Bindung an die Eltern-Images innerlich erhalten bleibt, stellt der reale Fortfall der persönlichen Eltern den Menschen mehr auf sich allein. Die dritte Befreiung endlich ist die Rückkehr nach Frankreich im Jahre 1923. Mit ihr findet erstmalig endgültig die Befreiung aus materieller Not und Armut statt, ein Druck, der seit seiner Kindheit auf ihm gelastet hatte und dem er bei aller Anerkennung in den Revolutionsjahren als einem kollektiven Schicksal mit unterworfen war. Es kommt hinzu, dass er nach der Revolution in Moskau wieder auf einer recht ärmlichen Ebene leben musste. Als er jetzt aber nach Paris zurückkehrte, war er kein Unbekannter mehr. Er hatte zwar alle die Bilder verloren, die er im Westen zurückgelassen hatten, die aus Berlin und die aus seinem Pariser Atelier, aber diese Bilder waren inzwischen bekannt geworden, sie hatten für ihn gearbeitet und vermittelten ihm jetzt die Möglichkeit, durch sein weiteres Werk auch materiellen Wohlstand zu erwerben.

Bereits in Berlin erhielt er 1923 von Cassirer den Auftrag zu den Radierungen für das Buch "Mein Leben". In Paris wurde er im gleichen Jahre bei Ambroise Vollard eingeführt, der einige Bilder von ihm gesehen hatte. Dieser gab ihm damals den Auftrag für die Illustration der "Toten Seelen" von Gogol. Aus dieser Zeit (1922/23) stammt nun eine interessante Grafik, die sich "Selbstbildnis mit der Ziege" nennt. Auf der linken Seite des sehr aggressiv-dämonisch aussehenden Malers hockt eine Ziege, die mit seinen Haaren und der linken Wange fast verschmilzt. Die Ziege hat eine ziemliche Ähnlichkeit mit einem Pferd, und auch auf späteren Darstellungen lassen sich diese beiden Tiere oft nicht recht

unterscheiden. Dieses Tier enthält sicher mehr als die Personifikation eines einzelnen Triebes. So dient z.B. das Pferd, das Reittier des Menschen, sehr häufig als Ausdruck der gesamten Trieb- und Instinktwelt, die das tragende Fundament des Ganzen abgibt. Auch bei Chagall gibt es Darstellungen, in denen dieses Tier als der tragende Dämon benutzt wird. In den Illustrationen zu 1001 Nacht nimmt er eben das gleiche Pferd zur Darstellung eines Dämons. Neben der Aggressivität dieses Tieres, die auch immer wieder durch die Benutzung der roten Farbe unterstrichen wird, haben wir auch deutliche Hinweise für den Gehalt an Sexualität, der mit dem Symbol verbunden ist. In dem Bild "Das Fenster im Himmel" von 1957 sehen wir eine nackte Frauengestalt, und genau in deren Genitalregion befindet sich eine geflügelte Ziege. Hier ist dieses Tier schon sehr bewusst auf eine bestimmte Stelle gesetzt.

Von dieser Zeit an finden wir es auch immer wieder als das Begleittier der beiden Liebenden, der Gegensatz von Dämonie und Animalität zu der in den Wolken schwebenden Idylle des Liebespaares. Dieser Doppelaspekt ist in den frühen Darstellungen des Liebespaares nicht enthalten. Er ist einfach weggelassen und wird nicht gesehen. Wenn wir dieses Motiv des Liebespaares zurückverfolgen, so taucht es zuerst in den 20er-Jahren auf, sofern man nicht das "Doppelporträt mit dem Weinglas" dazu rechnen will. Sinngemäß gehört es schon in diese Reihe mit hinein, und wenn man hier Anfang und Ende miteinander vergleicht, dann hat man wohl doch den deutlichen Eindruck einer Veränderung und Bewusstwerdung. Das "Selbstbildnis mit der Ziege" liegt zeitlich etwa gleich mit den ersten Darstellungen der Liebenden, während das Gespenst hinter dem Stall zeitlich gleich ist mit dem "Doppelporträt mit dem Weinglas". Es gibt eine ganze Reihe von Bildern, die die Entwicklung zwischen diesen beiden Polen aufweisen. Ich möchte hier nur zwei dieser Bilder erwähnen: Da ist zunächst der 1939 gemalte "Sommernachtstraum". Ein Mann mit einem Ziegenkopf umarmt ein junges Mädchen mit Schleier und weißem Brautkleid, ein krasser Kontrast zwischen der unschuldigen Reinheit der bräutlichen Figur und der Dämonie der Triebe, die den Kopf des Menschen vollständig verdrängt haben. In dem "Selbstbildnis mit der Wanduhr" aus dem Jahre 1947 wird eine andere Lösung versucht. Der Mann mit den zwei Köpfen oder zwei Gesichtern hat jetzt als zweiten Kopf ein Pferdegesicht

erhalten. In der gegenüberliegenden Staffelei treten die Gegensymbole zu diesem Tier-Menschen, der gekreuzigte Christus und Bella als Braut auf. Bella war zu diesem Zeitpunkt nicht mehr bei ihm. Sie verstarb 1944 in New York nach kurzer Krankheit an einer Virusgrippe. Der Christus als Symbol der Liebe, des Leidens und der Entsagung steht zusammen mit der Reinheit der weißen, bräutlichen Anima inspiratoria in diesem Selbstbildnis dem Menschen gegenüber, der das animalische Triebtier in sich beherbergt.

Zum Abschluss möchte ich noch auf eine sehr deutliche und eindrucksvolle Lithografie, den "Pferdedämon" aus den 60er-Jahren, hinweisen. Es befindet sich im Parisheft der "Derriere le miroir". Das Bild ist durch den diagonal von links unten nach rechts oben hochsteigenden Dämon in zwei Hälften geteilt. Auch hier wieder weist das Tier Züge eines Mischwesens auf. Es hat Arme, die einen Blumenkranz halten. Das ganze ist sehr doppeldeutig. So erschreckend und aggressiv das Tier zunächst wirkt mit seiner knalligen roten Farbe, der ganzen aufspringenden Bewegung und dem großen Auge, so bekommt man doch bei längerer Betrachtung den Eindruck, dass dieses Pferdegesicht den Zug einer gewissen grotesken Drölerie enthält, so, als ob es sich gutmütig lächelnd über den lustig macht, der sich von ihm erschrecken lässt. Unterstrichen wird solche Doppeldeutigkeit noch durch den Kranz, den Chagall das Pferd halten lässt. Der Kranz kann ja auch beides sein, ein Symbol des Lebens und des Todes, und dieses Wechselspiel von Werden und Vergehen, das unsere ganze lebendige Zeit durchzieht, ist in ihm enthalten. Man kann das nach zwei Seiten hin deuten; man kann einmal sagen: da ist noch immer die Angst vor dem Trieb- und Instinkt tier in so starkem Maße vorhanden, dass die Aggression abgeschwächt und verniedlicht werden muss, wenn sie nur auftaucht. Und man kann auf der anderen Seite sagen, da stecke schon ein echtes Stück Überwindung dahinter, ein Friedensschluss und eine Lösungsmöglichkeit. Ich glaube, dass wir hier ruhig das letztere annehmen können, insbesondere dann, wenn wir die vorausgehenden Bilder kennen und wissen, dass Chagall diese Abschwächung an anderen Stellen nicht nötig hat. Humor ist auch oft die beste und überzeugendste Lösung eines in sich unlösbaren Ambivalenzkonfliktes.

Verfolgt man diese ganze Serie von Anfang an, so sieht man, wie das

Problem zunächst in aller Deutlichkeit auftaucht, wie der Maler von allen Seiten her es in seinen Bildern darstellt, wie er nach Lösungsmöglichkeiten sucht und wie es schließlich zu einer Auseinandersetzung im Raume der Schatten- und Animabeziehung kommt. Man kann nicht sagen, dass es zu einer vollständigen Aussöhnung kommt bzw. diese erreicht wird. Sie ist dem alten Chagall in seinen letzten Werken vorbehalten, die den Durchbruch zum gütigen alten Weisen und damit zum Selbst zeigen, während wir hierin noch ein gutes Stück nicht gelöster Vater-Aggression sehen müssen. Es gibt auch wenige Menschen, die in diesem Alter weiterkommen. Der alten Weisen sind wenige auf dieser Welt, und wir alle schlagen uns zumeist mit unserem Schatten und unserer Anima herum. Das Ringen um diese Problematik und der Versuch ihrer Durcharbeitung und Lösung ist in sich ein Wert, dessen kollektive Gültigkeit von den meisten Menschen, die sich mit dem Werk Chagalls beschäftigen, gespürt wird.

Seit dem Ende der 20er-Jahre schiebt sich nun ein drittes, sehr aggressives Tier, dessen Charakter, wie wir später sehen werden, deutlich mehr der weiblichen Seite, der Anima zugeordnet ist, in den Gemälden Chagalls in den Vordergrund. Es ist der Hahn. Hühner hat Chagall schon früher gemalt. Wir kennen aus dem Jahre 1924 eine durchaus realistische Darstellung von Hühnern in einem Nest. Erst 1926 wird aber der Hahn zu einer Darstellung menschlicher Innenweltserlebnisse benutzt. In "Les sept peches capitaux", 1926 in Berlin erschienen, treffen wir auf den Hahn als Personifikation des Hochmuts. In dem Frontispiz zu diesem Werk hat sich der Maler selbst vor seiner Staffelei abgezeichnet, und die sieben Sünden sind über seinem Haupt aufgetürmt. Als drittes von unten findet sich der Hahn, der dann auf dem Einzelblatt mit einem menschlichen männlichen Körper dargestellt wird. Chagall selbst wird ja von allen seinen Freunden als ein sehr schüchterner, leicht errötender und bescheidener Mensch geschildert. Gerade die schüchterne, angepasste Seite eines Menschen wird oft durch eine besonders betonte Eigenständigkeit kompensiert, und so findet man dann auch bei Chagall im Hintergrund ein starkes Geltungsbedürfnis und damit sicher auch die Gefahr des Hochmutes bereits von der Kindheit an. Da ist zunächst dieses übertriebene, ins Feminine gehende Herausputzen der eigenen Person bis zu den geschminkten Lippen, um der Liebling aller Mädchen des Viertels zu

werden, da ist seine konsequente Ablehnung jeder Schule und jeder Malrichtung und der Betonung, sich ganz eigenständig nur in Verbindung mit der Lehrmeisterin des Lebens zu entwickeln, und da ist schließlich die endlose Serie seiner Selbstdarstellungen in seinen Bildern. Es gibt eigentlich nur wenige Bilder von Chagall, auf denen er sich nicht selbst abgebildet hat.

Wenn ich nun trotz des vorher Gesagten dazu neige, den Hahn mehr als weiblich anzusehen, als eine Personifikation der Anima, so hängt es damit zusammen, dass die durch ihn symbolisierten Charaktereigenschaften viel mehr an die Mutter erinnern als an den Vater. Man betrachte zunächst einmal das 1940 gemalte Bild "Der rote Hahn", in dem mir die früher geschilderten Charakteristika der Mutter am deutlichsten zu sein scheinen. In diesem Bild läuft ein sehr gefährlicher roter Hahn mit schnellen Schritten von einer Bildseite zur anderen, und darüber in der Luft fliegend ist wieder Chagall selbst abgebildet. Die kleine, schnell redende, so außerordentlich aktive und wendige Mutter, im Hause und in der Familie herrschend und dominierend, erinnert mehr an einen solchen Hahn als jede andere Beziehungsperson in Chagalls Leben, geschweige denn der Vater. Blättern wir etwas zurück, dann finden wir die Zuordnung zur Mutterfigur in einem anderen Bild noch deutlicher dargestellt. In dem 1938 gemalten Ölbild "Zwischen Licht und Schatten" hockt in der linken unteren Ecke eine Mutter mit ihrem Kind auf dem Schoß, und diese Mutter hat einen deutlichen Hahnenkopf und eine furchtbare Krallen. Dies ist in symbolisierter Form das hintergründige Wesen, das unter der Liebe und Pietät in dieser dominierenden Mutter Chagall vom Sohn gefürchtet wurde und das die Eigenimpulse ihrer Umgebung überfuhr. In "Der Hahn und die Liebenden", sind diese beiden dämonischen Eltern-Imagines, die den Hintergrund der menschlichen Liebe verdüstern, noch deutlicher. Aus einem brennenden Busch steigen hier die Gestalten der beiden Liebenden auf, links im Vordergrund überwacht von einem tödlichen Hahn, und im Hintergrund lauert das gespenstige blaue Pferd.

Es ist wohl kein Zufall, dass das Symbol des dämonischen Tieres gerade in der Zeit des 2. Weltkrieges immer mehr Raum in Chagalls Bildern einnimmt. Die ganze Welt war in Aggressivität und Mord getaucht, der Mensch konnte seine Todeswünsche in Form von Projektionen erleben



und gegen seinen vermeintlichen Gegner all den Hass loslassen, der seit der Kindheit in ihm gespeichert war. Den Ersten Weltkrieg hatte ein sehr junger Chagall erlebt, ein Chagall, der noch mit der Mutter gemeinsam zusammenlebte, und die Dämonie des Weiblichen lag noch unter einer so dicken Verdrängungsdecke von Pietät und Gehorsam, dass solche Symbole gar nicht erlebt, geschweige denn dargestellt werden konnten. Nur hinter dem gespenstigen Porträt von 1914, das er von der Mutter malte, können wir auch die tiefen, hintergründigen, verdrängten Todeswünsche sehen, wie sie ja bei allen Menschen vorhanden sind, denn das Gelb, in das die Mutter hier getaucht ist, ist bei Chagall nach seinen eigenen Äußerungen die Farbe des Todes.

1943 hat Chagall den Vogelkopf auch auf eine menschliche Gestalt gesetzt und hier ein Mischwesen geschaffen, das einerseits die Aggressivität und Bestialität des menschlichen Wesens symbolisiert, andererseits aber mit Engelsflügeln ausgerüstet ist. Hier wird der Doppelcharakter eines Wesens, der Anima, gespürt, die auf der einen Seite das leidende, inspirierende, erhebende und beflügelnde Prinzip im Menschen sein kann, eine Maria oder Sophia, auf der anderen aber auch in Ekstase, Wahnsinn und Rausch führt, eine Lilith oder Circe. Die weibliche, feminine Seite des Mannes hat ja immer direkte Beziehungen zur Figur der Mutter als der ersten Beziehungsperson, an der Weibliches überhaupt erlebt werden kann. In der Welt dieser Anima bewegt sich Chagall immer wieder und setzt sich immer wieder mit ihr auseinander. Wir finden kaum ein Bild, in dem das Weibliche auch in seinen irdischen und animalischen Dimensionen gelöst und verstehend und realistisch erlebt wird, sondern da ist immer Rausch, Elevation (die in der Luft fliegenden Paare) oder dämonisch-magische Verhexung von tödlich-morbidem Charakter.

Neben dieser persönlichen, bewussten Zuordnung des Hahnes zu den menschlichen Eigenschaften des Hochmuts und der dahinter liegenden Geltungsproblematik hat der Hahn als kollektives Symbol auch noch die Gleichsetzung mit der Wollust. In der griechischen Mythologie gehört er zu den der Selene zugeordneten Tieren. Ein besonderes Gebiet dieser Mondgöttin ist der Liebeszauber und die Magie überhaupt, und wie auch Hekate erregt sie Wahnsinn, Epilepsie und andere Krankheiten. In der Alchimie spielen die ihr zugeordneten Tiere symbolisch die Rolle ihres

männlichen Partners. Psychologisch gesehen würde hier das Tier also diesen Teil des Sohnes ausdrücken, der in der Beziehung des Mutter-Sohn-Geliebten sich dieser Mater gegenüber in völliger Abhängigkeit und Unterwerfung befindet.

Tatsächlich finden sich auch bei Chagall immer wieder Darstellungen, in denen das Symbol nicht den Kopf der Mutter, sondern den des Sohnes bzw. des Kindes trägt. Die tiefe Identität zwischen Mutter und Sohn wird durch diese Auswechselbarkeit bezeugt. Das Verhalten des Hahnes als eines sexuell so sehr lebhaften Tieres hat wohl dazu geführt, dass seine Zuordnung zur Wollust keineswegs nur an den abendländischen Kulturraum gebunden ist. So finden wir ihn auch in der Nabe, im Mittelkreis des tibetanischen Lebensrades zusammen mit Schwein und Schlange. Diese drei symbolischen Tiergestalten sind hier als die Vertreter der drei Reiche: Erde, Wasser und Luft gedacht, wie sie in den Märchen verschiedenster Völker vorkommen. In der religiösen Symbolik stellen sie die Sinnbilder der drei Übel oder Todsünden dar, in deren Gewalt sich die Welt mit all ihren Lebewesen befindet. Sie sind die Ursachen alles sündhaften Tuns und setzen den Kreislauf der Wiedergeburten immer aufs neue wieder in Bewegung. Das Schwein bedeutet hier die Unwissenheit, der Hahn die Wollust und die Schlange den Zorn.

So lauert auch das Gefühl der Todsünde, all die Ungelöstheit der Mutter-Sohn-Problematik, immer um die Liebenden Chagalls herum. Neben der Idylle stehen symbolisch immer Schuld, Sünde, Tod und Vernichtung.

Das große Gegensatzsymbol gegen den Tierdämon ist in unserer Kultur die Erlöserfigur Christi. Der Christus und das triebhafte Tier nehmen die beiden äußersten Flügel einer weitgespannten Antinomie ein. Dort triebhaftes, grausames, aggressives Zupacken, Regiment des Schwertes und der Gewalt, hier dagegen Triebverzicht, Überwindung des Lebens durch eigenes Erleiden und die Erlösung durch eine Liebe, die auch das Feindliche mit einschließt. Die Imitatio Christi, Ziel und Ideal des mittelalterlichen Menschen, der dieses Leben nur als eine Durchgangsstation, einen Passionsweg zu einer zukünftigen Erlösung ansah, ist unter der Oberfläche auch heute noch in vielen Menschen

lebendig, unabhängig davon, ob sie in einem kirchlichen Sinne religiös sind oder nicht. Durch die Betonung und Werterhöhung, die das Leben im Jetzt und Hier in der Moderne erfahren hat, mit der gleichzeitigen Erschütterung und Auflösung der einfachen, frommen Jenseitsgläubigkeit, ist auch dieses Ideal der Imitatio Christi aus dem kollektiven Bewusstsein sehr weitgehend verschwunden. Das Verschwinden einer solchen archetypischen Figur aus dem Raume des Bewusstseins bedeutet aber, wie wir aus der geschichtlichen Erfahrung wissen, keineswegs seine Auflösung. Es wird vielmehr der Summe aller jener Urbilder des kollektiven Unbewussten hinzugefügt, die so, wie Jolande Jacobi es ausgedrückt hat, ein ungeheures Material an uraltem Wissen um die tiefsten Zusammenhänge zwischen Gott, Mensch und Kosmos bilden. So wird auch das Christus-Symbol in der Moderne zu einer latenten Erfahrungsmöglichkeit, auf die der Mensch innerhalb von seelischen Krisen oder in Form von schöpferischen Akten zurückgreifen kann. Es gibt heute wohl nur noch wenige Menschen, die bewusst einer Imitatio Christi nachleben; dagegen habe ich dieses Motiv im Unbewussten sehr häufig bei vielen Patienten angetroffen, bei denen man es üblicherweise kaum erwartet hätte. Die unbewusste Identifikation mit der Christus-Figur hat so auch bei einem anderen Künstler aus den Anfängen der modernen Malerei eine große Rolle gespielt, bei dem Franzosen Paul Gauguin, und es ist interessant und bezeichnend, dass das einzige Bild, das Chagall jemals einem anderen Maler gewidmet hat, an Gauguin gerichtet ist. Ebenso wie Gauguin hat Chagall auch einen gelben Christus gemalt.

Die Darstellungen der Christusfigur sind bei Chagall so ungemein häufig, dass es unmöglich ist, hier auf alle Bilder dieser Serie einzugehen. Es können nur einige wenige herausgegriffen werden, die von unserem psychologischen Standpunkt aus besonders wichtig und besonders eindeutig erscheinen. Man kann aber auf jeden Fall schon sagen, dass die Häufigkeit, mit der dieses Motiv immer wieder gestaltet wird, auf den Versuch der Psyche hinweist, die hinter diesem Symbol liegende Problematik zu erfassen und durchzuarbeiten.

Das erste Bild, in dem Chagall die Kreuzigungsszene abbildet, stammt aus dem Jahre 1912 in Paris. Es ist ein ausgesprochen kubistisches Bild aus einer Periode, in der, wie bereits ausgeführt wurde, der Maler das

erste Mal versuchte, sich aus seinen Gebundenheiten zu befreien, die engen Grenzen von Elternhaus und Getto zu sprengen und mit Hilfe der auflösenden Tendenz des Kubismus auch seine Kunst aus der gegenständlichen, realen Darstellungsweise herauszuführen. Über dieses Bild, das die Bezeichnung "Calvarienberg" trägt, hat Chagall 1949, als es im Museum der Modernen Künste in New York gezeigt wurde, folgendes gesagt: "Die symbolische Figur Christi stand mir immer sehr nahe, und ich war gezwungen, sie aus meinem jungen Herzen heraus zu malen. Ich wollte Christus als ein unschuldiges Kind zeigen. Jetzt sehe ich es anders. Als ich dieses Bild in Paris malte, befreite ich mich selbst, psychologisch gesehen, von der Ikonenmalerei und von der russischen Kunst im allgemeinen."

In diesem Bild ist Christus als ein gekreuzigtes Kind gemalt, das getreu der Tradition der Ikonenmalerei einen sehr lang gestreckten Leib besitzt. Dieser lange Körper war für die Ikonenmaler das Symbol der Heiligkeit. Das Kreuz selbst existiert eigentlich gar nicht. Es ist nur imaginativ angedeutet durch die sich kreuzenden Sphären und Linien. Zu den Elternfiguren am Fuße des Kreuzes haben nach Chagalls Aussage seine eigenen Eltern Modell gestanden. Die kleine Mutter, halb so groß wie der Vater, hat die eine Brust entblößt und den Mund zu einem ewigen Schrei weit geöffnet. Am interessantesten aber ist die Figur, die am rechten Bildrand mit einer langen Leiter davonschleicht. Es ist der Apostel Judas, dem Chagall die Figur eines hässlichen Gnoms gegeben hat. Ausgerechnet oder besser gesagt typischerweise ist es Judas, der das Symbol des Kreuzesabstiegs bei sich trägt und als einziger Apostel in diesem Bild auftaucht, Judas als die Personifikation des Verrates, der Grausamkeit und der Geldgier. Aus einer sehr viel späteren Lithografie ist noch deutlicher zu sehen, welcher Geist das ist, der hier die Leiter der Kreuzesabnahme trägt. Hier ist der Judas durch den uns bereits bekannten Tierdämon ersetzt, und die Ambivalenz zwischen Trieberfüllung und Entsagung tritt hier noch deutlicher in den Vordergrund. Es muss doch eine erhebliche Angst vor der Realisierung des animalischen Trieblebens in diesem Menschen stecken, wenn dies mit dem Dämon oder dem sich selbst erhängenden Judas assoziiert wird. Judas ist derjenige, der seinen Herrn dem Tod ausliefert, der es wagt, den geliebten Gott zu verraten und dessen Aggression auf ihn selbst

zurückfällt und ihn vernichtet. Man kann hier noch nachdenklich hinzufügen, dass im orthodoxen jüdischen Glauben genauso wie im Islam ein Bilderverbot enthalten ist, gegen das der Maler Marc Chagall schon durch seine ganze Existenz opponiert.

Nach diesem ersten Bild aus dem Jahre 1912 folgt eine lange Periode, in der das Motiv zunächst wieder verschwindet. Bis zum Jahre 1938 kennen wir keine Bilder Chagalls mit Christusdarstellungen. 1938 malt er die "Weiße Kreuzigung". Hier ist es ein erwachsener, sehr jüdischer Christus, der an das Kreuz genagelt ist, mit einem Heiligenschein und darüber die Worte: "Jesus von Nazareth, König der Juden". Die Leiter steht diesmal leer neben dem Kreuz, und die Figur des Judas ist gewissermaßen ersetzt durch das um das Kreuz herum sich abspielende Programm. Über dem Kreuz schwebt eine klagende Gruppe, die Menschen auf der Erde fliehen nach allen Richtungen, rechts eine brennende Synagoge, links zerstörte Häuser, und ganz hinten die drohende Gruppe der Verfolger mit Fahnen und Schwertern.

Das Bild ist natürlich unter dem Eindruck eines kollektiven Geschehens gemalt worden, der Judenverfolgungen im nationalsozialistischen Deutschland, und enthält dementsprechend auch kaum Hinweise auf eine persönliche Problematik. Die Christusfigur ist ganz in traditionellem Sinn gemalt. Die Identifikation zwischen Ich und Christus, die wir im ersten Bild finden, (wenn meine Eltern unten am Kreuz stehen und klagen, bin ich es, der oben angenagelt ist!) ist hier wieder aufgehoben.

1940 wird das gleiche Motiv von Chagall wieder aufgegriffen. Diesmal ist es nicht Christus, der gekreuzigt ist, sondern ein junger jüdischer Arbeiter. Er trägt aber den gleichen jüdischen Gebetsschal wie der Christus des anderen Bildes und hat durchaus ähnliche Gesichtszüge. Am Fuße des Kreuzes finden wir hier die Madonna als Braut, das Motiv, das dann später immer wieder in der Vereinigung mit dem Sohn-Geliebten auftaucht. Während die rechte Seite des Bildes das kollektive Geschehen des Programs zeigt, finden wir auf der linken nun die Symbole, die wir bereits aus der persönlichen Lebensgeschichte des Malers kennen: Ziege und Hahn als dämonische Tiere, und auf der Straße den Violinspieler. Hier fließt kollektives und persönliches Erleben wieder in einem Bild zusammen, und gerade die linke Seite, die meist die

Seite des Unbewussten ist, verrät uns, wie viel an persönlichen, abgesprengten und verdrängten Inhalten sich in diese kollektive Problematik mit hineinmisch.

In diese Serie gehört nun noch ein Bild hinein, das bereits vor dem ersten, der "Weißen Kreuzigung", begonnen wurde, und zwar im Jahre 1937, aber erst 1948 vom Künstler fertig gestellt wurde. Es trägt den Titel "Widerstand" und zeigt eine triumphierende erlaubte Aggression um die im Mittelpunkt stehende Christusfigur herum gegen die Bedrücker. Es ist hier das Symbol des kämpfenden Christus dargestellt, des Christus mit dem Schwerte, über dem triumphierend das Tier mit der Fackel springt und hinter dessen leidendem Gesicht der Kopf des aggressiven Hahnes zum Vorschein kommt. Es ist ja die grausame Paradoxie der menschlichen Geschichte, das wohl nie unter einem Namen soviel gemordet wurde wie unter dem des Gottessohnes, der die Liebe predigte. Als das Bild fertig gestellt war, war der Krieg bereits zu Ende.

Vorher, im Jahre 1943, entstand noch ein Bild, die "Gelbe Kreuzigung". Diese gelbe Kreuzigung lässt sich gut in Vergleich setzen zu dem fünf Jahre vorher gemalten Bild der "Weißen Kreuzigung". Hier wie dort finden wir um die Christusfigur herum Krieg, Tod und Vernichtung. Wieder befindet sich im Hintergrund ein brennendes, zerstörtes Dorf, auf der Straße fliehen die Menschen, im Meer auf der linken Bildseite versinkt im Vordergrund ein Mensch und im Hintergrund ein Schiff. Obwohl aber im Ganzen die gleiche Problematik dargestellt wird, hat sich doch Wesentliches verändert. Man sieht zunächst fast im Mittelpunkt des Bildes, die große, von einem Engel getragene Thorarolle, die heil und von einer geflügelten inspiratorischen Kraft getragen in die Nähe der Christusfigur gerückt ist. Sie wird, wenn der Engel weiterfliegt, verdeckt. Auf dem vorigen Bild finden wir diese Thorarolle brennend in der rechten äußeren Ecke. Schon diese Wanderung des Symbols orthodoxen jüdischen Glaubens von der äußersten Seite rechts nach der linken Seite hin und seine dortige "Auferstehung" und Verbindung mit dem Engel erscheint mir bemerkenswert.

Wir können nur Vermutungen anstellen über die religiösen Konflikte, die sich im Menschen Chagall abgespielt haben. Er ist ja auf der einen Seite ein Sohn voll Pietät und Gehorsam gegenüber den Eltern und den

tradierten Werten seines Glaubens, und auf der anderen Seite ist er ein Revolutionär, der alle Formen und Gesetze durchbricht. Schon dass er überhaupt malt, dieser Sohn einer orthodoxen jüdischen Familie, und dann, dass er dieses christliche Gottesbild malt, ist eine Revolte gegen den Geist der Väter. Nun ist es häufig so, dass gerade das, was der Revolutionär mit Fleiß vernichtet, auf die unbewusste Seite hinüberwandert und von dorthier wieder seine Auferstehung feiert. Das gilt nicht nur für den einzelnen Menschen, sondern auch für ganze Kollektive. Wir brauchen hierbei nur daran zu denken, wie gerade während des Krieges die Gefühle des Nationalismus und seine Betonung innerhalb des russischen Kommunismus wiederauferstanden sind. So sind auch in diesem Bild Geist und Glaube der Väter wiederauferstanden, und die Leiden des jüdischen Volkes während des Nationalsozialismus und des Krieges mögen dazu beigetragen haben, dass dieser revolutionäre Sohn ein Stück weit zum Geist des Vaters zurückfinden konnte.

Auf diesem Bild ist auch der Judas ersetzt durch einen bärtigen Mann mit einer Schirmmütze, der jetzt die Leiter der Kreuzesabnahme trägt. Dieser Mann hat keine grausamen oder erschreckenden Züge mehr, sondern trägt das Gesicht des einfachen, primitiven und gläubigen Bauern. In dieser Dreiergruppe Vater, Sohn und Vaters Geist ist das Erschreckende und Furchtbare des Männlichen nur noch in den Zügen des Engels enthalten, der fast einem gnomartigen Wesen gleicht. Ich meine, dass in diesem Bild doch ein Stück weit der Individuationsweg einer Aussöhnung mit dem Vater und dem Geist der Väter beschritten wird. Es ist ein Ansatz in Richtung auf die Individuation der Figur des "alten Weisen".

Dieser Ansatz ist vielleicht auch der festigende Hintergrund, auf dem jetzt eine Auseinandersetzung mit der Frau, mit der Animafigur gewagt werden kann. Genau um diese Zeit nämlich kann das Symbol des Hahnes in den Vordergrund der Darstellungen gelangen. Den äußeren Anstoß hierzu gab der Aufenthalt Chagalls in Mexiko, aber es ist wohl kaum zu verkennen, wie stark dieses Symbol mit dem Animus der Frau assoziiert wird, wenn wir an die Mutter mit dem Hahnenkopf oder an die Lithografie aus dem Jahre 1957 denken. Ich habe den Eindruck, dass hier durch die Mobilisierung und Aufwertung des Väterlichen aus dem Unbewussten heraus die Möglichkeit geschaffen wird, eine andere

Aufgabe anzunehmen, die sich jetzt in den Vordergrund spielt. Auf dem Christusbild befindet sich auch im Vordergrund die Mutter mit dem Kind, die auf den Beschauer zuwandert. Die Familie ist getrennt durch das Tier, das aber jetzt deutlich mehr zu der Frauenfigur gehört und mit dieser mitwandert. Der Vater dagegen bleibt im Hintergrund beim Sohn. Auch auf der linken Seite scheint die Frauenfigur im Meer nicht nur eine Versinkende, sondern möglicherweise auch eine Auftauchende zu sein.

Nach dieser Serie verschwindet das Christusmotiv wieder aus dem Zentralpunkt des Geschehens. Wenn wir von der späteren Fertigstellung des Bildes "Widerstand" absehen, ist der "Gelbe Christus" das letzte Gemälde, in dem die Komposition ganz um die Figur des Erlösers aufgebaut ist und in dem diese Figur im Zentrum steht. 1946 im "Selbstbildnis mit der Wanduhr" ist sie bereits randständig. Der Christus ist Bild im Bild und damit Hintergrund geworden, ein Hintergrund, zu dem die jetzt tote Bella auch gehört. Im Gegensatz zu der Periode zwischen 1912 und 1938 verschwindet das Symbol, "das er gezwungen war, aus seinem jungen Herzen heraus zu malen", jetzt nicht mehr vollständig aus Chagalls Bildern. Es wird nicht mehr vom Bewusstsein unterdrückt, sondern bleibt im Raume des bewussten Erlebens und der bewussten Gestaltung.

1956 - 58 malte Chagall ein großes Gemälde, das er "Die Erschaffung des Menschen" betitelte. Es ist schon in seinen realquantitativen Ausmaßen ein riesiges Bild. Auf diesem Bild befindet sich im Vordergrund der große Engel, der den Körper Adams trägt. Wieder, wie im Bild "Russland, den Eseln und den Anderen" tritt hier das Motiv der Köpfung auf, denn es ist ein geköpfter Adam, und ich möchte an dieser Stelle doch auf den bei Chagall recht deutlichen unteren und oberen Kastrationskomplex hinweisen. Der Adam auf diesem Bild hat zwar ein Genitale, aber es ist bei Chagall doch sehr auffällig, wie er es in den meisten Bildern vermeidet, das männliche Genitale darzustellen. Man muss sehr lange suchen, bis man einen Mann mit einem Genitale bei Chagall findet. Nur in den Illustrationen zur Bibel und denen zu 1001-Nacht sind einige Männer mit Penis enthalten, so der Adam (der gleiche Adam wie in dem großen Bild, der bereits bei der Erschaffung den Kopf verliert), der Isaac bei Abrahams Sohnesopfer und Joseph, der von seinen Brüdern attackiert wird. Der Adam ohne Kopf würde für uns



im Sinne Neumanns eine obere Kastration bedeuten, im Gegensatz zu der sonst bei Chagall üblichen unteren Kastration in den früheren Bildern. Kopf und Auge treten überall als geistige obere Symbole der männlichen Bewusstseinsseite auf. Die Kastration findet hier also in diesem oberen Bereich statt. Die Analytische Psychologie spricht in diesem Fall keineswegs von einer Verschiebung von unten nach oben, sondern behandelt diese obere Kastration in der ihr typischen Eigenständigkeit. Phallusbesessene Menschen sind sehr oft obere Kastraten und geistbesessene Menschen oft untere. Erst beides zusammen ergibt das Ganze der Männlichkeit, etwas, was wir alle offenbar nur schwer erreichen, und die Darstellungen Chagalls verschieben sich hier vom einen zum anderen hin.

Es ist aber immerhin interessant, dass eben erst nach Bellas Tod die Möglichkeit auftaucht, auch mal oben ein Stückchen abzuschneiden, um unten etwas hinzuzufügen. Dass nicht beides zusammen heil und ganz da sein kann, zeugt bis zu diesem Lebensabschnitt wohl doch von einer gewissen Störung des Gefühls seiner Männlichkeit.

"Die Erschaffung des Menschen" zeigt im oberen Teil des Bildes ein rechtsläufiges Mandala (wir würden also sagen, zur Bewusstwerdung hingerrichtet), in dem wir eine große Anzahl seiner häufig auftretenden Symbole vereinigt finden. Da befindet sich die Häuserzeile von Witebsk, die Ziege, der Hahn, das Pferd, der Engel und eine ganze Reihe von bekannten menschlichen Gestalten. In diesen Kreis eingereiht ist auch Christus als der Gekreuzigte, aber außerhalb des Kreises steht der Gott-Vater hinter der Wolke und der Fisch. Auch das Liebespaar ist in dieses Mandala nicht eingereiht. Es bleibt mit der ihm innewohnenden Problematik ganz im Vordergrund auf der rechten Seite, während links weit von ihm getrennt die Tiere stehen.

Das, was ich hier besprechen konnte, ist, so meine ich, nur ein Bruchteil von den Möglichkeiten, die in den Bildern Chagalls enthalten sind. Das Werk dieses Künstlers ist so reichhaltig, dass mir bei seiner Bearbeitung immer wieder neue Themen und Variationen aufgetaucht sind. Ich habe den Eindruck eines Mikrokosmos erhalten, dessen Fülle fast unerschöpflich scheint. Es ist sehr deutlich eine Welt der Variationen um bestimmte archetypische Konstellationen, die während dieser ganzen

hier besprochenen Schaffensperioden nicht verlassen werden. Bei Chagall bleibt die Essenz oder das Aroma, wie er es selbst bezeichnet hat, seiner Heimat und seiner Kindheit bei allen vielfältigen Einflüssen, die er im späteren Leben durchlief, immer erhalten. Seine schöpferische Fantasie, sein großes Talent und seine starke Kreativität haben ihm aber innerhalb dieser "Magna Mater" einen ausreichenden Raum zur Entwicklung seiner Persönlichkeit gegeben. Er mag in seinem Werk und in seinen Bildern die gleiche Problematik gespürt und erlebt haben, die in den Versen Rainer Maria Rilkes beschrieben ist:

"Ich kreise um Gott, um den uralten Turm und ich kreise Jahrtausende lang.

und ich weiß noch nicht: bin ich ein Falke, ein Sturm oder ein großer Gesang."

6. Die Einstellung Rainer Maria Rilkes zu den Elternimages  
(Nach einem Aufsatz in: Zeitschrift für Psychosomatische Medizin, Januar 1958)

### Einleitung

Unter den vielfachen Determinationen, die Persönlichkeit, Charakterbild und Werk des Dichters Rainer Maria Rilke bestimmen, möchte ich in der folgenden Darstellung Rilkes Beziehung zu den Elternimages schildern. Schon bei einer derartigen Beschränkung des Themas ist das sich anbietende Material so überreichlich, dass im Rahmen einer kurzen Untersuchung das Problem nicht erschöpft werden kann, sondern sich nur besonders markante Punkte hervorheben lassen. Abgesehen von dem großen Umfang seines dichterischen Werkes ist Rilke einer der eifrigsten Briefschreiber seiner Generation gewesen. Zusätzlich ist in der kurzen Zeit, die seit seinem Tode vergangen ist, eine Flut von Veröffentlichungen über ihn und sein Werk erschienen, deren Durcharbeitung für einen Einzelnen schon fast eine Lebensaufgabe bedeutet. Ich möchte nun das Schwergewicht meiner Ausführungen auf die dynamischen Veränderungen richten, die im Laufe von Rilkes Leben zwischen dem Ich des Dichters und diesen Elternimages vor sich

gehen. Hierzu werde ich einiges Material aus seiner Biografie und aus bekannten und wichtigen Werken benutzen. Das Letztere entnehme ich seinem Frühwerk, dem Stundenbuch, dem Malte Laurids Brigge und den Duineser Elegien. Mir scheinen diese vier Werke bedeutsame Stationen in den Beziehungen zwischen Ich und Elternimages darzustellen. Ich hoffe, dass es im Verlauf der Ausführungen deutlich werden wird, wie stark diese Elternbilder auf den Dichter gewirkt haben und inwieweit sie zu der Formung seiner Persönlichkeit mitbestimmend gewesen sind. Besonders interessant erschien mir hierbei, wie von Rilke immer wieder der Ansatz gemacht wird, die Problematik zwischen Ich und Vater bzw. Mutter von der Fixation an die persönlichen Eltern loszulösen und sie auf der archetypischen Ebene zu verarbeiten. Aber auch dort bleiben sie in einer letztlich ungelösten und nicht überwundenen Form bestehen, sodass er schließlich zum Dichter des Wortes wird: "Wer spricht von Siegen, übersteht ist alles." Beginnen möchte ich mit einer kurzen Schilderung der Jugendbiographie Rilkes.

## Die Eltern

Rilkes Vater, Josef, wurde 1838 in dem kleinen böhmischen Ort Schwabitz geboren. Bereits in früher Jugend wurde er zur Militärkarriere bestimmt, der einzige Weg, der sich dem kleinen und mittellosen Bürgertum, aus dem er stammte, zu damaliger Zeit in eine angesehene und höhere Stellung eröffnete. Er wuchs so unter dem strengen Zwang der Erziehungsanstalt eines Infanterieregimentes und später des Kadettenkorps auf. In dieser Laufbahn gelangte er bis zum Kadettenkorporal und sie erreichte ihren Höhepunkt im italienisch-österreichischen Konflikt 1859, als er vorübergehend Befehlshaber des Castells von Brescia wurde. Bereits kurz nach Beendigung dieses Konfliktes erkrankte er an einem anscheinend nervösen Halsleiden, das ihm das Kommandieren auf Kasernenhöfen unmöglich machte und nahm, nachdem ein Gesuch um ein Offizierspatent unbeantwortet blieb, verletzt und enttäuscht seinen Abschied. Durch die Vermittlung seines glücklicheren Bruders, des später geadelten Landtagsabgeordneten Jaroslaw Rilke, bekam er schließlich eine kleine subalterne Stelle bei der böhmischen Eisenbahn, in der er dann allmählich und sehr mühsam bis zur Stellung eines

Revisors der böhmischen Nordbahn aufrückte. Der "Herr Inspektor" war eine äußerst penible, korrekte Natur. Er liebte es, sich höchst adrett zu kleiden und regelmäßig an der Abendpromenade auf dem Graben teilzunehmen. Er war ein "schöner Mann" und hatte, wie es im Malte heißt, "Vergleiche nicht zu befürchten". Sein Sohn Rainer Maria dagegen litt in der Pubertätszeit an einer Akne vulgaris, deren Pickel sein an sich schon nicht besonders schönes Gesicht noch mehr verunzierten. Auch die erste Braut Rilkes, Valeria, beschreibt den Vater als einen "bildschönen" Mann. Dabei war er geistig von einem engen kleinbürgerlichen Horizont und seine Kollegen pflegten ihn zu necken, indem sie in seine Akten möglichst komplizierte Wendungen und Fremdworte einstreuten, bei denen er sich beim Vortrag restlos verhedderte. Mehr als die einfache Sprache des Militärreglements war ihm nicht vertraut und so zeigen auch die Briefe an seinen Sohn diese Kommandosprache. Als Rainer Maria und seine Frau den Vater in Marienbad besuchen wollen, stellt dieser die "Bedingung", dass sie sich mit "anständigen Reisekleidern" versehen, und im folgenden Brief heißt es: ". . . ich wünsche, dass du gut angezogen bist, ohne auf Abnormitäten zu sehen." Sonst wird er als ein im Grunde genommen schüchterner, stiller und bescheidener Mensch geschildert, der sich aus dem Fiasko seines bürgerlich engen Lebens nur durch die Illusion, noch der elegante Herzensbrecher des Garnisonsstädtchens zu sein, herausflüchtete. Nach seinem Tode schrieb der Lokalreporter Hugo Löw im Prager Tageblatt, Josef Rilke sei "eine stadtbekannte Persönlichkeit gewesen, die man mit ihrem schönen weißen Bart täglich in den Nachmittagsstunden in Gesellschaft mehrerer Notabilitäten auf dem 'Graben' auf und abspazieren sah".

Mit diesem Eindruck seiner korrekten Eleganz und Männerschönheit eroberte er auch das Herz seiner späteren Ehefrau Sophie, die sich selbst den klangvolleren Namen Phia zulegte. Unbewusst wird allerdings die herrschsüchtige dominieren wollende Frau in dem im Grunde weichen Charakter Josef Rilkes ein geeignetes Objekt ihrer Herrschaftsansprüche gesehen haben. Die Ehe wurde 1873 geschlossen und dauerte trotz schwerer Zerwürfnisse bereits kurz nach der Hochzeit noch über neun Jahre. 1882 trennten sich die Ehegatten wieder. Sophie war eine äußerst temperamentvolle, aparte und von krankhaftem Ehrgeiz verzehrte Frau. Aufgewachsen als die wohl behütete Tochter eines guten

Bürgerhauses, war der Traum ihres Lebens das Milieu der großen Gesellschaft, der Zugang zu den Kreisen der großen Welt und des Adels. In Anna Grosser-Rilkes Erinnerungen wird sie geschildert "als eine fantastische Frau, streng katholisch und - ich möchte fast sagen - ein wenig exaltiert für damalige Begriffe . . . man spöttelte über sie als eine übertrieben verliebte Mutter". Charakteristisch für ihre bigotte Schwülstigkeit ist, dass sie Rene lehrte, die blutigen Nägel ihres Heilandes zu küssen, "da wo Christus Schmerzen habe" (kein Wunder, dass der spätere Rainer Maria ,Christus nicht mehr mochte). Sie hielt ihn auch an, mit ihr zusammen in Anbetung der "Himmelsmama" stundenlang auf einen Schemel zu knien. Da die Laufbahn ihres Gatten sich nicht so entwickelte, wie sie es erhofft hatte, und sie damit ihre ehrgeizigen gesellschaftlichen Ambitionen nicht realisieren konnte, übertrug sie alle ihre Backfischträume auf den Sohn. Dieser wurde so zum planmäßigen Vollstrecker des mütterlichen Willens erzogen. Es war ihr ganzer Stolz, dass Rene dichtete, und sehr zum Kummer der Familie versuchte sie, die krankhaft auf den Schein aus war, diese Fantasiewelt in ihrem Kind übermäßig emporzuzüchten. Bis zum elften Lebensjahr, solange Rene unter ihrem direkten Einfluss stand, überschüttete sie ihn mit aller ihrer schwülstigen, unbefriedigten, erotisch gefärbten Liebe und schrieb ihm auch weiterhin in die Militärschule Briefe, die ihn notgedrungen in eine realitätsfremde Fantasiewelt und damit seinen Kameraden gegenüber in die "Friedhofsecke" drängen mussten. In den Sommerferien reiste sie mit ihm in die Nähe adliger Schlösser, um wenigstens von außen durch die Gitter hindurch einen Blick in die vor ihr verschlossene Welt tun zu können. Im Jahre 1900 veröffentlichte sie den Schatz ihrer Lebenserfahrungen unter dem anspruchsvollen Titel "Ephemeriden", ein Konglomerat von trivialen Banalitäten, in dem Sätze stehen wie: "Eine Frau die nicht geliebt hat, hat nicht gelebt." "Die Egoisten sind die Normalmenschen dieses Jahrhunderts" und ähnliches mehr. Man kann sich unschwer vorstellen, wie diese Veröffentlichung den damals schon auf der Schwelle des Weltruhms stehenden Sohn berührt haben muss.

Kindheit und Frühdarstellungen der Elternimages

Die ersten neun Jahre in der billigen Prager Mietwohnung wurde der

kleine Rene bei Gesellschaftern hinter dem Wandschirm versteckt, um sich an den Gesprächen der Erwachsenen bilden zu können; Gesellschaftern, auf denen billige Weinflaschen teure Etiketten trugen und bei denen eine Scheinwelt von Aufwand entfaltet wurde, die nicht dem realen Standard entsprach. Bis zu seinem fünften Lebensjahr wurde Rene in Mädchenkleidern aufgezogen als Ersatz für die vor ihm früh verstorbene Schwester, ein Ersatzwunsch, der bei Phia so stark war, dass sie nach der Geburt des männlichen Kindes acht Tage lang keinen Namen für dieses fand. Auch musste sie wenigstens das weibliche Element Maria in den Namen des Sohnes bringen. Ab 1885 besuchte Rene auf Wunsch des Vaters die Militärunterrealschule in St. Pölten, die er 1891 aus nicht ganz bekannten Gründen wieder verlassen musste. Rilke selbst hat sich über diese Gründe unterschiedlich geäußert. Seiner ersten Braut Vally gegenüber deutete er an, dass er das Konsilium abeundi wegen eines Sittlichkeitsvergehens erhalten habe, in späteren Briefen dagegen spricht er nur noch von seiner zarten körperlichen Konstitution, die den Anforderungen nicht gewachsen war. Nach einem kurzen Intermezzo in Linz bleibt er dann bei einer verwitweten Tante in Prag (seine Mutter war inzwischen nach Wien gezogen und hat sich nicht mehr viel um ihn gekümmert), wo er mit finanzieller Unterstützung von Onkel Jaroslaw 1895 seine Matura als Externer besteht. In dieser Zeit liegt auch seine endgültige Absage an die bürgerliche Welt und sein Entschluss ein Dichter zu werden. Ich hoffe, dass diese kurzen Angaben zunächst ausreichen, um einen Einblick in die Charakteristik und Atmosphäre des Elternhauses zu geben, aus dem heraus bestimmte bewusste und unbewusste Einstellungen des Dichters verständlich werden.

Rainer Maria Rilke berichtet einen immer wiederkehrenden Traum aus seiner Kinder- und Jugendzeit, den er auch ins Erwachsenenalter mit hinübernahm: Ihm träumte, er läge neben einem offenen Grab; ein Grabstein, der bereits seinen Namen trug, drohte ihn bei der geringsten Bewegung mit sich in die Grube zu stürzen. Wir wissen, welche charakteristische Bedeutung derartige Träume im Leben eines Menschen haben. Wenn Simenauer in seiner Rilke-Biographie, gestützt auf ein sehr gründlich durchgearbeitetes Material, zu der Auffassung kommt, dass Rilke seinen Vater unbewusst gehasst und seine Mutter unbewusst geliebt habe, so wird dieses bereits aus der Symbolik des Traumes

deutlich. Die Sehnsucht nach der Geborgenheit innerhalb der Erdmutter und die Furcht vor dem drohenden Phallussymbol des aufrecht stehenden Grabsteins sind unschwer zu deuten. Wie weit dieser Grabstein väterlich akzentuiert ist, geht auch aus der Tatsache hervor, dass es Rilkes Wunsch war, später genau den gleichen Grabstein auf seinem eigenen Grabe zu haben, wie es der seines Vaters gewesen war. In der Tatsache, dass die Mutter als Grab erlebt wird, liegt allerdings auch, dass sie endgültig die eigene individuelle Persönlichkeit auslöscht und das Kind in ewiger Gefangenschaft bei sich behält. So erklärt es sich, dass in Rilkes Werken immer wieder die Stellen durchbrechen, in denen neben den aufs höchste idealisierten Frauengestalten das Verschlingende des mütterlichen Aspektes gefürchtet wird. Auch finden wir häufig die bewusste Ablehnung und Hasseinstellung gegenüber der eigenen Mutter, die dieser unbewussten Fixation entspricht. Ganz deutlich tritt letzteres in seiner frühen Skizze "Einig" heraus:

"Ein kranker und lebensuntüchtiger Sohn, die Krankheit hat er, Ibsens Gespenstern folgend, vom Vater geerbt, bleibt der starken Herrscherin Mutter anheim gegeben. Ihre Hilfe raubt dem Schwachen die letzte Kraft; er aber spürt, dass sie ihn nur deshalb liebt, um ihn zu ihrem willenlosen Geschöpf zu verwandeln. "Sie dankte Gott dafür", so beschreibt Rene den mütterlichen Anspruch, "ihn beschützen zu dürfen, und war froh, ihn seitab zu wissen vom großen wilden Wege der Stürme und Ströme, um ihn irgendwo zu hüten, wo er ganz willenlos, ganz im Besitz ihrer Liebe war." Während sich Rene in diesem frühen Selbstportrait unter dem Namen Gerhard verbirgt, nennt er die Mutter in allem Freimut Sophie." (Demetz.) Etwas später dichtet er:

"Arme Heilige aus Holz kam meine Mutter beschenken: und sie staunten stumm und stolz hinter den harten Bänken

...

Aber meine Mutter kam  
ihnen Blumen geben.  
Meine Mutter die Blumen nahm  
alle aus meinem Leben."

Die andere Einstellung, die der Sehnsucht nach bergender Mütterlichkeit, tritt uns am deutlichsten in den Figuren der mütterlichen Frauen, die Rilkes Leben begleiten, entgegen. Schon seine erste Verlobte, Valeria von David-Rhonefeld, war älter als er. Später folgen Lou Andreas-Salome, Frau Fähndrich, Katharina Kippenberg, die Fürstin Marie von Thurn und Taxis und andere mehr, die alle ebenfalls älter sind.

Mord, Inzest und glühende Hassausbrüche ranken sich um die Vaterfigur in Rilkes Frühwerk. Da ist der Einakter: "Jetzt und in der Stunde unseres Ablebens." Die Witwe Gärtner mit ihrer Tochter Helene ist in unverschuldete Not geraten und kann den Hauszins nicht entrichten. Der Hausbesitzer Lippold verlangt als Entgelt offen Helene zur Geliebten. Vergebens bringt Helene das Opfer. Sie erfährt von der sterbenden Mutter, dass Lippold ihr Vater ist.

In der Novelle Ewald Tragy karikiert Rilke den überpeniblen Beamten und das geistlose kleinbürgerliche Milieu dieses Lebens. In dieser Novelle kommt es zwischen Vater und Sohn zu heftigen Hassausbrüchen bei einem Spaziergang auf dem "Graben". Der Sohn schreit dem Vater ins Gesicht, er kenne nur zwei Dinge im Leben: das Geld und die Leute, und vor denen krieche er. In der frühen, deutlich am Liliencron orientierten und sehr holprigen Ballade von der Versöhnung begeht die Mutter Suizid, um nicht dem Vater in die Hände zu fallen:

"Kaum will der Tag die Hügel krönen,  
regt sich's zu Wulsmoor schon im Tal;  
heut soll Graf Erich sich versöhnen mit Jutta  
seinem Ehgemahl."

Hierzu sei noch gesagt, dass der kleine Rene durch Phia in all die schweren Zwistigkeiten und Streitereien zwischen den Eltern hineingezogen wurde. Die Ballade geht dann so weiter, dass nach langem Warten gegen Abend die Sänfte der Gräfin erscheint. Niemand entsteigt ihr. Darauf der Graf:



"Ihm fasst ein unerklärlich Ängsten.  
Er ruft. - Umsonst! - Sein Auge loht  
jetzt Wut. Jäh reißt er vor den Hengsten  
und drin liegt Gräfin Jutta - tot.  
Den eignen Dolch im zarten Leibe. Hoch steigt da Blutgeruch ihn traf  
der Hengst. - Bei seinem toten Weibe liegt Erich mit zerschelltem  
Schlaf."

Ganz im Gegensatz zu dieser unbewussten Hasseinstellung stehen Rilkes Aussagen, soweit sie sich bewusst um seinen Vater handeln. Aus seinen Briefen spricht immer die Liebe und Anhänglichkeit des dankbaren Sohnes, und der Vater ist in Rilkes Aussagen immer der "Gütige". Sicher ist das vom Dichter her ehrlich gemeint, nur muss man dazu wissen, dass Rilke selbst von der menschlichen Eigenschaft der Güte nicht viel gehalten hat. Er hat sich des öfteren recht abfällig über diese geäußert. Ebenfalls aus dem Bewusstseinsraum und auf der gleichen Linie liegt das später geschriebene (1907) "Jugendbildnis Meines Vaters":

"Im Auge Traum. Die Stirn wie in Berührung  
mit etwas Fernem. Um den Mund enorm viel Jugend, ungelächelte  
Verführung,  
und vor der vollen schmückenden Verschnürung der Säbelkorb und  
beide Hände -, die  
abwarten, ruhig, zu nichts hingedrängt.

...

Du schnell vergehendes Daguerreotyp  
in meinen langsamer vergehenden Händen."

Hierzu muss man wissen, dass Rilke dieses Daguerreotyp (=unter Verwendung einer Metallplatte hergestellte Fotografie, nach dem Erfinder der Fotografie, dem Franzosen Daguerre) stets in einem Samtetui mit sich trug, es besonders sorgfältig behandelte und bei einem ganz unnötigen Säubern des Bildes per Fehlleistung das eine Auge des Vaters völlig abkratzte.

Innerhalb dieser ganzen bisher geschilderten Frühperiode des Dichters, von der sich Rilke selbst später distanziert hat und von der er nichts mehr wissen wollte, liegt seine Einstellung zu den Elternimages noch ganz im juvenilen Raum. Da ist das revolutionäre Aufbegehren gegen den Vater, neben der Hassliebe zur Mutterfigur. Die Figuren dieser Auseinandersetzungen sind entweder direkt oder sehr durchsichtig seine eigenen Elternfiguren. Von einer Ablösung der Libidomanifestationen von den persönlichen Elternimages fort ist noch nichts zu merken. Man glaubt im Gegenteil zu spüren, wie fest und unlösbar sich diese Verstrickungen durch Abhängigkeiten in Liebe und Hass gebildet haben. Alle die bisher erwähnten Werke, mit Ausnahme des Jugendbildnisses des Vaters, sind um das 20. Lebensjahr des Dichters entstanden.

"Das Stundenbuch" ist in den Jahren 1899 bis 1903 niedergeschrieben worden. Davor liegt Rilkes endgültiger Abschied aus dem elterlichen Prag, seine Bekanntschaft mit Münchner Dichter- und Literatenkreisen und seine Freundschaft mit Lou Andreas-Salome, der Schülerin Freuds, die sein Leben lang halten sollte. Gemeinsam mit ihr und ihrem Mann, einem Iranologen, machte er seine zwei Russlandreisen. Dieser Eindruck des Russlanderlebnisses, der tiefen mystischen Religiosität der russischen Menschen und seine Bekanntschaft und Verehrung der Vaterfigur Leo Tolstois sind in den Versen des Stundenbuches mit verarbeitet. Ein weiteres sehr wichtiges Ereignis, das in diese Zeit fällt, ist seine Eheschließung mit Clara Westhoff. Fünfundzwanzigjährig heiratet Rilke die etwas jüngere Bildhauerin und Schülerin Rodins in Worpsswede. Bald nach der Heirat wird seine Tochter geboren. Wenn man als sensibler, intuitiver und mit sich ringender Mensch, der Rilke sicher gewesen ist, beginnt, eine Familie zu gründen und selbst Vater zu werden, kann man sich nicht mehr nur in kindlicher Trotz- und Haseinstellung gegenüber den Elternimages bewegen. So erscheint mir das Stundenbuch unter anderem auch als ein Versuch, die Projektion dieser Images von den persönlichen Eltern zurückzuziehen und sich mit den übergeordneten Aspekten insbesondere des väterlichen Archetypus auseinanderzusetzen. Diese übergeordneten Aspekte des "Großen Vaters" werden in der Regel, wie C.G. Jung angibt, in ein Moral- oder Religionssystem, eine Rechts- oder Gesellschaftsordnung bzw. in ähnliche von den Vätern gegründete Ordnungen projiziert. Mit diesen hat

sich der Sohn auseinanderzusetzen, entweder als Erneuerer und Umformer oder aber, um als gleichberechtigtes Glied seinen Platz in dieser Väterreihe zu erwerben. So stellt sich auch im Stundenbuch dieses Problem in der Projektion auf den christlichen Gott dar, und das Motiv klingt bereits in den ersten Versen auf:

"Ich kreise um Gott, um den uralten Turm,  
und ich kreise jahrtausende lang;  
und ich weiß noch nicht: bin ich ein Falke, ein Sturm  
oder ein großer Gesang."

Wir haben uns die Frage zu stellen, wie dieses "Kreisen" im einzelnen aussieht. Das Stundenbuch, das Buch des "Gottsuchers" und "ringenden Mönches" ist voll von schweren Gefühlsdissonanzen und unvereinbaren Gegensätzen. Wir finden den Versuch der bedingungslosen Unterwerfung, der Identifizierung, der Entmachtung, den Hass gegen den "großen Vater" und die Liebe zu ihm. Ebenso finden wir die Folgezustände, die nach einer misslungenen Auseinandersetzung mit der übermächtigen Vaterfigur aufzutreten pflegen, die Hybris und die Gefangenschaft. Diese Hybris klingt mehr als deutlich durch die Verse des Mönches an Gott auf:

"Was wirst du tun Gott, wenn ich sterbe?  
Ich bin dein Krug (wenn ich zerscherbe?)  
Ich bin dein Trank (wenn ich verderbe?)  
bin dein Gewand und dein Gewerbe,  
mit mir verlierst du deinen Sinn."

Die Anmaßung bricht auch an anderen Stellen direkt neben tiefer Demut in kleinen Nebensätzen wieder durch:

"Ich bin derselbe noch, der kniete vor dir in mönchischem Gewand: Der tiefe dienende Levite, den du erfüllst, der dich erfand."

Und noch deutlicher werden die Dissonanzen an der Stelle, wo sich die Empörung und das Aufbegehren des Sohnes Platz schaffen:

"Bist du denn alles, ich der Eine,  
der sich ergibt und sich empört? Bin ich denn nicht das Allgemeine,  
bin ich nicht Alles, wenn ich weine, und du der eine, der es hört?  
Hörst du denn etwas neben mir?  
Sind da noch Stimmen außer meiner?"

Dieser Gott des Stundenbuches trägt aber noch andere Züge als nur die eines Vatergottes. Er ist eine merkwürdige Figur, ein Gott, der gleichzeitig unendlich klein und hilfsbedürftig ist und unendlich groß, alles umfassend und alles durchdringend:

"Ich finde dich in allen diesen Dingen,  
denen ich gut wie ein Bruder bin  
als Samen sonnst du dich in den geringen  
und in den großen gibst du groß dich hin."

oder:

"Und du; du bist aus dem Nest gefallen,  
bist ein junger Vogel mit gelben Krallen,  
und großen Augen und tust mir Leid.  
(meine Hand ist dir viel zu breit)."

Wie alle Archetypen untereinander in direkter Verflechtung und Beziehung stehen, so auch der des großen Vaters mit dem des puer aeternus, des göttlichen Kindes. Dieser letztere archetypische Aspekt pflegt immer dann aufzutreten, wenn eine erhebliche Dissoziation des Bewusstseins vom Unbewussten vorliegt, wenn der Mensch sozusagen

den Zusammenhang zum kindlichen Urgrund seiner Persönlichkeit verloren hat. Da nach der Jungschen Psychologie dieser Urgrund auch die Prägungen der Vorfahrenreihe mit enthält, definiert C.G. Jung, dass das Kindmotiv den vorbewussten Kindheitsaspekt der Kollektivseele repräsentiert. In dem Maße, wie der Mensch sich immer wieder von seinem natürlichen und ursprünglichen Charakter entfernt, ist auch immer wieder die Möglichkeit gegeben zu einer Konfrontation mit dieser "ursprünglichen" Wahrheit. Das erscheint zunächst als eine reine Retrospektion, insofern aber, als in einer solchen Konfrontation auch die prospektiven Aspekte einer Austragung bzw. Ausgleichung der Divergenz zwischen Bewusstsein und Unbewusstem liegen, enthält der Archetypus des puer aeternus auch die Aspekte eines Heilsbringers und eines die Gegensätze umfassenden Symbols. In der griechischen Mythologie sind die bekanntesten Figuren solcher Kindgötter Hermes und Eros.

Die spezielle Phänomenologie des Kind-Archetypus lässt sich im Gott des Stundenbuches unschwer auffinden. Da ist zunächst das Motiv der Verlassenheit, Aussetzung oder Gefährdung des Kindes. Diese ist fast jedem Gottkind der griechischen Mythologie anhängig, sogar Zeus wurde nach seiner Geburt, allerdings zu seinem Schutz, ausgesetzt. Rilkes Gott enthält diesen Aspekt ebenfalls:

"Du bist der leise Heimatlose, der nicht mehr einging in die Welt:

oder:

Du bist der Arme, du der Mittellose,  
du bist der Stein, der keine Stätte hat  
du bist der fortgeworfene Leprose,  
der mit der Klapper umgeht vor der Stadt."

Das Paradoxon des Kindesmythos, dass das Gott-Kind einerseits übermächtigen Feinden hilflos ausgeliefert ist, andererseits aber über Kräfte verfügt, die das menschliche Maß weit übertreffen, finden wir bei Rilke auch. Da ist auf der einen Seite der kleine Vogel mit den gelben

Krallen, dessen Herz vor Angst klopft, und da ist der große Gott auf der anderen Seite:

"Du bist so groß, dass ich schon nicht mehr bin,  
wenn ich mich nur in deine Nähe stelle."

Die kosmogonischen Götter, die Götter der Ur-Mythen, sind fast alle zweigeschlechtlich. Erst mit fortschreitender Kulturentwicklung und Bewusstwerdung, d. h. Trennung zwischen Bewusstsein und Unbewusstem, treten auch diese zweigeschlechtlichen Götterfiguren in eingeschlechtliche auseinander. Trotzdem bildet auch die Fantasie der entwickelten Völker immer wieder die Figur des Hermaphroditos. Dieser Aspekt, als Symbol der Vereinigung der Gegensätze und als solcher auch dem Kind-Archetypus zugehörig, tritt bei Rilke ganz unverhohlen in der Figur des neuen Erlösers auf, den er von Gott fordert, nachdem er Christus ablehnt:

"Mach Einen herrlich, Herr, mach Einen groß,  
bau seinem Leben einen schönen Schoß,  
und seine Scham errichte wie ein Tor  
in einem blonden Wald von jungen Haaren,  
und ziehe durch das Glied des Unsagbaren  
den Reisigen, den weißen Heeresscharen,  
den tausend Samen, die sich sammeln, vor.

Und eine Nacht gib, dass der Mensch empfinde  
was keines Menschen Tiefe noch betrat;

...

und gib ihm eines langen Tragens Zeit,  
und mach ihn weit in wachsenden Gewändern  
und schenk ihm eines Sternes Einsamkeit,

dass keines Staunen Auge ihn beschreit, wenn seine Züge schmelzend  
sich verändern

...

Mach, dass er seine Kindheit wieder weiß;  
das Unbewusste und das Wunderbare  
und seiner ahnungsvollen Anfangsjahre  
unendlich, dunkelreichen Sagenkreis.

Und also lass ihn seiner Stunde warten,  
da er den Tod gebären wird, den Herrn:  
..."

Das Stundenbuch ist das Kernstück dieser sehr produktiven Phase Rilkes. Damals entstanden die "Weiße Fürstin", der "Cornett", Übersetzungen von Tschechows Dramen, von russischen Gedichten, die "Geschichten vom lieben Gott" und das "Buch der Bilder". Eine Lösung seiner inneren Problematik und Zerrissenheit aber ist diese Phase trotz allem nicht. Rilke bleibt in der Identifikation mit dem Archetypus, der zu einer hybriden Inflation des Bewusstseins führt, stecken. Wie weitgehend dieses geschieht, ist innerhalb des Stundenbuches an dem Motiv der Erschaffung des Vaters durch den Sohn zu sehen. Das Ich will beides zugleich sein: Numinoser väterlicher Archetyp und Sohn:

"Ich bin der Vater, doch der Sohn ist mehr  
ist alles, was der Vater war, und der,  
der er nicht wurde, wird in jenem groß;  
Er ist die Zukunft und die Wiederkehr,  
er ist der Schoß, er ist das Meer."

oder:

". . . und ich - ich soll

dich Vater nennen?

Das hieße tausend Mal mich von dir trennen  
du bist mein Sohn."

Eben diese Trennung wäre aber notwendig, um die archaischen Elemente, die das Unbewusste nach oben geschwemmt hat, zu differenzieren, zu klären, zu verarbeiten und dem Bewusstsein einzuordnen. Auch die Figur, die die Möglichkeit des heilenden und vereinigenden Prinzips in sich trägt, der Hermaphrodit, gebiert bei Rilke nicht das lebendige, einigende Eros, sondern den anderen dunklen Erlöser aller menschlichen Problematik, den Tod. So also geschieht es auch im Leben Rilkes. Nach wenigen Jahren trennt er sich wieder von Clara Westhoff und seiner Tochter, und obwohl hier manches Finanzielle vordergründig erscheint, gestehen doch selbst seine Hagiographen zu, dass in der Ehe bereits schwere innere Brüche enthalten waren. Das geht auch aus den sehr gesiebten und ausgewählten Briefen und Tagebuchblättern der Paula Modersohn-Becker hervor, um die Rilke sich in Worpswede zunächst mehr bemüht hatte als um Clara. Nach der Trennung geht Rilke durch Vermittlung seiner Frau nach Paris zu Rodin, bei dem er eine Sekretärstelle erhält. Wieder eine große Vaterfigur für Rilke und wieder, wie Tolstoi gegenüber, fällt er in die Rolle der anbetenden, überschwänglich begeisterten und unbewusst hasserfüllten Sohnesfigur.

Die Regression auf die persönlichen Elternbilder im Malte

Das Resumee der Pariser Jahre Rilkes ist der "Malte Laurids Brigge". Er hat ihn 1910 (mit 35 Jahren) als Gast Katharina Kippenbergs niedergeschrieben. Es ist ein Roman, aber ohne fortlaufende Handlung, besteht aus aneinander gereihten Kindheitserlebnissen vermischt mit Pariser Impressionen und ist angeordnet um die Hauptfigur des Malte, dem Sohn aus dem dänischen Hochadel, der als der letzte seines Geschlechtes in Paris das Leben eines unbekanntes Dichters führt. Dieser Malte ist ohne Zweifel ein "alter Ego" Rilkes. Die Kindheitserinnerungen stimmen mit denen Rilkes teils genau überein,



teils sind sie etwas wunschtraummäßig verändert. Der Dichter selbst hat es zwar oft abgelehnt, mit Malte verglichen zu werden, hat sich aber andererseits sehr deutlich darüber geäußert, wie stark er in dieser Figur aufgegangen ist. So widerspricht er seiner Ablehnung selbst. Betz gegenüber bekannte er: "Bald verschmolz ich fast mit dem Malte, bald verlor ich ihn wieder aus den Augen ... aber schließlich zeigte es sich, dass er doch da war, der Gefährte so vieler Nächte, mein Freund und Vertrauter." Und noch deutlicher: "Er (Malte) war mein Ich und war ein anderer." Gewissermaßen stellt der Malte, betrachtet unter dem hier angeschnittenen Aspekt, wieder eine Regression dar. Nach dem misslungenen Versuch, die Projektionen des Elternimages von den persönlichen Eltern abzulösen, sind sie im Malte wieder auf diese zurückgeführt. Malte oder Rene setzt sich in diesen Kindheitserinnerungen mit seinen eigenen Eltern auseinander. Der Unterschied zum Frühwerk Rilkes besteht allerdings darin, dass einerseits die Inzestproblematik, der Ödipuskomplex, zwar stärker verschleiert ist, aber doch realistischer zur Austragung kommt und zum anderen eine Art Übergangsfiguren existieren, die zwar noch zu den Elternfiguren aus der persönlichen Vorfahrenreihe gehören, aber doch schon gewisse archetypische Aspekte aufweisen. Ich möchte hierfür als Beispiel die gleich im Anfang des Buches findende Sterbeszene des Großvaters anführen. In dieser wird die Vaterproblematik noch dadurch akzentuiert, dass es sich um den väterlichen Großvater, den Kammerherrn Brigge auf Ulsgaard, handelt:

"Christoph Detlevs Tod lebte nun schon seit vielen, vielen Tagen auf Ulsgaard und redete mit allen und verlangte. Verlangte getragen zu werden, verlangte das blaue Zimmer, verlangte den kleinen Salon, verlangte den Saal. Verlangte die Hunde, verlangte, dass man lache, spreche, spiele und still sei und alles zugleich. Verlangte Freunde zu sehen, Frauen und Verstorbene, und verlangte selber zu sterben: Verlangte: Verlangte und schrie.

Denn wenn die Nacht gekommen war und die von den übermüden Dienstleuten, welche nicht Wache hatten, einzuschlafen versuchten, dann schrie Christoph Detlevs Tod, schrie und stöhnte, brüllte so lange und anhaltend, dass die Hunde, die zuerst mitheulten, verstummten und nicht wagten sich hinzulegen und, auf ihren langen, schlanken, zitternden

Beinen stehend, sich fürchteten. Und wenn sie es durch die weite, silberne, dänische Sommernacht im Dorfe hörten, dass er brüllte, so standen sie auf wie beim Gewitter, kleideten sich an und blieben ohne ein Wort um die Lampe sitzen bis es vorüber war. Und die Frauen welche nahe vor dem Niederkommen waren, wurden in die entlegendsten Stuben gelegt und in die dichtesten Bettverschlüge, aber sie hörten es, sie hörten es, als ob es in ihrem eigenen Leibe wäre, und sie flehten, auch aufstehen zu dürfen, und kamen, weiß und weit, und setzten sich zu den anderen mit ihren verwischten Gesichtern. Und die Kühe, welche kalbten in dieser Zeit, waren hilflos und verschlossen, und einer riss man die tote Frucht mit allen Eingeweiden aus dem Leibe, als sie gar nicht kommen wollte. Und alle taten ihr Tagewerk schlecht und vergaßen das Heu hereinzubringen, weil sie sich bei Tage ängstigten vor der Nacht und weil sie vom vielen Wachsein und vom erschreckten Aufstehen so ermattet waren, dass sie sich auf nichts besinnen konnten. Und wenn sie am Sonntag in die weiße friedliche Kirche gingen, so beteten sie, es möge keinen Herrn mehr auf Ulsgaard geben: denn dieser war ein schrecklicher Herr und was sie alle dachten und beteten, das sagte der Pfarrer laut von der Kanzel herab, denn auch er hatte keine Nächte mehr und konnte Gott nicht begreifen. Und die Glocke sagte es, die einen furchtbaren Rivalen bekommen hatte, der die ganze Nacht dröhnte und gegen den sie, selbst wenn sie aus allem Metall zu läuten begann, nichts vermochte. Ja, alle sagten es, und es gab einen unter den jungen Leuten, der geträumt hatte, er wäre ins Schloss gegangen, und hätte den gnädigen Herrn erschlagen mit einer Mistforke, und so aufgebracht war man, so zu Ende, so überreizt, dass alle zuhörten, als er seinen Traum erzählt, und ihn ganz ohne es zu wissen daraufhin ansahen, ob er einer solchen Tat wohl gewachsen sei. So fühlte und sprach man in der ganzen Gegend, in der man den Kammerherrn noch vor einigen Wochen geliebt und bedauert hatte. Aber obwohl man so sprach, veränderte sich nichts. Christoph Detlevs Tod, der auf Ulsgaard wohnte, ließ sich nicht drängen. Er war für zehn Wochen gekommen, und die blieb er. Und während dieser Zeit war er mehr Herr, als Christoph Detlev Brigge es je gewesen war, er war wie ein König, den man den schrecklichen nennt, später und immer.

Das war nicht der Tod irgend eines Wassersüchtigen, das war der böse fürstliche Tod, den der Kammerherr sein ganzes Leben in sich getragen

und aus sich genährt hatte. Alles Übermaß an Stolz, Willen und Herrenkraft, das er selbst in seinen ruhigen Tagen nicht hatte verbrauchen können, war in seinen Tod eingegangen, in den Tod, der nun auf Ulsgaard saß und vergeudete.

Wie hätte Kammerherr Brigge den angesehen, der von ihm verlangt hätte, er solle einen anderen Tod sterben als diesen. Er starb seinen schweren Tod."

Das ist schon nicht mehr der Tod eines gewöhnlichen Sterblichen, sondern der einer mythologischen Figur, und das Sterben jener ins Mythologische gehenden Vaterfiguren setzt sich besonders im zweiten Teil des Buches fort. Ob es sich hier nun um den dänischen König handelt, dessen Tod der Vater nachstirbt oder um den Burgundischen Herzog, dessen eine Gesichtshälfte im Eis einfroren und dessen andere die Wölfe zerrissen, um den falschen Zaren oder um den französischen König, der bei lebendigem Leibe verfault, sie alle müssen sterben, alle werden vernichtet, entweder durch grausame Gewalt oder durch schreckliche Krankheit. Im Mittelpunkt des Buches aber steht das Erlebnis des Todes von Maltes eigenem Vater. Rilke selbst hat dieser Szene zentrale Bedeutung zugemessen. Paul Valery und die Fürstin Bassiano baten Rilke, ein Bruchstück der "Aufzeichnungen" zur Veröffentlichung in der Zeitschrift "Commerce" zur Verfügung zu stellen, um das Werk einem größeren französischen Leserkreis bekannt zu machen. Vor diese Aufgabe gestellt, eine für das Ganze repräsentative Stelle herauszusuchen, wählte Rilke die Herzstichszene, der er übrigens nach dem Tode seines Vaters in gleicher Aufmachung beigewohnt hatte. Sie sei hier auszugsweise zitiert:

Der Jägermeister hatte als Letztes angeordnet, dass nach seinem Tode ein Herzstich ausgeführt werden sollte, damit er nicht als Scheintoter begraben wurde. Es folgt nun die Schilderung, wie die beiden hierfür bestellten Ärzte eintreten, ihre Vorbereitungen treffen und dann: "Wer hätte zum Beispiel an diesen Widerstand gedacht. Kaum war die breite, hohe Brust bloßgelegt, so hatte der eilige kleine Mann schon die Stelle heraus, um die es sich handelte. Aber das rasch angesetzte Instrument drang nicht ein. Ich hatte das Gefühl, als wäre plötzlich alle Zeit fort aus

dem Zimmer. Wir befanden uns wie in einem Bilde. Aber dann stürzte die Zeit nach mit einem gleitenden Geräusch, und es war mehr da, als verbraucht wurde. Auf einmal klopfte es irgendwo. Ich hatte es noch nie so klopfen hören: Ein warmes, verschlossenes, doppeltes Klopfen. Mein Gehör gab es weiter, und ich sah zugleich, dass der Arzt auf Grund gestoßen war. Aber es dauerte eine Weile, bevor die beiden Eindrücke in mir zusammenkamen. So, so, dachte ich, nun ist es also durch. Das Klopfen war, was das Tempo betrifft, beinahe schadenfroh.

Ich sah mir den Mann an, den ich nun schon so lange kannte. Nein, er war völlig beherrscht: Ein rasch und sachlich arbeitender Herr, der gleich weiter musste. Es war keine Spur von Genuss oder Genugtuung dabei. Nur an seiner linken Schläfe hatten sich ein paar Haare aufgestellt aus irgend einem alten Instinkt. Er zog das Instrument vorsichtig zurück und es war etwas wie ein Mund da, aus dem zweimal hintereinander Blut austrat, als sagte er etwas Zweisilbiges. Der junge blonde Arzt nahm es schnell mit einer eleganten Bewegung in seine Watte auf. Und es blieb die Wunde ruhig, wie ein geschlossenes Auge.

Es ist anzunehmen, dass ich mich noch einmal verneigte, ohne diesmal recht bei der Sache zu sein. Wenigstens war ich erstaunt, mich allein zu finden. Jemand hatte die Uniform wieder in Ordnung gebracht und das weiße Band lag darüber wie vorher. Aber nun war der Jägermeister tot, und nicht er allein. Nun war das Herz durchbohrt, unser Herz, das Herz unseres Geschlechts. Nun war es vorbei. Das war also das Helmzerbrechen: Heute Brigge und nimmermehr', sagte etwas in mir. An mein Herz dachte ich nicht. Und als es mir später einfiel, wusste ich zum ersten Mal ganz gewiss, dass es hierfür nicht in Betracht kam. Es war ein einzelnes Herz. Es war schon dabei von Anfang anzufangen."

Aus der Atmosphäre dieser Szenen spürt man bereits deutlich eine Wandlung. Der juvenil-naturalistische Rilke Ewald Tragys und der romantisch-mystische des Stundenbuches ist ausgetauscht gegen einen Rilke, der strenger, formaler und realistischer schreibt, soweit man bei ihm von letzterem überhaupt sprechen kann. Entsprechend gewandelt ist auch die Einstellung gegenüber der Vaterimago. Im Malte steht der Tod der Vaterfigur als Ziel und Endstreben seiner schweren verdrängten

Aggressions- und Hassgefühle erstmalig deutlich im Mittelpunkt des Geschehens. Es ist sozusagen im Bereich der Fantasie der Schritt vom Wunsch zur Tat vollzogen. Wie sehr das zutrifft, beweist ein Ausspruch Rilkes nach der Niederschrift des Malte aus dem Jahre 1910: "Aber nun geht mirs ein wenig wie dem Raskolnikow nach der Tat, ich weiß gar nicht, was nun kommen soll, und mir graut sogar ein wenig, wenn ich überlege, dass ich dieses Buch geschrieben habe . . ." Rilke hat sich gerade in diesen Jahren mit dem Raskolnikow besonders beschäftigt. Wenn man sich fragt, warum gerade Raskolnikow und nicht Karamasow, so scheint mir die Antwort darin zu liegen, dass die Tat des Raskolnikow ihrem Sinne nach unter anderem ein Aufbegehren gegen eine ganze Ordnung, ein System patriarchalischer Herkunft ist, während sich die des Karamasow allein gegen die persönliche Vaterfigur richtet. Unter Berücksichtigung des Vaterbildes im Stundenbuch und in den noch zu erwähnenden Duineser Elegien scheint dieses Problem des Raskolnikow auch das eigentliche Problem Rilkes gegenüber der Vaterimago zu sein. Wenn Rilke bzw. Malte auf die Figur des eigenen Vaters regrediert, dann deshalb, weil dieser innerhalb unserer Kultur der Träger der tradierten Ordnungen ist. Im Matriarchat der Primitivkulturen richtet sich die Schärfe dieses Konfliktes dagegen nicht auf die Figur des Vaters, sondern auf die des Mutter-Onkels, der die überlieferten männlichen Ordinationen vertritt. Unter-' strichen wird diese Auffassung der Problematik Maltes auch durch den Schluss der Sterbeszene: "Heute Brigge, und nimmermehr", das heißt, dieser Sohn ist nicht mehr gewillt, die Tradition des Geschlechtes fortzusetzen. Hier wird der Übergang zwischen persönlichem und archetypischem Aspekt des Vaters deutlich.

Es wäre aber falsch, lediglich auf diesen Konflikt zu zentrieren. Auch im Malte steht der Inzestkomplex sehr deutlich im Vordergrund des Geschehens. Während die Frauenfiguren im Stundenbuch fast vollständig fehlen (nur die Atmosphäre hat das Mütterchen Russland geliefert), nehmen sie im Malte einen breiten Raum ein. Da ist zunächst die Mutter Maltes, eine überspannte, von Phobien gequälte Frau, die ein deutliches Ebenbild zu Rilkes eigener Mutter darstellt. Die Mutter Maltes kann aus Angst vor spitzen Nadeln nur durchgeseihete Speisen zu sich nehmen, von Rilkes Mutter wissen wir, dass sie in einer bestimmten Zeit wegen einer Schluckstörung nur aufgeweichte Kekse aß. Auch der kleine Malte wird von der Mutter ebenso wie Rene lieber als Mädchen als Ersatz

für eine früh verstorbene Tochter angesehen, und so häufen sich die Ähnlichkeiten der MutterSohn-Beziehungen in allen angeführten Kindheitserinnerungen. Vor allen Dingen herrscht zwischen Malte und seiner Mutter die gleiche etwas schwülstig erotisierte Atmosphäre, wie auch in Rilkes Elternhaus. So, wenn Malte mit seiner Mutter die Spitzen besieht, und sie zusammen ihre Geheimnisse haben, wo der Vater, wenn er dazu kommt, immer nur der unangenehm Störende ist, vor dem das Geheimnis verborgen werden muss. Der Inzestwunsch selbst wird im Malte durch einen dichterischen Kunstgriff vollzogen. Als Malte neun Jahre alt ist (das gleiche Alter, in dem Rene seine Mutter verließ, um die Militärschule zu besuchen), stirbt Maltes Mutter. Für sie kommt einige Zeit später die jüngere Schwester der Mutter, Abelone, ins Haus, die dann auch folgerichtig zur Muttergeliebten Maltes wird. Schon bei ihrem Eintritt heißt es: "Ich ahnte nicht, dass Abelone mir noch andere Himmel öffnen sollte." Diese beiden Frauenfiguren, die Mutter und Abelone werden im Gegensatz zu den Vätern mit einer tiefgreifenden Liebe geschildert, einer Liebe aber, bei der die Frau nicht der liebende, leidende und auch irrende Mensch aus Fleisch und Blut ist, sondern eine ästhetisierte Idealgestalt. Diese Idealgestalt finden wir in allen Frauenfiguren Rilkes wieder. Auch der Malte enthält zahlreiche derartige Verherrlichungen wie zum Beispiel die der Bettina von Arnim oder der Gaspara Stampa.

Die Stellung Maltes gleicht ebenso wie die Rilkes mehr einer kultischen Heiligenverehrung als einer lebendigen Beziehung. Charakteristisch hierfür ist folgende Stelle.

"Das Schicksal liebt es, Muster und Figuren zu erfinden. Seine Schwierigkeit beruht im Komplizierten. Das Leben selbst aber ist schwer aus Einfachheit. Es hat nur ein paar Dinge von uns nicht angemessener Größe. Der Heilige, indem er das Schicksal ablehnt, wählt diese, Gott gegenüber. Dass aber die Frau, ihrer Natur nach, in Bezug auf den Mann die gleiche Wahl treffen muss ruft das Verhängnis aller Liebesbeziehungen herauf: Entschlossen und schicksalslos, wie eine Ewige, steht sie neben ihm, der sich verwandelt. Immer übertrifft die Liebende den Geliebten, weil das Leben größer ist, als das Schicksal. Ihre Hingabe will unermesslich sein: Dies ist ihr Glück. Das namenlose

Leid ihrer Liebe aber ist immer dieses gewesen: Das von ihr verlangt wird, diese Hingabe zu beschränken. Es ist keine andere Klage je von Frauen geklagt worden: Die beiden ersten Briefe Heloisens enthalten nur sie, und fünfhundert Jahre später erhebt sie sich wieder wie ein Vogelruf. Und plötzlich geht durch den hellen Raum die Einsicht der Sappho fernste Gestalt, die die Jahrhunderte nicht fanden, da sie sie im Schicksal suchten."

Erst viel später, in den Briefen an eine junge Frau, ist Rilke etwas von dieser Einstellung abgerückt, indem er hier von der List spricht, die in einer solchen grenzenlosen Hingabe liegt. Es handelt sich bei ihm offensichtlich um eine starke unbewusste Fixation an die Mutterimago, die auf die Frau übertragen wird und alle Aspekte einer inzestuösen Liebesbeziehung trägt. Wie stark diese Fixation durch Rilkes Leben hindurchgeht, zeigt sich, um ein Beispiel zu nennen, in dem Aufbau seines "Familienromans". Er ist der eigentliche Vollstrecker der mütterlichen Sucht nach den besseren Gesellschaftskreisen und dem Adel. Nicht nur Rilkes alter Ego, der Malte, stammt aus uraltem dänischen Hochadel, sondern auch Rilke selbst hat die ganze Umwelt glauben gemacht, aus einem alten Adelsgeschlecht zu stammen. Zeitweise führte er dieses bis zu dem großen Conde, dem Marschall von Frankreich, zurück. Diesem ganzen Adelsroman, der vom Cornett bis zum späteren Sammeln von Petschaften mit dem angeblichen Familienwappen führte, fehlt jede reale Basis. Schon Onkel Jaroslaw, der eine ganze Kanzlei beschäftigte, um Verbindungen der Rilkes zum böhmischen Adel festzustellen, ist dieses misslungen. Auch Rilkes eigene Nachforschungen haben später nie zu einem anderen Ergebnis geführt. Das hat ihn aber nicht gehindert, sich als Gleicher unter Gleichen mit höchster Vorliebe in den Kreisen des Adels zu bewegen und als bevorzugte Aufenthaltsorte deren Schlösser auszuwählen. Andere Beispiele seiner Mutterfixation sind in der Auswahl seiner fördernden mütterlichen Freundinnen bereits erwähnt worden. So wie beim Vater der bewussten Zuneigung eine unbewusste Hasseinstellung gegenübersteht, so entspricht Rilkes unbewusste Mutterliebe einer bewussten Ablehnung der eigenen Mutter. Darüber können auch seine gefühlvollen Weihnachtsbriefe an sie nicht hinwegtäuschen, wenn man andererseits weiß, dass er seine Mutter nicht einmal in seiner Todeskrankheit und

Sterbestunde sehen wollte. Am 15. April 1904 schreibt Rilke an Lou:

"Meine Mutter kam nach Rom. Jede Begegnung mit ihr ist eine Art Rückfall. Wenn ich diese unwirkliche, verlorene, mit nichts zusammenhängende Frau, die nicht altern kann, sehen muss, dann fühle ich, wie ich schon als Kind von ihr fortgestrebt habe, und fürchte in mir, dass ich nach Jahren Laufens und Gehens immer noch nicht fern genug von ihr bin, dass ich innerlich noch irgendwo Bewegungen habe, die die andere Hälfte ihrer verkümmerten Gebärden sind . . ., dann graut mir vor ihrer zerstreuten Frömmigkeit, vor ihrem eigensinnigen Glauben, vor allem diesem Verzerrten und Entstellten, daran sie sich gehängt hat, selber leer wie ein Kleid, gespenstisch und schrecklich, und dass ich doch ihr Kind bin; dass in dieser zu nichts gehörenden verwaschenen Wand irgendeine kaum erkennbare Tapetentür mein Eingang in die Welt war - (wenn anders solcher Eingang überhaupt in die Welt führen kann)."

Diese Briefstelle ist nur ein Beispiel aus vielen, die sich beliebig fortsetzen lassen.

Eine Figur, deren Aspekte ähnlich wie der sterbende Großvater bereits angedeutet in den Raum der Archetypik übergehen, finden wir im Malte in der Großmutter väterlicherseits. Sie herrscht als verschlossene, unzugängliche und über alles dominierende Greisin im Hause der Eltern und verhindert jegliches Aufkommen der jungen Frau, wie sie auch ihren Sohn, den Jägermeister, niemals aus der kindlichen Bindung an sie entlässt. Ganz so deutlich wie bei der Vaterfigur werden allerdings diese Anteile der Urmutter im Malte nicht. Persönliche Mutter, Anima und Urmutter haben sich als Einzelfiguren noch nicht herauskristallisiert, sondern diese Typik ist eng ineinander verzahnt, wie man es im Leben auch so häufig findet, da jede einzelne dieser Figuren Anteile der anderen enthält.

Vergleichen wir aber die Einstellung zur Mutterimago mit der des Jugendwerkes, so finden wir in dieser alten Großmutter die Herrscherin Mutter aus der Skizze "Einig" wieder. Es hat also insofern eine Veränderung der Einstellung stattgefunden, als die negativ



verschlingenden Anteile der Mutter weiter in den Hintergrund getreten sind und von der Mutter-Abelone-Figur des Malte abgelöst werden. Dafür diktieren sie aber die Einstellung des Bewusstseins zur eigenen Mutter unbeeinflusst weiter.

Nach diesen sehr verkürzten und skizzierten Ausführungen bietet sich der Malte als erneuter Versuch der Auseinandersetzung mit den Elternimages und der Ablösung und Befreiung von den Fixationen der Kindheit dar. Dieses geschieht nicht mehr im juvenil-heroischen Raum des Frühwerkes, sondern hinter allen Fassaden, an denen Rilke so reich ist, spürt man doch den Versuch eines ehrlich um die Wirklichkeit ringenden Menschen. Aber auch dieser erneute Anlauf endet nicht mit einer Erlösung oder Befreiung. Genau wie der Malte mit der Parabel des verlorenen Sohnes abschließt, der als ein im Grunde Resignierender und Unerlöster in sein Elternhaus zurückkehrt, genauso gibt es nach dem Malte auch keine Befreiung für Rilke selbst. Man erhält den Eindruck, als ob Rilke seine Probleme niemals löst, sondern in einer Form umgeht, die er selbst später einmal als ein "Ausweichen in die Tiefe" bezeichnet hat. Er unterstreicht 1922 aufs dringlichste, dass seine Dichtungen "nicht die Aufforderung zu irgendeiner Auflehnung und Befreiung" sein wollen, ". . . vielmehr, dass junge Menschen in einer neuen Verträglichkeit das Gegebene, Zugemutete, unter Umständen Notwendige hinnehmen, vor ihm nicht nach auswärts, sondern ins Tiefere ausweichen, dem Druck der Verhältnisse nicht so sehr widerstrebten als vielmehr ihn ausnutzen". Was nach dem Malte, übrig bleibt, ist: Der Raskolnikow nach der Tat. In dieser Zeit, kurz nach der Beendigung des Malte, ist auch Rilkes innerseelischer Zustand so schlecht, dass er, in der Erkenntnis, mit seinen Problemen nicht fertig zu werden, ernsthafte Ansätze macht, sich einer Psychotherapie zu unterziehen. Er wendet sich 1912 an von Gebattel mit der Frage um Behandlung, aber durch das sehr entschiedene telegrafische Dazwischentreten von Lou Andreas-Salome, die Gegnerin einer Behandlung Rilkes war, kam er von dieser Idee wieder ab.

Die archetypischen Bilder der Duineser Elegien

Wenn man nach dem im Malte gewonnenen Standpunkt die Problematik der Elternimages für menschliches Erleben weiter in die Tiefe verfolgen will, so gelangt man notwendigerweise wieder in den Bereich der Archetypik. So haben denn auch in den nachfolgenden Duineser Elegien alle auftretenden Figuren, wie Engel, Held, Tier, Puppe usw. archetypischen Charakter. Zunächst aber einiges zur Entstehungsgeschichte dieses Werkes. Die Niederschrift der Elegien erstreckt sich über den Zeitraum von 1912 -1922. Die erste, zweite und Teile der dritten entstanden 1912 in Duino; die dritte wurde im gleichen Jahr in Paris vollendet. Im Kriegsjahr 1915 schrieb Rilke die vierte in München nieder; die sechste wurde 1912 in Spanien begonnen, 1914 in Paris fortgesetzt und mit den übrigen 1922 in Muzot vollendet. Die neunte und zehnte enthalten ebenfalls Anteile aus den Jahren 1912. Alle übrigen sind innerhalb weniger Tage im Februar 1922 in der Form eines fast vulkanartigen inneren Ausbruches in Muzot entstanden. An die Fürstin Marie von Thurn und Taxis schreibt Rilke hierüber: "Alles in ein paar Tagen, es war ein namenloser Sturm, ein Orkan im Geist (wie damals auf Duino), alles, was Faser in mir ist und Geweb, hat gekracht, - an Essen war nie zu denken, Gott weiß, wer mich genährt hat."

Aus dieser und allen anderen Äußerungen Rilkes über die Entstehung der Elegien geht hervor, dass es sich hier um aus der Tiefe kommende, fast gefährliche Intuitionen handelt, die, wie auch der Dichter selbst meint, Letztgültiges über ihn aussagen. Rilke selbst hat 'allerdings gemeint, in diesen Elegien und in den nachfolgenden Sonetten an Orpheus überhaupt allgemein Letztgültiges auszusagen. Er war davon überzeugt, aus einem religiösen Urgrund heraus eine Botschaft empfangen zu haben, die ihm diktiert wurde, und seine Hagiographen haben aus diesen beiden Werken dann auch eine Art Religion gemacht. Es steht uns nicht an, über die objektive Gültigkeit dieser Religion oder Weltanschauung (auch die Existenzialphilosophie hat Rilke für sich deklariert) zu diskutieren, wir können nur feststellen, dass sie existiert und von ihr aus auf die unbewussten psychologischen Konstellationen innerhalb des Menschen Rilke schließen. Dieser intuitiven Entstehung aus dem seelischen Urgrund heraus ist es auch zu verdanken, dass trotz der großen zeitlichen und örtlichen Zwischenräume die Elegien ein geschlossenes Ganzes bilden, das auch für den Leser lückenlos

ineinander aufgeht. Wie stark Rilke diese innere Einheit erlebt hat, besagt ein Brief an Arthur Fischer-Colbrie:

". . . hier geschah, und alles war hilfreich dazu in der strengen Einsamkeit des Winters 1921/22, der kaum mehr erhoffte Wiederanschluss an die Arbeitsbruchstellen des Jahres Vierzehn, und er war so rein und so leidenschaftlich, und dabei von solcher Milde des Anheilens, dass aus wenigen Wochen unbeschreiblicher Hingebung das Ganze der Elegien sich erhob, als ob es niemals abgebrochen, ja in seinen einzelnen Brocken schon erstarrt gewesen wäre, dass ein Mensch, der sich durch das heillose jener Jahre, bis in den Grund zerspalten gefühlt hatte, in ein Früher und ein damit unvereinliches absterbendes Jetzt: dass ein solcher Mensch die Gnade erfährt, wahrzunehmen, wie in noch geheimere Tiefe unter diesem aufgerissenen Spalt, die Kontinuität seiner Arbeit und seines Gemütes sich wiederherstellte . . . scheint mir mehr als ein privates Ereignis zu sein . . ."

Wir haben also allen Grund anzunehmen, dass es sich hier um eine psychische Konstellation in den Schichten des kollektiven Unbewussten handelt, die sich nach oder durch das Erlebnis der Niederschrift des Malte so eingestellt und innerhalb der zehn Jahre von 1912 - 1922 bewusstseinsfähig wurde, um hierbei wie in einzelnen Brocken durch die intuitive Funktion an die Oberfläche gebracht zu werden.

Wenden wir uns nun dem Inhaltlichen der Elegien zu, so tritt uns gleich am Anfang der ersten Elegien ein großes Bild entgegen:

"Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel / Ordnungen?  
und gesetzt selbst, es nähme / einer mich plötzlich ans Herz; ich verginge  
von seinem / stärkeren Dasein. Denn das Schöne ist nichts / als des  
Schrecklichen Anfang, den wir noch gerade ertragen, / und wir  
bewundern es so, weil es gelassen verschmäh, / uns zu zerstören. Ein  
jeder Engel ist schrecklich."

Nach der Auffassung der Jungschen Psychologie handelt es sich bei diesem Bild um eine numinose Erfahrung aus dem Bereich des Außer-Ich, dem das Ich gegenübergestellt ist. Derartige Erfahrungen pflegen sich, wie Jung ausführt, innerhalb unserer Kulturstufe als ein dogmatisch geordnetes, hierarchisches, kosmogonisches und chiliastisches System zu äußern, wobei diese Produkte des Nicht-Ich nicht selten ganz spezifischen Offenbarungscharakter annehmen. Wir haben allen Grund, dieses Bild der "englischen Ordnungen" als ein solches dogmatisch-hierarchisches System aus der Erlebnissicht eines Dichters heraus anzusehen. Dass Rilke die Elegien als Offenbarung erlebt hat, ist bereits erwähnt worden. Um den Charakter dieses Bildes zu ergründen, ist es aber notwendig, mehr auf die Figur des Engels einzugehen. Der Engel ist bei Rilke eine sehr beliebte und oft verwendete Figur, wobei immer wieder erwähnt wird, dass er männlich sei. Um den Engel der Elegien zu verstehen, ist es nötig, sich von der Vorstellung dieser lieblichen Puttenfiguren freizumachen, die seit Giotto in der abendländischen Kunst so weitverbreitet sind. Der Engel der Elegien ist ebenso wie bei Chagall der mächtige, furchtbare und numinose Engel des alten Testaments, derjenige, der noch im neuen zu den Hirten sagen muss: "Fürchtet euch nicht!" So stellt auch die Ordnung der Engel in den Elegien eine Hierarchie numinoser, übermächtiger, schrecklicher und gleichzeitig schöner männlicher Wesen dar unter der Herrschaft des Vatergottes. Es ist das Bild einer fest gefügten patriarchalischen Ordnung, der gegenüber das Ich hilflos ausgeliefert erscheint: "Ich verginge vor seinem stärkeren Dasein." In der zweiten Elegie wird dieses Motiv wieder aufgegriffen:

"Jeder Engel ist schrecklich. Und dennoch, weh, mir, / ansing ich euch,  
fast tödliche Vögel der Seele,...

Träte der Erzengel jetzt, der gefährliche hinter den Sternen / eines  
Schrittes nur nieder und herwärts: Hoch auf- / schlagend erschlug uns  
das eigene Herz. Wer seid Ihr?"

In der zweiten Elegie bricht der Erlösungswunsch aus dem Dichter

hervor:

"Dass ich dereinst an dem Ausgang der grimmigen Einsicht, / Jubel und Reichtum aufsinge zustimmenden Engeln."

Der Ausdruck "fast tödliche Vögel der Seele" weist bereits daraufhin, dass die Hierarchie der Engel von dem Dichter als ein intrapsychisches System erlebt wird, ein dem Selbst zugehöriger Archetypus, der hier nach außen projiziert erscheint. Es ist nun wieder so, dass dieser Archetypus genau so wie der des Stundenbuches vom Ich nicht akzeptiert werden kann. Von diesen Engeln heißt es bereits in der ersten Elegie:

". . . Ach wen vermögen  
wir denn zu brauchen? Engel nicht, Menschen nicht,  
und die findigen Tiere merken es schon,  
dass wir nicht sehr verlässlich zu Haus sind  
in der gedeuteten Welt, . . ."

Weiterhin heißt es, dass diese "Früheentrückten" uns nicht mehr brauchen, oder, dass sie nur gleich Spiegeln die eigene Schönheit ins eigene Antlitz zurückschöpfen. Zwischen diesem Archetypus und dem Ich besteht keine lebendige fruchtbare Kommunikation, aus der heraus das Ich an dem Wesen der Weltordnung teilhat, sondern er ist frühe entzückt, und eine Begegnung wird nur noch als tödliche Gefahr erlebt. Zunächst allerdings erscheint es, als ob im Gegensatz zum Stundenbuch die Identifikation des Ich mit dem Archetypus und die Hybris: "Ich bin der Vater, du der Sohn" und "mit mir verlierst du deinen Sinn" in den Elegien nicht mehr auftritt. Bekümmert man sich aber genau um den Erlebnishintergrund Rilkes zu dieser Engelfigur, dann muss man eine Äußerung des Dichters in dem vielzitierten Brief an Hulewicz, der eine Art authentischen Kommentar zu den Elegien darstellt, als vollgewichtig nehmen. In diesem Brief heißt es: "Der Engel der Elegien hat nichts mit dem Engel des christlichen Himmels zu tun (eher mit den Engelsgestalten des Islam)." Wir sind berechtigt anzunehmen, dass Rilke

den Qurän sehr genau gekannt hat. Er hat sich in Spanien intensiv mit dem Islam beschäftigt und begeistert zustimmend den Qurän gelesen. Er kann sich daher kaum einer Täuschung über die Rangordnung des Islam, in der die Engel unter den Menschen stehen, hingeeben haben. In der zweiten Sure des Quran "Al - Baqurah" heißt es (Vers 35):

"Und (gedenke der Zeit) da wir zu den Engeln sprachen:  
Beugt euch vor Adam',  
und sie alle beugten sich; nur Iblis nicht.  
Er weigerte sich und war zu stolz,  
und er war der Ungläubigen einer."

Nach der moslemischen Mystik wird der Mensch als Mikrokosmos betrachtet, dem alle Eigenschaften der Schöpfung zukommen, und er kann als Inbegriff des Weltalls angenommen werden. Der Mensch ist die Achse und das Zentrum des Weltalls, das von Allah erschaffen wurde, um den Menschen zu dienen.

Bezieht man diese Auffassung in die Deutung der Elegien ein, dann ist hiermit der Dichter wieder Herr über die nun entmachtete numinose Ordnung der Engel, und das Ich maßt sich wieder an, über dieses archetypische Bild zu herrschen. Der gleiche Vorgang nur auf anderer Ebene, wie wir ihn bereits im Stundenbuch gefunden haben. Dort ist es sein persönlicher Gott, hier ist es ein hierarchisches System.

In der vierten Elegie wird noch einmal der persönliche Vater angesprochen. Ich glaube diese Stelle hier vernachlässigen zu können. Ihre Interpretation würde sich mit dem decken, was bereits früher über die Figur von Rilkes Vater gesagt worden ist.

Entsprechend den Tiefenschichten des Unbewussten, aus denen die Elegien geschöpft wurden, tritt in ihnen auch die Mutterimago in archetypischen Bildern auf. Hier sind aber die lichten und dunklen Aspekte voneinander getrennt und klaffen weit auseinander. Es handelt sich vor allem um zwei sehr charakteristische Stellen, in denen Bilder der Urmutter zu finden sind. In der dritten Elegie heißt es:

"Liebte sein Inneres, seines Inneren Wildnis, / diesen Urwald in ihm, auf dessen stummen Gestürztsein / lichtgrün sein Herz stand. Liebte. Verließ es, ging die / eigenen Wurzeln hinaus in gewaltigen Ursprung, / wo seine kleine Geburt schon überlebt war. Liebend / stieg er hinab in das ältere Blut, in die Schluchten, / wo das Furchtbare lag, noch satt von den Vätern. Und jedes / Schreckliche kannte ihn, blinzelte, war wie verständigt. / Ja, das Entsetzliche lächelte ... Selten / hast du so zärtlich gelächelt, Mutter. Wie sollte / er es nicht lieben, da es ihm lächelte. Vor dir / hat ers geliebt, denn, da du ihn trugst schon, / war es im Wasser gelöst, das den Keimenden leicht macht."

Man kann sich kaum ein treffenderes Bild für die verschlingenden Aspekte der Urmutter vorstellen mit dem über die Existenz des Ichs in die Vorgenerationen hinausreichenden Umfang des Archetypus. Hinzufügen muss man noch, dass dieses Bild auf eine längere Ansprache an die eigene Mutter folgt, die ähnlich liebevoll sorgend wie die Mutter des Malte dargestellt wird. Die lichten idealisierenden Aspekte des Mutterarchetypus finden wir in der zehnten Elegie, dort wo die Animafigur der Sorge den Jüngling über die Grenze aus dem Diesseits-Land in das JenseitsLand führt und ihm die dort herrschenden Sternbilder deutet:

"Aber im südlichen Himmel, rein wie im Innern / einer gesegneten Hand, das klar erglänzende 'M' / das die Mütter bedeutet . . ."

Eine derartig erlebte Ambivalenz des Ich dem Archetypus "Große Mutter" gegenüber kann seinen Einfluss auf die Persönlichkeit des Individuums nicht verfehlen. Auf der einen Seite steht die übermächtige Gestalt der fressenden und zerstörenden Mutter, welche die Überschwemmung der Triebgewalt repräsentiert, auf der anderen Seite ist es die gute Mutter, diejenige, welche die in Instinktverbundenheit erlebte Tiefe und Schönheit der Welt vertritt. Gegenüber diesen großen Bildern bleibt das Ich klein und hilflos, den übermächtigen Gewalten ausgeliefert. Diese Einstellung entspricht einer frühmenschheitlichen Lebenssituation, in der

ein schwaches Ich der Übermacht der Ding-Welt und der Welt des Unbewussten mit allen daraus entstehenden Ängsten gegenübersteht. Innerhalb der Perioden der Menschheitsentwicklung finden wir ähnliche Einstellungen im dynamistischen und animistischen Weltbild, bei dem die Projektion dieser Ängste in die Umwelt zu einer Dingbelebung führt. Von Rilke sind schwere Phobien, besonders in der Kindheit, bekannt, und seine Einstellung gegenüber der Dingwelt, die in fast allen Werken auftritt, zeigt einen deutlich animistischen Anstrich. Um ein Beispiel zu nennen: In der zehnten Elegie spricht er von werbenden, trommelnden, plärrenden Buden, vom Geschlechtsteil des Geldes und ähnlichem mehr. Von dieser Sicht her wird auch seine Einstellung zur Frau verständlich. Die mythologische Parallele einer derartigen Einstellung des Bewusstseins zum Archetypus der "Großen Mutter" finden wir in den Mythen der Muttergottheiten und ihrer Sohn-Geliebten. Attis, Adonis und Osiris sind derartige Jünglingsgötter, die von der großen Mutter geliebt, getötet, begraben und wieder geboren werden. Immer erliegt das noch unerstarkte männliche Bewusstsein dieser Figuren der weiblichen Übermacht und wird von ihr verschlungen. Es gibt noch keine ausgereifte, dem weiblichen gleichwertige väterliche Männlichkeit, die damit in der Lage wäre, dieses Übergewicht auszukompensieren, sondern das Männliche bleibt im Zu Stande des ewig jünglingshaften Sohn-Geliebten. So ist es auch Rilke niemals gelungen, bei all den vielen Frauenbeziehungen seines Lebens ein wirklich dauerhaftes, gründendes und tragendes Verhältnis mit einer Frau aufzubauen. Immer wieder flieht er vor dem verschlingenden Aspekt der Mutter und flüchtet vor jeder echten Realisierung in die schwärmerischen Regionen seines "Sternen M". Auf der anderen Seite finden wir bei ihm die Sehnsucht des Jünglings-Geliebten, von der Mutter aufgesogen zu werden und nur durch sie und in ihr zu leben, in seinen Mutterleibsfantasien wieder. In der achten Elegie heißt es:

"Oh Seeligkeit der kleinen Kreatur, / die immer bleibt im Schoße der sie austrug; / oh Glück der Mücke, die noch innen hüpfte, / selbst wenn sie Hochzeit hat: denn Schoß ist Alles."

In einem nicht abgesandten Brieffragment vom 20.2.18, das diese Stelle



noch verdeutlicht, schreibt Rilke an Lou:

". . . Dass eine Menge Wesen, die aus draußen ausgesetztem Samen hervorgehen, das zum Mutterleibe haben, dieses weite erregbare, Freie, - wie müssen sie ihr ganzes Leben lang sich drin heimisch fühlen, sie tun ja nichts als vor Freude hüpfen im Schoß ihrer Mutter wie der kleine Johannes; denn dieser selbe Raum hat sie ja empfangen und ausgetragen, sie kommen gar nie aus seiner Sicherheit hinaus. . ."

Diese achte Elegie wurde auch in Muzot niedergeschrieben in dem alten Schlossturm, in den sich der späte Rilke, ganz von der Außenwelt abgeschlossen, zurückgezogen hatte. Man kann hierin eine Realisierung solcher Mutterleibfantasien erblicken. Das Symbol des Turmes kann auch für die Mutter stehen insofern sein Einhüllendes und Beschützendes gemeint ist. Keine wirkliche Frau aber kann dem Mann so viel Bergendes geben, wie hier einerseits gewünscht und andererseits aber unter dem Aspekt des Verschlungenwerdens befürchtet wird.

Fassen wir das in den Elegien Gefundene noch einmal zusammen, so tritt uns das im Grunde gleiche Problem wie in den vorher erwähnten Werken entgegen. Wieder liegt der Unterschied nur darin, dass sich das Geschehn auf einer anderen Ebene darstellt. Hier, in den Elegien, ist es die Symbolik des kollektiven Unbewussten mit seiner Archetypik, die sich fast rein herauskristallisiert hat und an der sich die gleichen Auseinandersetzungen abspielen. Der Dichter ist, wie er selbst so schön sagt, in die Tiefe ausgewichen. Vater- und Mutterarchetypus bleiben ungelöste Elemente, die in höchster Ambivalenz erlebt werden und denen gegenüber eine sinnvolle Einordnung des Ich unmöglich ist.

Ich hoffe, dass im Verlauf der Ausführungen deutlich geworden ist, wie dieser Dichter durch sein ganzes Werk hindurch um die ungelöste Problematik seiner Kindheit kreist. Er versucht immer wieder, zu einer Lösung seiner ambivalenten Einstellung gegenüber der Vater- und Mutterfigur zu kommen, eine Lösung, die er weder im Raum der persönlichen Eltern noch in dem der Kollektivpsyche findet. Diese Kreise ziehen sich durch alle Ebenen von Bewusstsein und Unbewusstem, wie

an vier charakteristischen Stellen, dem Frühwerk, dem Stundenbuch, dem Malte und den Elegien gezeigt wurde, aber unverändert bleibt es das gleiche, ungelöste Problem, mit dem Rilke ringt. Er selbst spricht es deutlich in den Elegien aus:

"Glaubt nicht, Schicksal sei mehr, als das Dichte der Kindheit;

..."

Ich bin hier nur wenig auf die Konsequenzen, die eine derartige Einstellung des Ich zu den Elternimages für den Charakter und die menschlichen Verhaltensweisen des Betreffenden nach sich zieht, eingegangen. Sicher liegt hier die tiefe Wurzel für viele seiner Schwächen: Seine Hybris, sein Narzissmus, seine Hypochondrie, seine Liebesunfähigkeit, um nur einige zu nennen. Bei allen schweren Fragwürdigkeiten der Persönlichkeit Rilkes, bleibt es aber sein eigentliches Heldentum, dass er aus der Belastung, Zerrissenheit und Schwäche seiner psychischen Struktur heraus in der Lage war, eine Dichtung zu schaffen, deren ästhetischer und künstlerischer Wert jenseits aller Diskussionen steht. So bewahrheitet sich an ihm die alte chinesische Spruchweisheit:

"Am Fuße eines Leuchtturms ist es immer dunkel."

## 7. Eros und Sexus als psychodynamisches Problem in "Lady Chatterley's Lover"

(Aus Zeitschrift für Analytische Psychologie 11, S. 53 - 73 (1980))

Je mehr ich mich in diese Arbeit über das Buch der Lady Chatterley vertiefte, desto deutlicher wurde mir, dass an diesem früher als pornografisch verurteilten Roman wesentliche zeitgeschichtliche Grundprobleme aufgeworfen werden. Sie betreffen keineswegs nur die Zeit, in der dieser Roman spielt und in der Lawrence selbst lebte, sondern reichen mit einer enormen Verschärfung, die einer fast visionären Voraussage entspricht, bis in unsere heutige Zeit hinein bzw.

fangen erst jetzt an, der Menschheit unseres Kulturkreises wirklich bewusst zu werden. In dieser dichterischen Vision hat Lawrence bestimmte Grundprobleme zwischen dem kollektiven Unbewussten und dem kollektiven Bewusstsein, die sich in unserer Epoche, d.h. im ausgehenden 19. und im 20. Jahrhundert, konstatiert haben, beschrieben und versucht, diesen tragischen Konflikt, in dem der Mensch auch unserer Zeit psychisch steht, darzustellen. So ist es berechtigt, wenn dieses Buch mit dem Satz beginnt: "Unser Zeitalter ist seinem Wesen nach tragisch, also weigern wir uns, es tragisch zu nehmen." Künstler haben meist eine besonders erhöhte Durchlässigkeit der Bewusstseinschwelle und werden von daher mehr oder weniger genötigt, die Probleme des kollektiven Unbewussten aufzunehmen und zu gestalten, anstatt sich ihnen, wie der Durchschnittsmensch, zu verweigern. Natürlich ist dieser Prozess auch immer verbunden mit der persönlichen Biografie und der individuellen Problematik des Künstlers. Dies erscheint mir auch notwendig, da die archetypischen Inhalte des kollektiven Unbewussten erst durch die persönliche Erfahrung und durch das eigene Lebensschicksal ihr gefühlsmäßiges Engagement und die persönliche emotionale Aufladung erhalten. Das ganze dichterische Gesamtwerk von D.H. Lawrence ist ein Musterbeispiel hierfür, da die autobiografischen Akzente in jedem seiner Bücher geradezu hervorspringen. Eliot (Anm. 1) hat einmal von Dante gesagt:

"The aim of the poet is to state a vision.. . . (He) more than any other poet, has succeeded in dealing with his philosophy, not as a theory ... or at his comment or reflection, but in terms of something perceived."

Ohne Lawrence mit Dante vergleichen zu wollen, möchte ich sagen, dass dieser Satz auch auf ihn zutrifft und gerade dieser persönliche Empfindungs- und Verständnishintergrund des "Perceive" das Buch so faszinierend und aufrührend macht. Es ist sicher so, dass dieses Buch mich persönlich besonders berührt hat, da Lawrence 1875, in dem gleichen Jahr wie mein Vater, geboren wurde und ich in dem Zeitgeist, der in diesem Buch beschrieben wird, aufgewachsen bin. Das schließt aber keineswegs aus, dass hier ein größeres kollektives Problem getroffen ist, das, wie die Auflagezahlen (allein bei Rowohlt vom Jahre

1973 bis Januar 1977 insgesamt 115000) zeigen, bis in die heutige Zeit hinein hochaktuell geblieben ist. Der Eklat, den dieses Buch von seinem ersten Erscheinen an (es musste bekanntlich zunächst als Privatdruck bei Orioli in Florenz herauskommen) (Anm. 2) hervorgerufen hat, ist wohl ziemlich einmalig für die damalige Zeit.

Der hysterische Ausbruch von Wut, Heuchelei und Hass in der englischen und in der amerikanischen Presse, die fast sofort erscheinenden unerlaubten Nachdrucke und die enorme Verbreitung, die dieses Buch bis heute erfahren hat, sind aber keineswegs nur von der als pornografisch bezeichneten Erotik dieses Buches her zu verstehen, sondern dadurch, dass es ein eminent politisches Buch ist. Es durchbricht weltanschauliche Tabus und Paradigmata, die nicht mehr hinterfragt wurden, mit dem Mut und der Klarheit eines bereits sich dem Sterben nähernden, keineswegs unbekanntem Schriftstellers, der sich auch mit seinem Namen von Anfang an hinter dieses Buch stellte.

Ursprünglich schwebte mir vor, die Entwicklung der weiblichen Animafigur, Constance Chatterley, von einem Zustand des entfremdeten Sexus zur voll erlebten Erotik psychodynamisch zu beschreiben. Beim nochmaligen Durchlesen des Buches und beim Meditieren über seinen Inhalt wurde mir klar, dass ich mich nicht an diesen eng begrenzten Rahmen halten konnte, sondern dass eben gerade auf dieser Ebene sehr viel mehr und Wesentlicheres ausgetragen wird. Es wird hier eine tragische Veränderung des kollektiven Bewusstseins beschrieben, die, unter dem psychodynamischen Gesichtspunkt gesehen, trotz des offenen Schlusses eigentlich misslingt. Auf der Ebene der Sexualität und in der Suche nach der Ganzheit der Liebe in Eros und Sexus wird in dem Buch der Zusammenbruch patriarchaler Bewusstseinsdominanten dargestellt, der durch die Eigendynamik des weiblichen Prinzips ausgelöst wird. Das Buch schildert eigentlich den Bankrott des rational-technischen Bewusstseins mit seinen Objektivierungszwängen und Entfremdungsprozessen, der seit Descartes begann, der die alte mittelalterliche Entsprechung von Mikrokosmos und Makrokosmos aufhob zu Gunsten einer Trennung von Ich und Objekt. Damit vollzog er auch eine Trennung des Ich von den inneren Objekten, die zu bloßer Subjektivität in der Wissenschaft herabgewürdigt wurden. Dieses rational-technische Bewusstsein hat zwar in einem unvergleichbaren

Siegeszug fast die ganze Welt erobert. Es hat uns alle diese technischen Errungenschaften gebracht, in denen wir heute sicher und bequem vor den Gefahren der Natur abgeschirmt leben; es hat aber gleichzeitig eine ungeheure Entfremdung und schizophrene Situation geschaffen gegenüber den Bedürfnissen der tieferen und archaischen Schichten unserer eigenen inneren Natur, wie es Lawrence geradezu klassisch in der Symbolik des in seiner unteren Hälfte gelähmten Clifford darstellt. Auch der Lösungsversuch des Buches aus diesem Problem heraus mutet erstaunlich modern an: Flucht aus dieser Welt, von deren Eigengesetzlichkeit man zerstört wird, aus der man sich nicht vollständig lösen kann, und zurück zu einem archaischeren, natürlicheren Leben in dem bescheideneren Rahmen einer kleinen Farm, wie Mellors und Connie es am Schluss planen. Unwillkürlich denkt man an die heutige Bewegung der Landkommunen oder an das Worpsswede eine Generation früher in Deutschland.

Wenn man ein Buch analytisch interpretiert, so sind wieder unsere schon erwähnten zwei Methoden möglich. Die übliche psychoanalytische Methode ist die, das Buch auf die Biografie des Künstlers zu beziehen und in ihm, vereinfacht gesagt, die Sublimationsprozesse von Triebqualitäten und Tribschicksalen zu sehen. Die gesamte Problematik eines Romans wird dann bezogen auf die Problematik des Dichters selbst, wie Freud es z.B. in der Interpretation von Dostojewskis Romanen getan hat (Anm. 3). Die Gefahr, die darin liegt, von Freud vermieden, von seinen Nachfolgern allerdings keineswegs immer, ist die, dass man in eine reine kausal-reduktive Haltung verfällt, die unter dem Erklärungsprinzip: "Das ist nichts als . . ." am Sinn und Wesen, am eigentlichen Kern der kreativen künstlerischen Gestaltung vorbeigeht. Es erscheint mir auch immer sehr misslich, den Künstler nach der freudschen Vorstellung als einen Menschen zu betrachten, der auf dem Umweg über sein geniales Sublimationsvermögen letztendlich seine ursprünglichen primären Triebziele doch sekundär zu erreichen versucht, nämlich "Geld, Ruhm und die Liebe der Frauen". Freud hat dabei wohl nicht beachtet, dass jeder Künstler von Anfang an weiß, wie minimal seine Chancen sind, jemals im Leben auch nur eines dieser Ziele zu erreichen. Dies schließt keineswegs aus, dass Künstler, wie alle anderen Menschen auch, nach derartigen Trieberfüllungen streben. Wenn man davon überzeugt ist und es auch erfahren hat, dass das Unbewusste, wie

C.G. Jung es geschildert hat, keineswegs nur ein bedrohlicher Triebriese ist, der den Menschen vorwärts peitscht, sondern auch ein Principium individuationis, das stärkste dynamische Kraft besitzt und auf die Selbstverwirklichung des Menschen prospektiv hinzielt, so wird man die menschliche Kreativität eher unter ihrer Eigendynamik in Verbindung mit diesem Individuationsprinzip sehen. Man kann die Gefahr dieser reduktiven Deutung vermeiden, wie ich es in den früheren Kapiteln versucht habe (Anm. 4, 5), wenn man hinter und unter der persönlichen Biografie, aber in Verbindung mit ihr, die allgemein gültigen archetypischen menschlichen Konstellationen und Probleme sowie deren künstlerische Gestaltung sieht und amplifiziert.

Die zweite Möglichkeit besteht ja darin, nicht das Individuum, d.h. den einzelnen Künstler, als das Bewusstsein zu sehen, das sich mit seinem Unbewussten auseinandersetzt, sondern von der Hypothese eines kollektiven Bewusstseins auszugehen, eines Zeitgeistes, der sich unterdrückten Gegensatzproblemen in seinem kollektiven Unbewussten gegenüber sieht oder auch neuen, revolutionierenden Konzeptionen, da die alten Bewusstseinspositionen zur Bewältigung der Lebenssituation des Kollektivs nicht mehr ausreichen. Jung (Anm. 6) hat dieses Verfahren im "Ulysses", Neumann (Anm. 7) bei Trakl und Jaffe (Anm. 8) in E.T.A. Hoffmanns "Goldenem Topf" für die Romantik angewandt. Damit versteht man zwar das Kunstwerk nicht vollständig unabhängig von seinem Schöpfer, insofern auch dieser in seiner Zeit lebt und dementsprechend von der kollektiven Problematik infiziert ist; man gibt ihm aber doch in weit stärkerem Maße den Akzent eines allgemein gültigen Problems, das für ganze Menschengruppen oder Kulturen zutrifft und den in einer bestimmten Zeit aktualisierten archetypischen Konflikt beschreibt. Lawrence setzt sich bewusst oder teilbewusst mit bestimmten archetypischen Konflikten in dem Buch auseinander, die sich auf seine Zeit bzw. auf deren kollektives Bewusstsein beziehen. Das kollektive Unbewusste, in diesem Roman personifiziert in bestimmten Inhalten, Figuren und Symbolen, stellt dann ein gegenwärtiges, funktionierendes System seelischer Bereitschaften dar, das dazu gedacht ist, gegenüber dem Bewusstsein eine kompensatorische Funktion auszuüben. Es soll Einseitigkeiten, Erstarrungen sowie Entgleisungen der bewussten Einstellung kompensieren. Letzteres ist wiederum personifiziert in anderen Figuren, Symbolen und Inhalten, die mit den ersteren in Konflikt

stehen. Um uns das deutlich zu machen, ist es wichtig, eine bestimmte menschliche Situation zu verstehen, die ich an anderer Stelle bereits beschrieben habe (Anm. 9): nicht nur der Mensch, sondern auch menschliche Kollektive pflegen im Laufe des Lebens zu bestimmten Dingen und Vorstellungsinhalten bis zu den höchsten und wertvollsten Ideen eine Gefühlsbeziehung zu entwickeln, sodass aus der Fülle des angebotenen Informationsmaterials, das sowohl die Umwelt als auch die Innenwelt vermittelt, selektiv ganz bestimmte Bereiche ausgewählt werden, um vom Bewusstsein integriert und akzeptiert zu werden. Der Mensch oder die Menschen einer bestimmten Gruppierung leben damit auf der Basis bestimmter selektiver Paradigmata, die als solche nicht mehr in Frage gestellt werden. Werden dann Inhalte an das Bewusstsein herangetragen, die im Rahmen dieses Wertsystems als unsinnig oder störend erlebt werden, so besteht die Reaktion in der Regel nicht darin, die alten Paradigmata zu überprüfen und eventuell zu verwerfen, sondern die nicht stimmigen Informationen und Inhalte werden beiseitegeschoben, unterdrückt, nicht gesehen, als unsinnig oder irrational abqualifiziert oder sogar verdrängt. Unter Umständen handelt es sich aber gerade hier um einen psychischen Anteil, der zu Individuation und zum Reifungsprozess der Betroffenen von höchster Wichtigkeit ist und der in der Lage ist, das Bewusstsein zu "modernisieren", wie etwa das heliozentrische System des Kopernikus und des Galilei gegenüber dem geozentrischen System des Ptolemäus. Vergewagt man sich, mit welcher Emotionalität und Intensität die Ideen und Ansichten des Galilei seinerzeit bekämpft und unterdrückt worden sind, wie lange es gedauert hat, bis sie sich durchgesetzt haben, so erhält man einen Begriff davon, wie schwer es psychische Neubildungen haben, sich gegenüber derartigen kollektiv akzeptierten Paradigmata und Wertsystemen durchzusetzen. Genau diesen Prozess hat auch Lawrence mit seiner Lady Chatterley ausgelöst.

Ehe ich nun zu dem eigentlichen Roman komme, möchte ich eine kurze Vorbemerkung machen. Da ich weder Historiker noch Philologe bzw. Anglist bin, kann ich hier kein wissenschaftlich fundiertes Hintergrundgemälde dieser Zeit und der in ihrer Literatur enthaltenen Strömungen liefern, die sich mit den einzelnen Figuren verbinden. Ich möchte mich auf der anderen Seite aber auch nicht auf die allzu offensichtlichen Analogien zwischen Lawrences persönlicher

Lebensgeschichte und der in diesem Buch angesprochenen Problematik beziehen, sondern den Versuch machen, doch einige allgemein gültige Anregungen zur Diskussion zu stellen, unter welchen Gesichtspunkten man die Thematik dieses Buches sehen kann. Auch erlaubt es mir der Rahmen dieser Arbeit nicht, jede einzelne Figur und ihre Symbolik ausführlich zu amplifizieren. Ich muss mich daher auf die Hauptpersonen beschränken und ihre Charaktere mit bestimmten Ideen und innerpsychischen Auseinandersetzungen in Verbindung bringen.

Betrachtet man die Figuren dieses Romans auf der Subjektstufe als die innerpsychische Auseinandersetzung bestimmter Teilpersönlichkeiten innerhalb einer kollektiven Gesamtpsyché, so muss man zunächst die Vertreter der Bewusstseinspositionen bzw. diejenigen Personen, die das Bewusstsein personifizieren, von denen unterscheiden, die Inhalte des kollektiven Unbewussten vertreten. Um es einfacher auszudrücken, man muss die Angepassten von den Unangepassten trennen. Der Hauptvertreter, die Zentralfigur der ersten Kategorie, ist der im Ersten Weltkrieg querschnittgelähmte Clifford. Um die Symbolik von Lähmung und Rollstuhl zu verstehen, die in dieser Figur enthalten ist, ist es notwendig, sich den Clifford vor und nach der Lähmung einmal anzusehen. Er ist im Grunde genommen immer ein Angepasster gewesen, ein Vertreter der herrschenden Schicht und damit eine Personifikation der Bewusstseinsdominanten. Auch bereits vor der Lähmung ist seine Beziehung zur unteren Hälfte, zu den kompensatorischen revolutionären Inhalten des Unbewussten, recht dürftig und wird auch so vom Dichter beschrieben (p. 10 - Die Seitenangaben beziehen sich auf die Ausgabe: D.H. Lawrence, "Lady Chatterley" (Rowohlt, Reinbek 1973).

"Clifford jedoch, wiewohl von besserer Abkunft als Connie und zur Gesellschaft' gehörig, war in seiner Art viel provinzieller und unsicherer. Er fühlte sich nur wohl in der kleinen großen Welt' - d.h. in der Gesellschaft des Landadels - , aber auf die Vertreter jener anderen Welt, die unübersehbaren Scharen der mittleren und niederen Klassen und der Ausländer, reagierte er scheu und reizbar. Um die Wahrheit zu sagen: er fürchtete sich ein wenig vor der mittelständischen und proletarischen Menschheit und vor allen Ausländern, die nicht seiner eigenen



Gesellschaftsschicht angehörten."

Psychologisch gedeutet sehen wir hier bereits die Kluft ausgedrückt, die zwischen einer herrschenden Bewusstseinsposition und den tiefen, primitiven, archaischen Schichten des Unbewussten besteht. Die große Unsicherheit, die hierdurch zu Stande kommt, ist dadurch bedingt, dass die eigentlichen Kräfte des Menschen, seine Vitalität, seine Lebendigkeit und seine Stärke, aber auch seine menschliche Wärme und Bezogenheit, eben gerade in jener primitiveren Schicht liegen und er nur durch die Beziehung und Verbindung zu ihr ganz sein kann. Genau das fehlt Clifford. Auch seine Revolte, die hier vor der Lähmung noch ein Stück vorhanden ist, verbleibt in dem allgemeinkollektiven Rebellentum der Söhne gegen die Väter und in einer offensichtlich sehr dünnen "allgemeinen Auflehnung der Jungen gegen Konvention und jegliche Art Autorität", von der nicht mehr die Rede ist, als er das industrielle Erbe seines Vaters antritt.

Zu dieser fehlenden Beziehung zur eigenen, tieferen inneren Natur und zu den Primitivschichten gehört auch die Ablehnung der Sexualität (p. 19):

"Das Geschlechtliche war nur eine Nebensache, ein Nebenumstand, einer der kuriosen, abgenutzten organischen Vorgänge, die sich in ihrer Plumpheit beharrlich erhielten, doch keineswegs notwendig waren."

Nun kommt der Krieg, und in diesem Konflikt bricht die Beziehung zwischen diesen beiden Seiten seiner Person endgültig auseinander. Clifford wird zu einem unteren Kastraten.

Die Symbolik der oberen und unteren Kastration und deren Bedeutung ist bereits 1949 von Neumann (10) in der "Ursprungsgeschichte des Bewusstseins" ausführlich beschrieben und gedeutet worden, worauf ich später zurückkomme. Es ist vielleicht sinnvoll, in diesem Zusammenhang gleich eine Beziehung zur unbewussten Gegenfigur von Clifford, zu Mellors, herzustellen. Von Mellors wissen wir, dass er etwas "Höheres"

war, ehe er in den Dienst als einfacher Heger trat. Er ist Offizier gewesen, und das Image des Offiziers hatte bis zum 1. Weltkrieg einen sehr hohen, völlig unbestrittenen Geltungswert, so wie etwa heute das Image des Professors. So ist Mellors durch den Krieg, allerdings freiwillig und aus eigenem Entschluss, zu einem oberen Kastraten geworden. Als archetypische Figur hat er eine Beziehung zu Wotan, der ja auch als Jäger auftritt und der die Urweisheit der Großen Mutter als Gabe der Prophezeiung dadurch erhält, dass er ihr sein rechtes Auge opfern muss. Damit fehlt, wie Neumann (Anm. 10) es ausgedrückt hat, dem Wotanismus, wie allem damit zusammenhängenden Berserkertum, in seiner orgiastischen ebenso wie in seiner mantischen Form innerhalb der ekstatischen Hingerissenheit und der emotionalen Überschwemmung das Lichtauge der höheren Erkenntnis, das in der oberen Kastration durch die Erda verloren gegangen ist. Auch Mellors ist ein emotional Überschwemmender ohne die höhere Erkenntnis, wohin die Beziehung zu Connie führen kann. Sicher nicht zufällig ist ihm als erste Frau eine Alkoholikerin zugeordnet, die in ihrer ganzen Persönlichkeit dieses Überschwemmtsein drastisch personifiziert.

Kehren wir aber zu Clifford zurück. Die untere Kastration, der Clifford erliegt, ist eben ein Abriss vom emotionalen Bereich, der Eros und Sexus enthält und damit jene dionysische Komponente, die dem strengen apollinischen Geist gegenübersteht (Anm. 11). Ersetzt wird diese untere Hälfte nun durch die Symbolik des motorgetriebenen Rollstuhls, ohne den Clifford nicht mehr denkbar ist. Die Technik mit ihrer kalten Vergötterung von Macht und Geschäft wird allmählich immer mehr zum eigentlichen Antrieb und zum Herrscher der geistigen Positionen, während der ganze Bereich des Emotionalen in ein infantiles Kind-Sein regrediert. Der Roman beschreibt diesen Prozess in unnachahmlicher Weise bis zu seinem Endpunkt und schildert damit ein kollektives Problem, das wir so deutlich und klar erst heute in unserer kapitalistischen Geschäftswelt zu sehen beginnen (p 270):

"Das Merkwürdige war, dass dieser Kind-Mann, der Clifford jetzt war und zu dem er sich seit Jahren hinentwickelt hatte, viel scharfsinniger und wachsamer war, wenn er in die Welt eindrang, als er es je als wirklicher Mann gewesen war. Dieser pervertierte Kind-Mann war jetzt ein echter

Geschäftsmann; wenn es um Geschäftsangelegenheiten ging, war er ein absoluter Mann, scharf wie ein Messer und undurchdringlich wie ein Stück Stahl. Wenn er draußen war unter Männern und seine Zwecke verfolgte und seine Bergwerke auf Trab brachte, besaß er eine nahezu unheimliche Gerissenheit und Härte und eine gerade, scharfe Rechte. Es war, als gewinne er gerade durch seine Passivität und die Prostitution mit der Magna Mater schärferen Einblick in die Materie des Geschäfts und als bezöge er daraus eine erstaunliche, unmenschliche Kraft. Dies Suhlen in heimlichem Gefühl, diese äußerste Erniedrigung seines männlichen Selbst schien ihm eine zweite Natur zu verleihen: eine kalte, geradezu visionäre, geschäftstüchtige. Er war ganz unmenschlich beim Geschäft."

Wenn man die Zeit des ausgehenden 19. Jahrhunderts bis heute überblickt, so muss man leider konstatieren, dass diese negative Entwicklung, die hier in der Person des Clifford dargestellt wird, durchaus eine kollektive Gültigkeit gewonnen hat. Die kalte, ausgeprägte Geschäftstüchtigkeit, die immer inhumaner wird, die Business-Ideologie von technifiziertem Fortschritt und Wachstum mit ihrer ganzen destruktiven Seite hat immer mehr zugenommen, sodass sie heute sich selbst und unsere Welt zu zerstören droht. Nennenswerte Gegenbewegungen sind eigentlich erst innerhalb des letzten Jahrzehnts aufgetreten, wobei diese leider oft ebenso destruktiv sind wie der technische Prozess selbst.

Lawrence hat den unbewussten Hintergrund der Symbolik des Rollstuhls eigentlich ziemlich deutlich erfasst, wenn er ihn etwa in der Mitte des Buches folgendermaßen anspricht (p. 170):

"O letztes aller Schiffe in den hyazinthenen Untiefen! O Pinasse auf den letzten müden Wassern, segelnd auf der letzten Reise unserer Zivilisation! Wohin, o unheimlich gerädertes Schiff, wohin steuert dein langsamer Kurs?"

Es ist im Grunde genommen der technische Rollstuhl, auf dem wir alle

sitzen, mögen wir ihn nun Schiff nennen oder Auto oder. Flugzeug. In diesem bewegen wir uns abgesperrt und gespalten von der anderen Hälfte unseres Selbst in der Welt.

Wenden wir uns jetzt aber der eigentlichen Hauptfigur des Romans zu: Constance Lady Chatterley, genannt Connie. Sie hat ganz sicher und überdeutlich biografische Züge der Lebensgefährtin von Lawrence, Frieda v. Richthofen, mit ihrer Beziehung zu Deutschland, dem Verlassen einer gesicherten Position zu Gunsten eines im Grunde genommen mittellosen Mannes, der nicht Respektabilität, Geld und Macht verspricht, sondern die Erfüllung einer Liebe. Trotzdem oder gerade deshalb ist sie eine typische Animafigur jener Zeitepoche. Sie stellt zunächst das dar, was der Mann von seiner Gefühlsseite und damit in Projektion von der Frau erwartete, bevor sie Mellors kennen lernt und was er zutiefst heimlich ersehnte, nachdem diese Beziehung zustande gekommen ist. Alles das wurde natürlich auf die Frau projiziert und in dieser personifiziert. Da Projektionen starke konstellierende Kräfte haben, sind sicher viele Frauen der damaligen Zeit auch real so gewesen. Zunächst besteht auch bei Connie diese schizoide Abspaltung zwischen einem sublimen Eros, der sich vorwiegend im geistig-intellektuellen Bereich bewegt, und der tiefen latenten, unbewussten, sinnlichen Sexualität. Connie ist nicht mehr viktorianisch-prüde, sondern emanzipiert mit jener typischen halbherzigen Emanzipation, die sich frei vorkommt, wenn sie mit Männern philosophische, soziologische und künstlerische Fragen diskutieren kann oder mit gitarrenklimpernden Pfadfindern durch die Wälder streift. Auch das Tabu der *Virgo intacta* bis zur Ehe wird gebrochen; aber obwohl Sexualität gelebt wird, bleibt sie doch von der ganzen erschütternden Tiefe ihrer Kräfte abgeschnitten und diskriminiert (p. 7):

"Die Gespräche, die Diskussionen - das war das Große; Zärtlichkeit und körperliche Vereinigung waren eher ein Atavismus, ein Rückfall ins Primitive ... Denn man war ein Mädchen, und die ganze Würde und Bedeutung, die man im Leben gewann, hing daher vom Erringen einer absoluten, einer vollkommenen, einer reinen und edlen Freiheit ab. Was anders bedeutete das Leben eines Mädchens, als die alten, niedrigen Bindungen abzuschütteln?"

Man wird bei dieser Schilderung an die eine Seite dessen erinnert, was Theweleit (Anm. 12) in seinem Buch "Männerfantasien" über die Einstellung jener männlichen Generation aus der Zeit des 1. Weltkrieges geschildert hat. Es ist eine weiße, edle, reine weibliche Figur mit starker Beziehung zum Mütterlichen und selbst noch völlig im mütterlichen Raum befangen. Hinter dieser sublimen Ideologie aber lauert der Machtkomplex, diesmal in weiblicher Spielart, aber doch im Kern nicht so verschieden von dem kalten, inhumanen Machthunger Cliffords (p. 7):

"Das schienen die Dichter und alle, die über den Sexus schwatzten, nicht genügend bedacht zu haben. Eine Frau konnte einen Mann nehmen, ohne sich selber wirklich herzugeben. Sicherlich konnte sie ihn nehmen, ohne sich seiner Macht auszuliefern. Eher noch konnte sie das Geschlechtliche dazu benutzen, ihn in ihre Macht zu bekommen. Denn sie brauchte sich im Geschlechtlichen nur zurückzuhalten und ihn sich ausgeben zu lassen, ohne selbst zum Höhepunkt zu gelangen: und dann konnte sie die Vereinigung hinausziehen und ihren Orgasmus und ihren Höhepunkt erreichen, während er nur ihr Werkzeug war."

Hier wird ganz deutlich gesagt, wie sich Sexus und Machtbegierde in der Antwort der Anima auf das patriarchale Bewusstsein verbünden und diese genau die gleiche Objektivierung und Herabwürdigung des anderen Menschen als Werkzeug verfolgt. Das wird auch ganz deutlich von ihrem ersten nachehelichen Liebhaber, Michaelis, dem Emporkömmling aus Dublin, gesagt:

"Du kannst nie gleichzeitig mit dem Mann da sein, nein! Du musst dich selber soweit bringen! Natürlich musst du immer alles dirigieren!"

Gewalt und Gegengewalt stehen hier nicht nur an Stelle von Beziehung, Liebe, Eros und Sexualität, sondern Eros und Sexus werden missbraucht und in den Dienst der Macht gestellt.

In dieser Beziehung und Einstellung ist Connie identisch mit ihrer 2 Jahre älteren Schwester Hilda, die in diesem Buch die Rolle der Anima conventionalis spielt, eine Rolle, aus der Connie erst ausbricht, als die Beziehung zu Mellors ihren Höhepunkt erreicht.

Hilda stellt in gewissem Sinne eine Figur dar, wie wir sie in vielen Märchen finden. Ich meine hiermit jene Märchen, in denen ein König mehrere Söhne hat und eine gestellte Aufgabe von diesen zu lösen ist. Die älteren und angepassten, die das Problem mit konventionellen Mitteln angehen, die die angepassten Funktionen verkörpern, scheitern, während der Jüngste, meist als der Dumme und Unangepasste dargestellt, gerade infolge seiner Unkonventionalität in der Lage ist, das Problem zu lösen. So hat Hilda das gleiche ausgeprägte soziale Schichtbewusstsein, den Stolz, den Hochmut und die Arroganz wie Connie vor der Begegnung mit Mellors. Sie hat die gleiche Spaltung zwischen Ratio und Eros, wodurch die Sexualität objektiviert und beziehungslos bzw. als Machtfaktor ausgenutzt wird. Am deutlichsten wird das in folgender Bemerkung (p 220):

"Hilda mochte Clifford nicht: seine kühle Selbstüberheblichkeit! Sie war der Meinung, dass er Connie schamlos und frech ausnütze. Sie hatte immer gehofft, dass ihre Schwester ihn eines Tages verlasse. Da sie dem soliden schottischen Mittelstand entstammte, hasste sie jede ‚Erniedrigung‘ der eigenen Person oder der Familie."

Oder auch in der Beschreibung der Italienreise von Hilda und Connie (p. 235):

"Hilda fand das herrlich, alles zu arrangieren und den Wagen zu steuern und Herr des Unternehmens zu sein."

Es ist auch charakteristisch, dass sie als Hilfsfigur im 7. Kapitel kurz vor Beginn der eigentlichen Beziehung zwischen Connie und Mellors im

Hause der Cliffords auftaucht und dort bewusst versucht, ihre Schwester von der "Ausnutzung" durch Clifford zu befreien, indem sie die Pflegerin engagiert. Unbewusst konstellierte sie damit als eine negative Schattenfigur das ganze weitere Geschehen. Sie gibt Connie die Freiheit zu ihrer Liebesbeziehung und ermöglicht es Clifford, in die Magna Mater Mrs. Boltons zu regredieren.

Ich komme nun abschließend zu dem, was ich als den Lösungsversuch oder den Versuch zur Wiederherstellung der Ganzheit bezeichnen möchte. Ich glaube, man tut Lawrence unrecht, wenn man das Ganze, wie Kate Millet (Anm. 13), lediglich auf der Ebene des männlichen Chauvinismus des Autors sieht und in der Verherrlichung eines Phalluskults. Bei Millet wird Connie, die von der Rolle der Sekretärin Cliffords zur Rolle der untergeordneten Helferin oder Magd Mellors auf dessen kleiner Farm wechselt, jede Entwicklung abgesprochen. Sicher ist es richtig, dass das damalige patriarchale System, in dem Lawrence aufgewachsen ist und in dem er gelebt hat, ebenso weitgehend wie noch das heutige, eine autonome Entwicklung der Frau zu ihrer eigenen Weiblichkeit auch zum Schaden des Mannes verhindert. In einem Punkt ist ihr in jedem Fall recht zu geben, dass das ganze Buch ein "Cry of Defeat" ist und dass der Lösungsversuch in einem "Failure" endet, selbst wenn man es auf der Ebene eines tiefergehenden menschlichen Individuationsproblems betrachtet. Dieses liegt meines Erachtens auf einer ganz frühen, noch völlig averbalen und präödiptalen Ebene. Um das zu verstehen, ist es notwendig, sich das zugrunde liegende, allgemein-menschliche Problem zu verdeutlichen. Der Mensch ist, wie schon die alten Alchimisten sagten, ein Opus contra naturam. Sobald er aus der Dämmerung seines vorgeburtlichen und seines ersten, allerfrühesten nachgeburtlichen unbewussten Zustandes zur allmählichen Bewusstheit erwacht, wird er Frustrationen ausgesetzt, auf die er mit Wut und Protest reagiert. Das Ertragen dieser Frustrationen und der Erwerb einer ziemlich großen Frustrationstoleranz ist zunächst einmal für jedes Lebewesen etwas absolut Lebenswichtiges. Es ist auch die natürliche Voraussetzung für die Fähigkeit zu einem Sozialisationsprozess überhaupt. Spezifisch menschlich ist nun, dass dieser Prozess mit ethischen Kategorien besetzt wird. Gleichzeitig mit dem Erwerb des Bewusstseins isst der Mensch den Apfel vom Baume der Erkenntnis und erwirbt damit die Fähigkeit, zwischen Gut und Böse zu unterscheiden.

Schon vom Säugling sagen wir, dass er böse ist, wenn er schreit, und das Kind ist gut, wenn es seine Exkreme in den Topf platziert, aber böse, wenn es dies nicht tut. Mit dem Erwerb des freien Willens hat der Mensch auch die Fähigkeit erworben, nicht nur zwischen Gut und Böse zu unterscheiden, sondern das Gute zu tun und das Böse zu lassen. Eins aber kann er auf keinen Fall: Immer gut sein, denn er behält seinen Schatten, jenen dunklen, archaischen, triebhaften Hintergrund seiner Natur, der außerdem nur allzu oft durch seine unbewusste Existenz seine bewussten, gut gemeinten Handlungen durchkreuzt und sie zu bösen macht. Gerade das Gutsein wird aber von ihm verlangt. Er gerät damit in die Zwickmühle einer unlösbaren Aufgabe und ist in einer Situation, die die katholische Kirche als die Erbsünde bezeichnet hat und von der schon Augustinus sagte: "Non possum non peccare" - "Ich kann gar nicht anders als laufend zu sündigen." Hierdurch entsteht eine innere Spaltung und die narzisstische Verschlussenheit des Ich. Die Libido wird sowohl den inneren als auch den äußeren Objekten, die ja böse sind, entzogen und fließt dem Ich zu, das sich aufbläht, stolz, überheblich und im schlimmsten Fall Größenwahnsinnig wird und damit abgesondert, abgekapselt und beziehungsunfähig. Diesen narzisstischen oder schizophrenen Bruch haben wir alle bis zu einem gewissen Anteil in uns. Alle großen religiösen Systeme dieser Welt haben versucht, diesen Bruch zu überbrücken, sei es, dass, wie im christlichen Raum, auch der Sünder der Liebe Gottes teilhaftig und dadurch der ganze Mensch, d.h. auch das Böse, von Gott geliebt wird oder sei es durch den Weg nach innen, den viele der östlichen Systeme beschreiten, um den Menschen aus der Disharmonie mit seiner inneren Natur durch deren Erfahrung wieder zu seiner eigenen inneren, wahren Natur zurückzuführen, sodass der Mensch nicht mehr Herr über die Natur, sondern Teil in ihr ist.

Charakteristisch für unser rational-technisches Zeitalter und dessen Bewusstsein ist es nun, dass wir kollektiv nicht mehr in der Lage sind, in einem sicheren Glaubenshintergrund eines derartigen Erlösungsmythos zu leben. Sofern wir nicht immer abgekapselter, überheblicher, beziehungsloser, schizophrener und destruktiver gegen die Natur in unserer so genannten Normalität werden, versuchen wir verzweifelt, auf alle möglichen Arten wie z.B. in Sekten, Jugendreligionen, makrobiologischen Ernährungsweisen, Landkommunen und auch Rauschmitteln den Weg zurück in unsere Ganzheit zu finden, um aus der



Sinnlosigkeit und Isolierung einer narzisstisch-egozentrischen Ideologie der reinen Materie und des persönlichen Konsums auszubrechen.

Sehen wir uns auf diesem Hintergrund den Lösungsversuch für unsere Seele, die Anima, den Lawrence beschreibt, an. Mellors wird mit Pan gleichgesetzt, dem alten griechischen Gott der Natur, und der größte Teil des Geschehens spielt in dem Fasanengehege, dessen Hüter Mellors ist. Der Fasan ist ein Wildvogel. Vögel werden sehr häufig als Symbol für Gedanken, Fantasien oder Ideen benutzt (Anm. 14). In der mittelalterlichen Volksmedizin gelten die Fasane als das Beste zur Gesundheit und Stärke des Leibes (Anm. 15). Damit kann man sagen, dass in dem Motiv des Fasanengeheges eine nicht oder nur begrenzt domestizierte bzw. konventionalisierte Idee von gesunder Körperlichkeit und Stärke enthalten ist; eine Betonung des Naturgeistes gegen Ratio und Intellekt. Diese wird von Connie an späterer Stelle (p 216) auch direkt ausgesprochen:

"'Das körperliche Leben', sagte er (Mellors), 'ist nichts weiter als das Leben der Tiere.' Darauf antwortet Connie: 'Und das ist besser als das Leben professioneller Leichen. Aber es ist ja nicht wahr! Der menschliche Körper kommt erst jetzt richtig zum Leben. Bei den Griechen ist es wunderschön aufgeflackert, dann brachten Platon und Aristoteles ihn um, und Jesus räumte ganz mit ihm auf. Aber jetzt kommt der Körper wirklich zum Leben, jetzt steigt er wirklich -aus dem Grab. Und es wird ein herrliches, herrliches Leben auf der herrlichen Welt werden, das Leben des menschlichen Körpers.'"

Das, was hier gesagt wird, entspricht wieder dem mythologischen Umkreis des großen phallischen Gottes Pan, den Mellors personifiziert. Pan ist der Sohn des Hermes und der Nymphe des Dryops, der in Arkadien als ein Wunderkind geboren wurde, mit Ziegenfüßen und Hörnern, lärmend und lachend. Hermes trug ihm auf den Olymp. Er ließ ihn neben Zeus und den übrigen Göttern sitzen und stellte ihnen seinen Sohn vor. Alle Unsterblichen hatten Freude an ihm, am meisten Dionysos. Sie nannten ihn Pan, weil "alle" an ihm Vergnügen fanden (Anm. 16). Sein Bereich ist das dunkle, schreckenerregende Phallische,

aber nicht immer Bösartige. Zu diesem dunklen, animalischen Bereich gehört auch die Sprache Mellors. Obwohl er anders kann, benutzt er mit Vorliebe den Dialekt der einfachen Leute. Seine Sexuelsprache ist die des deftigen Gassenjargons. Es ist charakteristisch für unseren ganzen Kulturbereich und entspricht dieser Spaltung, die sich in uns befindet, dass wir sprachlich für die Sexualität überhaupt nur zwei Extreme kennen: entweder die Verwissenschaftlichung mit Phallus, Vagina, Koitus oder Sexualverkehr oder eine Gossensprache, die zumindest in jener Zeit als ausgesprochen schmutzig erlebt wurde, mit Schwanz, Votze, Vögeln, Ficken usw. Ein Dazwischen, eine Umgangssprache in der Sexualität, gibt es nicht, wenn man einmal von dem sehr infantilen "Miteinander-Schlafen" absieht. Lawrence hat in seinem Buch die untere Sprache der Gosse aufgegriffen und versucht, sie wieder auf die Ebene der Umgangssprache zu transponieren. Er hat damit 1929 etwas getan, was erst seit den 60er-Jahren allmählich auch vom kollektiven Bewusstsein aufgegriffen wird und auch von "Damen" benutzt werden darf.

Wenden wir aber jetzt unsere Aufmerksamkeit der Stelle zu, an der Connie und Mellors sich das erste Mal persönlich begegnen. Es ist jene Stelle, in der sie ihn im Wald trifft, zusammen mit seiner weinenden Tochter und der vorher erschossenen schwarzen Katze, die angeblich gewildert haben soll. Es ist im Grunde genommen schon ein Unheilszeichen bzw. ein dunkles, negatives Symbol, das am Beginn der Beziehung dieser beiden steht.

Katzen sind verhältnismäßig spät domestiziert worden, und wegen der eigentümlichen Natur dieses Tieres, von dem man behauptet - was realiter nicht stimmt -, dass es mehr am Haus als am Menschen hängt, und wegen seines Raubtiercharakters ist es schon früh dämonisiert worden. Dies geschah bei vielen Völkern, und hierzu mögen auch das elektromagnetische Feld und die grünen, besonders auch nachts leuchtenden Augen beigetragen haben. Katzen wurden daher immer mit einer bestimmten Scheu behandelt, und insbesondere die schwarze Katze gilt als ein ausgesprochenes Unglückszeichen und ist auch gleichzeitig ein Todessymbol. Was in diesem Zusammenhang besonders interessant ist, ist der an vielen Stellen, u.a. auch bei den Gebrüdern Grimm, berichtete Volksglaube, dass derjenige, der eine Katze tötet,

Unglück hat und Todesfälle verursacht. Auch das Gewehr, mit dem eine Katze erschossen wurde, büßt seine Treffsicherheit ein. So ist auch die hohe gefühlsmäßige Verletzung der eigenen Tochter, der die Katze gehört, eine ausgesprochene Schattenhandlung Mellors. Der Heger des Animalischen hat hier eine zerstörerische Seite desselben Bereiches, und dass die Katze gewildert haben sollte, geht allein aus der Bemerkung Mellors hervor. Hierbei hat die ganze Szene einen sadistischen Akzent. Wir wissen außerdem, dass sowohl Mellors als auch Connie lügen und über lange Zeit hinaus nicht zu ihrer Liebesbeziehung stehen können. In dieser Anfangszene ist Connie noch die stolze, arrogante Herrin, die die Minderwertigkeit des Untergebenen verachtet.

In der Folgezeit geschieht dann psychodynamisch gesehen ein an sich richtiger und außerordentlich wertvoller Schritt. Connie muss eben gerade diese Eigenschaften von Stolz, Arroganz und Hochmut überwinden. Sie muss eine tiefe gefühlsmäßige Erschütterung hinnehmen, um zu Mellors überhaupt in Beziehung treten zu können. Das ist eine der Voraussetzungen, die immer nötig sind, wenn wir uns der dunklen anderen Seite in uns zuwenden und mit ihr Beziehung aufnehmen wollen. Am stärksten ausgeprägt sind diese Abwehrmechanismen von Stolz, Arroganz und Hochmut im Krankheitsbild des Narzissmus. Sie dienen dazu, einem sehr schwachen Ich-Komplex einen aufgeblähten Wert zu geben und sich selbst die Täuschung vorzuspiegeln, dass das Dunkle, Minderwertige und Primitive in uns nicht existiert. Nur das Große, das Bedeutende, das Erhabene, die Herrenrasse bleibt erhalten, wie ich es in meinem Aufsatz über den Antisemitismus ausgeführt habe (Anm. 17), wo auf den Juden die eigene Schattenproblematik projiziert wird. Sieht man hiervon einmal ab, dass es zu Lawrences persönlicher Problematik gehörte, zwischen den sozialen Schichten zu stehen, und es eines seiner ausgesprochen persönlichen Probleme war, diese Differenz zwischen den Schichten durch die Liebe zu überbrücken, so drückt sich hier auf der kollektiven Ebene doch ganz unabhängig von seinem persönlichen Schicksal dieses psychodynamische Grundproblem aus. Der Schatten ist das Minderwertige, das Verachtete, das Negative und das Böse in uns, eine unentwickelte und am liebsten negierte Seite, die man - und auch gerade das finde ich in der Symbolik von Lawrence so charakterisierend für das Unbewusste - in den Bergwerken für sich schuften lässt, denn der

Schatten liefert viel von der Energie zu unseren höchsten und besten Handlungen. Die schönste Lotosblume hat ihre Wurzeln im tiefsten Schlamm - so sagen die Inder. Nur von daher kann sie ihre eigentliche Kraft beziehen. So ist die Brechung von Stolz, Hochmut und Arroganz im Bewusstsein nicht nur des Einzelnen, sondern auch der Gesellschaft die notwendige Voraussetzung dafür, wie Kierkegaard es einmal gesagt hat, zu seinem eigenen Selbst zu kommen. Man kann sich dieser dunklen Seite in sich nicht anders nähern, als dass man sie als gleichberechtigt und auch in vieler Beziehung, insbesondere hinsichtlich der ihr innewohnenden Kräfte, als überlegen betrachtet. Eine Auseinandersetzung mit ihr ist ohne ein solches Akzeptieren und ohne die Überbrückung der Liebe auch zu der eigenen Minderwertigkeit nicht möglich. Meines Erachtens zielt das Christuswort "Liebet Eure Feinde wie euch selbst" auch in diese Richtung und gewinnt damit eine mehr introvertierte, innerseelische Bedeutung. Das ist nicht sentimentalistisch gemeint, sondern schließt in keiner Weise aus, dass man an vielen Stellen gegen das Negative oder Böse kämpfen muss, selbst da, wo man es liebt. Dies ist eine Problematik, die in unnachahmlicher Weise in der indischen Bhagavadgita (Anm. 18) beschrieben worden ist.

Dieser notwendige Lösungsansatz zur Behebung der Spaltung zwischen dem Bewusstsein und dem ganzen Selbst wird hier zwar konsequent und richtig angesetzt und beschrieben; trotzdem bleibt ein unbefriedigtes Gefühl und eine doch sehr problematische Seite insofern, als die Animafigur durch eine sehr hochgradige Passivität und Unterwerfung unter den Schatten und die Kraft des Dunklen ausgezeichnet ist. Am eindrucksvollsten wird das an folgender Stelle deutlich (p. 228):

"Es wurde eine Nacht sinnlicher Leidenschaft, Connie fürchtete sich ein wenig und war fast unwillig: doch wieder war sie durchbohrt von den durchbohrenden Sensationen der Sinnlichkeit, die anders waren, schärfer, schrecklicher als die der Zärtlichkeit - in diesem Augenblick jedoch begehrenswerter. Obgleich sie erschrocken war, ließ sie ihn gewähren, und die rücksichtslose, schamlose Sinnlichkeit erschütterte sie in ihren Grundfestungen, legte sie bloß bis auf den Kern und machte eine andere Frau aus ihr. Es war nicht eigentlich Liebe. Es war Wollust. Es war Sinnlichkeit, scharf und sengend wie Feuer, die Seele zu Asche

verbrennend. Alle Scham ausbrennend, die tiefste, älteste Scham, an den geheimsten Stellen. Es kostete Überwindung, ihn gewähren zu lassen, ihn mit ihr tun zu lassen, was er wollte. Sie musste ein passives, willfähriges Geschöpf sein, eine Sklavin, eine physische Sklavin. Doch die Leidenschaft umzüngelte sie, verzehrte sie, und als die sinnliche Flamme ihre Eingeweide und ihre Brust durchsengte, war ihr, als müsse sie sterben - doch einen brennenden herrlichen Tod."

Die Unterwerfung der Anima, d.h. der Gefühlsbesetzung an den Schatten und der Abzug der tragenden Gefühlspositionen aus den Bewusstseinsdominanten, bedeutet eine reine Umkehrung der Werte. Die Spaltung wird nicht dadurch behoben, dass man das vorher Minderwertige und Abgelehnte zum Hochwertigen macht und umgekehrt das vorher Hochwertige und Geachtete zum Minderwertigen. Dadurch entsteht lediglich eine psychische Inflation, die die innere Spaltung des Menschen noch verstärkt. Ein 35-jähriger Patient, den ich vor langen Jahren behandelte, war in einer streng religiösen Sekte aufgewachsen, deren Mitglieder sich selbst als die Auserwählten betrachteten. Natürlich war hier die Sexualität völlig abgewertet und nur auf den Prozess der Kinderzeugung degradiert. Eines Tages gerät der Mann in einen psychoanalytischen Vortrag, der ihn so tief berührte, dass er seine andere, unterdrückte Seite mobilisierte und prompt am gleichen Abend in ein Bordell lief. Kurz darauf kam er zu mir und begann die Schilderung seiner Problematik mit dem Satz: "Ich habe den Penis jetzt auf meine Fahne geschrieben." Es dauerte geraume Zeit, bis er begriff, dass er wieder hinter der falschen Fahne hergelaufen war, und bis er in die Lage kam, sich selbst zu suchen und zu finden. Vielleicht passt es auch zu diesem Problem, dass von den Fasanen, die ja sozusagen die Begleitvögel der Love Story von Connie und Oliver Mellors sind, dieselbe Geschichte erzählt wird wie von dem Vogel Strauß, dass sie in Gefahrensituationen, d.h. beim Auftauchen von Problemen, den Kopf in den Sand stecken (Anm. 15). Aus Connie wird so, wie vorher ausgeführt, eine obere Kastratin, die von einem dunklen, destruktiven Furor ergriffen und weggetragen wird.

Lawrence hat bei Abschluss des 1. Weltkrieges den 2. bereits

vorausgesagt. Wenn wir Connie als die Seele Europas verstehen wollen, dann hat er in diesem Buch, sicher weitgehend unbewusst, die tragischen Verstrickungen der psychischen Strukturen durch das Absinken in den Schatten-Animus geschildert, die unter anderem zum 2. Weltkrieg geführt haben.

Hierzu gehört auch etwas, das zum gesamten Gefühlston dieses Buches und zu der Love Story zwischen Connie und Mellors gehört. Bei aller Würdigung seines poetisch-lyrischen Könnens, mit dem Lawrence diesen Pantheismus, wie es Spilka (Anm. 19) nennt, beschreibt, in dem die menschliche Seele "die einfache begrenzte Existenz transzendiert und eins wird mit dem Primitiven und Endlichen durch Liebe oder kreative Arbeit", entbehrt der ganze Gefühlston des Buches doch nicht eines gewissen Touches von Sentimentalität auf der einen und Brutalität auf der anderen Seite. Brutalität und Sentimentalität sind Schwestern, die immer zusammengehören und zusammen auftreten. Diese sentimentalistische Komponente entspringt der minderwertigen Fühlfunktion und ist- bei allen rational orientierten Menschen zu finden, wenn sie in die Situation kommen, fühlen zu müssen anstatt zu erklären oder über etwas zu diskutieren. Soweit ich es beurteilen kann, ist in der Literatur der damaligen Zeit diese Komponente noch relativ offen und deutlich vorhanden, und man findet sie etwa auch bei dem heute wieder so aktuell gewordenen Hermann Hesse. Unsere Zeit hat dieses Element fast vollständig in die Trivialliteratur abgedrängt, was eher für ein Fortschreiten der Vergewaltigung der Fühlfunktion spricht als für eine Besserung. Es musste ja auch, um aktuell zu sein, ein Film mit auch stark sentimental Zügen wie Holocaust kommen, damit endlich Millionen Deutsche anfangen zu fühlen, was damals eigentlich vorgegangen ist, was abgewiegelt oder sogar ganz totgeschwiegen wurde. Tragisch ist, dass sich diese psychodynamische Problematik, die zu derartigen grauenvollen Inhumanitäten führen kann, auch heute noch genauso in uns befindet.

Auch die Brutalität ist in der Erzählung enthalten, eine Brutalität, die in der Szene mit der Katze bereits geschildert wurde. Sie trifft für den Umgang mit dem gelähmten Clifford zu. Er wird zunächst von hinten bis vorne beschwindelt, und beide Partner verleugnen ihre Liebe Clifford gegenüber, wobei Connie es sogar der besserwissenden Mrs. Bolton

gegenüber tut. Sicher spielt Clifford mit, denn er nimmt es nicht nur willig und kampflös hin, an Mrs. Bolton abgeschoben zu werden, sondern verschließt auch noch vor den Informationen, die er haben könnte, die Augen. So kann er sich dann auch in die höchst problematische moralische Position desjenigen retten, der einerseits nichts gewusst und andererseits nichts getan hat (p. 275):

"Plötzlich war er geradezu tief schürfend moralisch, sah sich selbst als die Inkarnation des Guten und Menschen wie Mellors und Connie als die Inkarnation des Schmutzes, des Bösen. Es war, als zerfließe er in einem Heiligenschein."

Das ändert aber nichts daran, dass Connie und Mellors eine Schuld trifft, mit dem Krüppel so und nicht anders umgegangen zu sein. Sicher ist das eine Schuld, die dem goetheschen Wort entspricht:

"Ihr stoßt ins Leben uns hinein und lasst den Armen schuldig werden,  
Dann überlasst Ihr ihn der Pein, denn jede Schuld rächt sich auf Erden."

Dieses Buch enthält vom psychodynamischen Standpunkt her das typische neurotische Verhalten: das Tragen der Schuld durch Schuldgefühle zu ersetzen in dem krampfhaften Bestreben, eigentlich doch gut bleiben zu wollen, anstatt böse sein zu dürfen.

Es verbleibt uns noch zum Abschluss, die Frage zusammenfassend zu beantworten, warum dieses Buch psychodynamisch tragisch endet, während es literarisch offen bleibt bzw. den Ausblick auf eine arkadische Idylle in Mellors kleiner Farm ahnen lässt. Betrachtet man die Figuren dieses Romans auf der Subjektstufenebene, wie wir es getan haben, so sind sie alle insgesamt die Repräsentanten einer bestimmten psychischen Konstellation. Man kann sich kaum eine größere schizophrene Gespaltenheit vorstellen als die zwischen Clifford, Hilda, Mrs. Bolton auf der einen Seite als den Repräsentanten des kollektiven Bewusstseins und Constance Chatterley sowie Oliver Mellors inklusive

seiner ersten Frau auf der anderen als diejenigen Kräfte, die das Unbewusste repräsentieren. Der Versuch, die Spaltung zwischen dem oberen und unteren Menschen durch die Liebe zu überwinden und ihn wieder zu einer Ganzheit zu führen, muss als völlig verfehlt angesehen werden. Diese Spaltung hat sich im Gegenteil nur vertieft. Es wird nicht jener geglückte Entwicklungs- und Reifungsprozess beschrieben, den wir in Märchen und Mythen finden, in denen der zunächst verachtete oder ausgestoßene Heros durch die Taten seiner Nachtmeerfahrt aus dem kollektiven Unbewussten diejenigen Werte ins Bewusstsein bringt, die zur weiteren Entwicklung führen und damit dieses verändern. Kein neuer König tritt in diesem Roman seine Herrschaft an und schafft eine neue BewusstseinsEinstellung. Der alte, kranke Herrscher verbleibt im Vollbesitz seiner Macht, die er sogar erweitert. Er regrediert immer mehr ins Destruktive und Infantile.

Lawrence ist von Henry Moore (Anm. 20) als "The Priest of Love" bezeichnet worden, womit die Liebe deifiziert wird, was sicher auch zu Recht geschieht, da sie eine dem bewussten Ich-Komplex überlegene Kraft darstellt. Diese dem Menschen überlegenen Mächte der Natur draußen und drinnen sind von jeher durch die Figuren bestimmter Götter symbolisiert worden. Was wir aber meist vergessen, ist, dass wir mit der Deifikation eines bestimmten Bereiches diesen auch gleichzeitig dämonisieren, denn jeder Gott, selbst der christliche, hat eine dunkle, dämonische Seite, mit der sich Jung (Anm. 21) vielleicht am deutlichsten in seiner "Antwort auf Hiob" auseinandergesetzt hat. Die Faszination der heterosexuellen Verliebtheit bzw. der leidenschaftlichen heterosexuellen Liebe ist ein süßer Wahn, eine Krankheit, der wir mit wenigen Ausnahmen alle in unserem Leben mehr oder weniger häufig verfallen. Jeder Analytiker kann aus den Erfahrungen des Unbewussten eine Aussage darüber machen, welche schwerst destruktiven Elemente in dieser Faszination enthalten sind. Die Sehnsucht nach der Wiederherstellung jenes hermaphroditischen Homo totus, der auch die Unterschiede der Geschlechter aufhebt und vereint, wird in dieser Faszination nicht als eine innere mühsame und lebenslange Aufgabe der Individuation auf - gefasst, sondern als ein regressives Einverleiben des anderen, ein totales In-ihm-Aufgehen und Sich-Auflösen oder als eine Alleinherrschaft, die entweder den anderen oder sich selbst durch so genannte Liebe zerstört.



Es ist schon mit der Liebe eine merkwürdige Angelegenheit, denn wir fassen in diesem Begriff einen Komplex zusammen, der durch den griechischen Gott Eros als den ältesten und größten Gott, wie es Plato ausgedrückt hat, symbolisiert wird. Dieses Mysterium des Eros durchweht alle menschlichen Beziehungen, angefangen von der Liebe der Mutter zum Kind bis hin zur Liebe zur Heimat, zur Welt und zu kreativer Tätigkeit. Die Liebe ist eines jener rational nicht erklärbaren Mysterien, mit denen wir alle als Menschen in unserem Leben zu tun haben. Aber unsere ganze Erziehung, unser ganzer Sozialisationsprozess, ist in zunehmendem Maße darauf abgestellt, zu lernen, wie wir mit unserem Verstand umzugehen und wie wir zu denken haben. In dieser Hinsicht haben wir auch unzweifelhaft große Fortschritte gemacht. Niemand aber bringt uns bei, wie wir mit einem Mysterium umzugehen haben, wie wir es lernen können, mit unserer Sehnsucht, mit unseren Leidenschaften, mit unseren Affekten, mit unseren Emotionen besser umzugehen. Das wird abgeschoben auf ein paar irrationale Mystiker, für die sich nur Versponnene interessieren. Wir sind dann aufs höchste verwundert und erstaunt, wenn unsere in der Ratio so wohl trainierten Kinder in einem schiefen Mystizismus falschen Propheten nachlaufen. In diesem Bereich sind wir kulturell hoffnungslos rückständig geblieben, ja eigentlich schlimmer geworden, denn der affektive Mord eines primitiven Berserkers, der es noch nicht gelernt hat, seine Leidenschaften zu beherrschen, ist noch immer akzeptabler als der kalt berechnete Mord, den wir an unseresgleichen oder an der Natur durchführen oder zulassen. Die Cliffordsche Ausbeutung der Energien unserer unbewussten Bergwerke zu rein utilitaristischen und destruktiven Zielen hat immer mehr zugenommen. Erst wenn sich hier ein wirklicher Sinneswandel, eine kollektive Bewusstseinsänderung, durchsetzen sollte, eine Gesellschaft, die ebenso viel Energie auf den Umgang mit diesem irrationalen Bereich verwendet, wie es die heutige auf technischen und rationalen Fortschritt tut, könnte Humanität zu etwas anderem werden als zu dem bloßen Schlagwort, das heute höchstens zu ein paar Geldspenden zur Gewissensberuhigung verpflichtet.

#### Literatur

#### Literaturverzeichnis zu Kapitel 2

1.) Dieckmann, H.: Die Differenz zwischen dem anschaulichen und

- abstrahierenden Denken in den Psychologien von C.G. Jung und Freud. Zeitschrift für Psychosomatische Medizin. Okt.-Dez. 1960
- 2.) Balmer, H.: Die Archetypentheorie von C.G. Jung. Sphäher-Verlag, Berlin-Heidelberg-New York 1972
  - 3.) Jung, C.G.: Psychologische Typen. Ges. Werke, Bd. 6. Rascher Verlag, Zürich 1960
  - 4.) Piaget, J.: Nachahmung, Spiel und Traum. Klett-Verlag, Stuttgart 1969
  - 5.) Neumann, E.: Die Große Mutter. Rhein-Verlag, Zürich 1956
  - 6.) Guggenbühl, A.: Macht als Gefahr beim Helfer, Karger, Basel 1971
  - 7.) Lüthi, M.: Märchen. Metzlersche Verlagsbuchhandlung. Stuttgart 1964
  - 8.) v. Franz, M.-L.: Das Böse im Märchen. in: Das Böse. Rascher, Zürich-Stuttgart, 1961
  - 9.) Jung, C.G.: Theoretische Überlegungen zum Wesen des Psychischen. Ges. Werke, Bd. B. Rascher, Zürich 1967
  - 10.) Jung, C.G.: Die Archetypen und das kollektive Unbewusste. Ges. Werke, Bd. 9/1. Walter, Olten 1976
  - 11.) Wolf, T.: Studien zu C.G. Jungs Psychologie. Rhein-Verlag, Zürich 1959
  - 12.) Ranke-Graves, R.: Griechische Mythologie. Rowohlt's Deutsche Enzyklopädie. Rowohlt, Reinbek 1960
  - 13.) Franzer, J.G.: Der goldene Zweig. Band 1. Ullstein, Frankfurt-Berlin-Wien 1977
  - 14.) Gebser, J.: Ursprung und Gegenwart. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart
  - 15.) Jung, C.G.: Symbole der Wandlung. Ges. Werke, Bd. 5, Walter,
  - 16.) Eliade, M.: Mythen, Träume und Mysterien. Otto Müller, Salzburg 1961
  - 17.) Bornemann, E.: Das Patriarchat. Fischer, Frankfurt 1975
  - 18.) Grass, G.: Der Butt. Luchterhand, Darmstadt 1977
  - 20.) Jung, C.G.: Über den Archetypus mit besonderer Berücksichtigung des Anima-Begriffes. Ges. Werke, Bd. 9/1. Walter, Olten 1976.

#### Literaturverzeichnis zu Kapitel 3

1. Sigmund Freud: Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci. Aus: Ges. Werke, Band VIII. Imago Publishing Co. LTD. London 1948
2. C. G. Jung: Picasso. Aus: Wirklichkeit der Seele. Psychologische Abhandlungen. Band IV. Rascher-Verlag, Zürich 1934

3. Erich Neumann: Die archetypische Welt Henry Moores. RascherVerlag, Zürich 1961
4. Erich Neumann: Kunst und Zeit. Aus: Kunst und Schöpferisches Unbewusstes. Rascher-Verlag, Zürich 1954
5. Walter Winkler: Psychologie der modernen Kunst. Alma MaterVerlag, Tübingen 1949
6. Irene Jakab: Zeichnungen und Gemälde der Geisteskranken. Henschelverlag, Berlin 1956
- 7a. Hans Sedlmayr: Die Revolution der modernen Kunst. RowohltVerlag, Hamburg 1955
- 7b. Hans Sedlmayr: Verlust der Mitte. Ullstein Bücher, 1961
8. Erich Neumann: Die Große Mutter. Rhein-Verlag, Zürich 1956, Olten 1973
9. C. G. Jung: Über psychische Energetik und das Wesen der Träume. Rascher-Verlag, Zürich 1948
10. Andre Malraux: Psychologie der Kunst. rororo Band 60. Rowohlt Verlag, Hamburg 1958
11. Gustav Ren6 Hocke: Die Welt als Labyrinth. rororo Band 50/51, Rowohlt-Verlag, Hamburg 1957
12. H. Dieckmann: Phasen des Individuationsprozesses im Leben Paul Gauguins. Aus: Zeitschrift für Psycho-somatische Medizin, 4. Jg. Heft 4, Göttingen 1958/19.) Seifert, Th.: Bild und Psyche. In: Die Behandlung in der Analytischen Psychologie, Bonz, Stuttgart 1979

#### Literaturverzeichnis zu Kapitel 5

1. A.I. Allenby: Angels as archetype and symbol. In: Der Archetyp. Verhandlungen des 2. Internationalen Kongresses für Analytische Psychologie. Karger Verlag, Basel (1964) z. Bible. Verlag Verve, Paris (1956)
3. J. Cassou: Chagall. Verlag F.A. Praeger, New York (1965) 4. Chagall: Ma Vie. Imprimerie Darantiere (1957)
5. M. Chagall: Mein Leben. Verlag Gerd Hatje, Stuttgart (1959) 6. Dessins pour la bible. Verlag Verve, Paris (1960)
7. H. Dieckmann, Die Einstellung Rainer Maria Rilkes zu den Elternimages. Zeitschrift für Psychosomatische Medizin (Januar 1958)
8. H. Dieckmann, Phasen des Individuationsprozesses im Leben Paul Gauguins. Zeitschrift für Psychosomatische Medizin (Juli 1958)
9. H. Dieckmann, Träume als Sprache der Seele. Bonz Verlag, Stuttgart

(1972)

10. H. Dieckmann, Individuation in Märchen aus 1001 Nacht. Bonz Verlag, Stuttgart (1974)
11. H. Dieckmann, Der Individuationsprozess in orientalischen Rahmenerzählungen. In: Praxis der Kinderpsychologie und Kinderpsychiatrie. (Febr./März 1963)
12. H. Dieckmann, Archetypische Gesichtspunkte in der modernen Kunst. In: Analytische Psychologie, Vol. 5 No. 3 (1974)
13. H. Dieckmann, Magie und Mythos im menschlichen Unbewussten. In: Wege zum Menschen (Juni 1969) Hatje, Stuttgart (1957)
14. H. Dieckmann, Das Traumsymbol in der Analytischen Psychologie. In: Zeitschrift für Analytische Psychologie und ihre Grenzgebiete, 3. Jg., Heft 2 (Januar 1972)
15. W. Erben, Marc Chagall, der Maler mit den Engelsflügeln. Prestel Verlag, München (1957)
16. F. Fromm-Reichmann, Intensive Psychotherapie. Hypokrates Verlag, Zürich (1954)
17. J. Gebser, Ursprung und Gegenwart. Deutsche Verlagsanstalt
18. N. Hartmann, Grundzüge einer Metaphysik der Erkenntnis. Walter40. Ranke-Graves, Griechische Mythologie. Rowolts Deutsche Enzyklopädie Gruyter Verlag (1949)klopädie. Rowohlt-Verlag (1960)
19. C.G. Jung, Symbole der Wandlung. Ges. Werke, Bd. 5, Walter Verlag (1973)42. F. G. Wickes, Analyse der Kindesseele. Rascher Verlag (1969)
20. C.G. Jung, Psychologische Typen. Ges. Werke Bd. 6, Rascher
21. C.G. Jung, Die Dynamik des Unbewussten. Ges. Werke, Bd. 8, \*Rascher Verlag, Zürich (1951)
22. C.G. Jung, Aion. Ges. Werke, Bd. 9/2. Walter Verlag, Olten
23. C.G. Jung, Psychologie und Alchemie. Ges. Werke, Bd. 12, Walter Verlag, Olten/Freiburg (1972)
24. C.G. Jung, Die Archetypen und das kollektive Unbewusste. Ges. Werke, Bd. 9/1. Walter Verlag, Olten/Freiburg (1976)
25. Kerényi, K., Mythologie der Griechen. Rhein Verlag, Zürich (1951)
26. Kerényi, K., Die Heroen der Griechen. Rhein Verlag, Zürich
27. Kerényi, K., Apollon. Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf (1953)
28. I. Klopmok, Marc Chagall - his life and work, PhilosophicalStuttgart 1949. Library, New York (1951)
29. W. Lange-Eichbaum, Genie, Irrsinn und Ruhm. Reinhardt Verlaglag,

Düsseldorf 1953.

30. J. Lasseigne, Chagall. Maeght Editeur. Paris (1957)sel-Verlag, München 1953.
31. J. Leymarie, Marc Chagall - Glasmalereien für Jerusalem. Ver5. Katharina Kippenberg: Rainer Maria Rilke. Insel-Verlag 1948.
32. A. Malreaux, und Sorlier, Die Keramiken und Skulpturen von Chagall. Verlag A. Sauret (1972)
33. F. Mayer, Marc Chagall, das grafische Werk. Verlag Gerd
34. F. Mayer, Marc Chagall, Leben und Werk. Verlag DuMont Schauberg Verlag, Köln (1961)
35. F. Mourlot, Chagall, Lithografe. Verlag A. Sauret (1960)
36. F. Mourlot, Chagall, Lithografe II, Verlag A. Sauret (1963)
37. E. Neumann, Kunst und schöpferisches Unbewusstes. Rascher Verlag, Stuttgart (1959)
38. E. Neumann, Die Große Mutter. Rhein Verlag, Zürich (1956)
39. E. Neumann, Ursprungsgeschichte des Bewusstseins. Rascher Verlag Zürich-Stuttgart, (1949)
40. Ranke-Graves, Griechische Mythologie. Rowohlts Deutsche Enzyklopädie. Rowohlt- Verlag (1960)
41. Venturi, L., Chagall. Ed. Wart. Scira Verlag (1956)
42. F. G. Wickes, Analyse der Kinderseele. Rascher Verlag (1969)
43. F. G. Wickes, Von der inneren Welt des Menschen. Rascher Verlag, Zürich (1953)
44. .H. Zimmer, Mythen und Symbole in indischer Kunst und Kultur. Rascher Verlag, Zürich (1951)
45. H. Zimmer, Abenteuer und Fahrten der Seele. Rascher Verlag, Freiburg (1976)Zürich (1961)

#### Literaturverzeichnis zu Kapitel 6

1. Dieter Bassermann: Der späte Rilke. Leibniz-Verlag, München 1948.
2. Otto Friedrich Bollnow: Existenzphilosophie. Kohlhammer-Verlag, Stuttgart 1949
3. Peter Demetz: Rene Rilkes Prager Jahre. Eugen-Diederichs-Verlag, Düsseldorf 1953
4. Romano Guardini: Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins. Kösel-Verlag, München 1953
- 5-. Katharina Kippenberg: Rainer Maria Rilke. Insel-Verlag 1948
6. Rainer Maria Rilke: Werke. Insel-Verlag, Leipzig 1953.

7. I. Huppelsberg: Rainer Maria Rilke. Drei-Eichen-Verlag, München 1949.
8. Simenauer: Rainer Maria Rilke. Schauinsland-Verlag, Frankfurt a. M. 1953.
9. Hans Wohltmann: Rainer Maria Rilke in Worpswede. Dtsch. Literatur-Verlag, Hamburg 1952.
10. Rainer Maria Rilke: Worpswede. Velhagen & Klasing-Verlag, Bielefeld und Leipzig 1903.
11. C.G. Jung: Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten. Rascher-Verlag, Zürich 1953.
12. Ders.: Symbole der Wandlung. Rascher-Verlag, Zürich 1952.
13. Ders.: Mysterium Conjunctionis. Rascher-Verlag, Zürich 1955.
14. Erich Neumann: Ursprungsgeschichte des Bewusstseins. Rascher-Verlag, Zürich 1949.
15. C.G. Jung und K. Kerényi: Einführung in das Wesen der Mythologie. Rhein-Verlag, Zürich 1951.

#### Literaturverzeichnis zu Kapitel 7

1. Eliot, T.S.: Dante in the sacred wood. Essays an poetry and criticism (Bornes & Noble, New York 1960).
2. D. H. Lawrence in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten (Rowohlts Monografien, Hamburg 1961).
3. Freud, S.: Dostojewski und, die Vätertötung. Gesammelte Werke, vol. 14 (Imago-Verlag, London 1946).
4. Dieckmann, H.: Die Einstellung Rainer Maria Rilkes zu den Eltern-Imagines. Z. psycho-somat. Med. Januar (1958).
5. Dieckmann, H.: Phasen des Individuationsprozesses im Leben Paul Gauguins. Ztschr. psycho-somat. Med. Juli (1958).
6. Jung, C.G.: Ulysses. Gesammelte Werke, vol. 15 (Walter, Olten 1971).
7. Neumann, E.: Georg Trakl, Person und Mythos; in Der schöpferische Mensch (Rhein-Verlag, Zürich 1959).
8. Jaffe, A.: Bilder und Symbole aus E.T.A. Hoffmanns Märchen "Der goldene Topf" (Gerstenberg, Hildesheim 1978).
9. Dieckmann, H.: Das Kind als Symbol. Vortrag vor der Evangelischen Akademie, Nordelbien 1979.
10. Neumann, E.: Ursprungsgeschichte des Bewusstseins (Rascher, Zürich 1949).
11. Dieckmann, H.: Einige Aspekte zur Persönlichkeitsstruktur des

- Suchtgefährdeten aus der Sicht der Analytischen Psychologie C.G. Jung; in Sucht als Symptom (Thieme, Stuttgart 1978).
12. Theweleit, K.: Männerfantasien (Verlag Roter Stern, Frankfurt a. M. 1977).
13. Millet, K.: Sex politics (Rupert Hart-Davis, London 1971).
14. Jung, C.G.: Psychologie und Alchemie. Gesammelte Werke, vol. 12 (Walter, Olten 1972).
15. Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens (de Gruyter, Berlin 1929/30).
16. Kerdnyi, K.: Die Mythologie der Griechen (Rhein-Verlag, Zürich 1951).
17. Dieckmann, H.: Der Antisemitismus als personales psychologisches Problem. Wege zum Menschen. Januar (1961).
18. Bhagavadgita. Des Erhabenen Sang (Diederichs, Jena 1922).
19. Spilka, M.: The love ethic of D.H. Lawrence (Dennis Dobson, London 1958).
20. Moore, H.T.: The priest of love (Southern Illinois University Press, Carbondale 1954).
21. Jung, C.G.: Antwort auf Hiob. Gesammelte Werke, vol. 11 (Rascher, Zürich 1963).