Beate Petra Kory
Temeswar

Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens – Wege zu seiner Ergründung

Das Rätsel, welches den Prozess der künstlerischen Gestaltung umgibt, hat sowohl die Aufmerksamkeit der Psychoanalytiker als auch der Schriftsteller auf sich gezogen und sie dazu veranlasst, nach verschiedenartigen Antworten zur Lösung dieses Problems zu suchen.
Ab dem Jahre 1906 wandten sich die Mitglieder der von Sigmund Freud gegründeten Gesprächsrunde der Psychologischen Mittwoch-Gesellschaft[1] den Künstleranalysen anhand von konkreten Fällen zu. So analysierte Isidor Sadger in seinen Vorträgen Nikolaus Lenau (am 28. November 1906), Conrad Ferdinand Meyer (am 4. Dezember 1907) und Heinrich von Kleist (am 5. Mai 1909). Wilhelm Stekel beschäftigte sich mit Franz Grillparzer (am 14. Oktober 1908), indem er versuchte anhand des Stückes **Der Traum ein Leben** die Neurose des Autors aufzuzeigen. Infolge dieser vermehrten Aufmerksamkeit, welche die Psychoanalytiker auf die Persönlichkeit des Dichters wandten, hatte ein Vortrag Max Grafs vom 11. Dezember 1907 die Methodik der Dichterpsychologie selbst zum Thema. Als letztes Ziel der Künstleranalysen sah Graf die Aufstellung einer „Theorie des künstlerischen Schaffens“ (Protokolle 1976: 249). Diese Versuche, den Dichter psychoanalytisch zu fassen und sein Geheimnis mit Hilfe der psychoanalytischen Methodik zu lüften, sind vor allem auf die Bemühungen Freuds zurückzuführen, seine neu gegründete Wissenschaft über die Grenzen der Medizin auszudehnen.
Obwohl Freud sich dessen bewusst war, dass die Psychoanalyse die Tatsache der Künstlerschaft nicht aufdecken könne (Freud 1989: 158) und vor dem Problem des Künstlers die Waffen strecken müsse (Freud 1989: 271), bemühte er sich, auch etwas zur Aufhellung des Problems des künstlerischen Schaffens beizusteuern. In seiner Schrift: **Der Dichter und das Phantasieren** (1908) geht er der Frage nach, woher der Dichter seine Stoffe nehme und wie er es zustande bringe, den Leser mit ihnen zu ergreifen. „Die ersten Spuren dichterischer Betätigung“ vermeint Freud im Spielen des Kindes zu finden. Indem sich das spielende Kind eine eigene Welt erschafft, benimmt es sich ähnlich wie ein Dichter (Freud 1989: 171). Der Heranwachsende gibt das Spiel auf und ersetzt es durch das Phantasieren, welches

[1] Diese Gesprächsrunde wurde von Freud im Jahre 1902 gegründet. Ihr Name stammt daher, dass die Zusammenkünfte der Mitglieder am Mittwochabend stattfanden.

BDD-A13160 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:58:01 UTC)

sich nicht mehr wie das Spiel an reale Objekte anlehnt (Freud 1989: 172). Diese Phantasien vergleicht Freud infolge ihres wunscherfüllenden Charakters mit den nächtlichen Träumen und bezeichnet sie daher als „Tagträume“ (Freud 1989: 175). In dem Phantasieren des Menschen glaubt Freud den Schlüssel für die dichterischen Visionen gefunden zu haben. Daher stellt er den Dichter mit dem Tagträumer gleich und die poetische Schöpfung mit dem Tagtraum. Seiner Auffassung gemäß erfüllt sich der Dichter seine Wünsche in der Dichtung (Freud 1989: 177).

Freud bezieht jedoch seine Gleichstellung von Dichtung und Tagtraum nur auf jene Dichter, die ihre Stoffe frei zu schaffen scheinen. Die Dichter, welche fertige Stoffe übernehmen wie die alten Epiker und Tragiker klammert er aus (Freud 1989: 176). Später stellt er aber fest, dass auch diesen Dichtern ein Stück Selbstständigkeit bleibt, „das sich in der Auswahl des Stoffes und in der oft weitgehenden Abänderung desselben äußern darf“ (Freud 1989: 178). Er schränkt die Gleichstellung von Dichtung und Tagtraum noch mehr ein, wenn er auch jene Dichter ausschließt, die von der Kritik am höchsten geschätzt werden. Freuds Vergleich der Dichtung mit dem Tagtraum bezieht sich daher nur auf die Produkte der „anspruchsloseren Erzähler von Romanen, Novellen und Geschichten, die dafür die zahlreichsten und eifrigsten Leser und Leserinnen finden“ (Freud 1989: 176). Für diese gilt folgender Hergang der dichterischen Produktion:

> Ein starkes aktuelles Erlebnis weckt im Dichter die Erinnerung an ein früheres, meist der Kindheit angehöriges Erlebnis auf, von welchem nun der Wunsch ausgeht, der sich in der Dichtung seine Erfüllung schafft […] (Freud 1989: 177).

Somit gibt es Freud gemäß eine Gruppe von Dichtern, bei welchen der Impuls zum künstlerischen Schaffen von lediglich persönlichen Wünschen abzuleiten ist.

Am Ende seiner Schrift geht Freud noch auf das Problem ein, wie es dem Dichter möglich ist, durch seine Schöpfungen beim Leser eine Affektwirkung zu erzielen. Freud gelingt es, zwei Mittel aufzudecken, die bewirken, dass die persönlichen Tagträume des Dichters vom Publikum lustvoll aufgenommen werden. Erstens mildert der Dichter in der Darstellung seiner Phantasien den Charakter des egoistischen Tagtraumes durch Abänderungen und Verhüllungen und zweitens besticht er den Leser durch rein formalen, d.h. ästhetischen Lustgewinn. Dadurch versetzt er den Leser in den Stand, seine eigenen Phantasien ohne jeden Vorwurf und ohne Scham zu genießen (Freud 1989: 179). Darin liegt nach Freud das Geheimnis der Kunstwirkung.

Die Befürchtung Freuds, dass sich dieses Schema der künstlerischen Produktion und der Kunstwirkung in Wirklichkeit als zu dürftig erweist (Freud 1989: 178), ist tatsächlich berechtigt, denn wahre Kunst lässt sich nicht lückenlos aus der persönlichen Erlebnissphäre des Künstlers ableiten, auch wenn diese bei einer Analyse seiner Dichtung nicht zu vernachlässigen ist.

BDD-A13160 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:58:01 UTC)

Carl Gustav Jung äußert seine Auffassung über Kunst und Dichtung in zwei kleineren Aufsätzen mit dem Titel: **Über die Beziehung der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk** (1922) und **Psychologie und Dichtung** (1930).
Für Jung besteht das Wesen des Kunstwerkes darin, „dass es sich weit über das Persönliche erhebt“ (Jung 1995: 115). Er schreibt:

> Das echte Kunstwerk hat sogar seinen besonderen Sinn darin, dass es ihm gelingt, sich aus den Beengungen und Sackgassen des Persönlichen zu befreien und all die Vergänglichkeit und Kurzatmigkeit des Nur-Persönlichen weit unter sich zu lassen (Jung 1995: 82).

Für ihn bedeutet das Persönliche „eine Beschränkung, ja sogar ein Laster der Kunst“ (Jung 1995: 115). Er vergleicht das Kunstwerk mit einer Pflanze, die nicht als ein bloßes Produkt des Bodens aufzufassen ist, sondern als ein in sich selbst ruhender, lebendiger, schöpferischer Prozess, dessen Wesenheit mit der Beschaffenheit des Bodens nichts zu tun hat. Das Kunstwerk ist „ein Wesen, das den Menschen und seine persönlichen Dispositionen nur als Nährboden benützt, über dessen Kräfte nach eigenen Gesetzen verfügt und sich selbst zu dem gestaltet, was es aus sich selber werden will“ (Jung 1995: 83). Ausgehend von diesen Überlegungen weist er auf zwei Aspekte hin, unter welchen ein Kunstwerk geschaffen werden kann.
Einerseits gibt es Werke, Dichtungen sowohl wie Prosaschriften, welche ganz aus der Absicht und dem Entschluss des Autors entstehen, eine bestimmte Wirkung zu erzielen:

> In diesem Fall unterwirft der Autor seinen Stoff einer bestimmt gerichteten, absichtsvollen Behandlung, indem er dazu tut und davon nimmt, diesen Effekt unterstreicht, jenen mildert, diese Farbe hier aufträgt, jene dort unter sorgsamster Abwägung der möglichen Wirkungen und unter steter Beobachtung der Gesetze der schönen Form und des Stiles (Jung 1995: 83).

Da der Schriftsteller den Stoff seiner künstlerischen Absicht unterwirft, sieht Jung den Dichter in dieser Tätigkeit identisch mit dem schöpferischen Prozess (Jung 1995: 83).
Andererseits gibt es eine Gattung von Kunstwerken, die dem Autor mehr oder weniger als Ganzes und Fertiges in die Feder fließen, sie erblicken das Licht der Welt voll gerüstet, wie Pallas Athene dem Haupte des Zeus entsprang:

> Diese Werke drängen sich dem Autor förmlich auf, seine Hand ist gewissermaßen ergriffen, seine Feder schreibt Dinge, deren sein Geist mit Erstaunen gewahr wird. Das Werk bringt seine Form mit; was er dazu tun möchte, wird abgelehnt, was er nicht annehmen will, wird ihm aufgezwungen. Während sein Bewusstsein

BDD-A13160 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:58:01 UTC)

> fassungslos und leer vor dem Phänomen steht, wird er überschüttet mit einer Flut von Gedanken und Bildern, die seine Absicht nie geschaffen hat und die sein Wille niemals hätte vorbringen wollen. Selbst widerwillig, muss er doch erkennen, dass in all dem sein Selbst aus ihm spricht, dass seine innerste Natur sich selbst offenbart und laut verkündet, was er seiner Zunge nie anvertraut hätte. Er kann nur gehorchen und dem anscheinend fremden Impulse folgen, fühlend, dass sein Werk größer ist, als er und darum eine Gewalt über ihn hat, der er nichts vorschreiben kann (Jung 1995: 84).

In diesem Falle ist der Autor nicht identisch mit dem Prozess der schöpferischen Gestaltung; „er ist sich dessen bewusst, dass er unterhalb seines Werkes steht oder zum Mindesten daneben, gleichsam wie eine zweite Person, die in den Bannkreis eines fremden Willens geraten ist“ (Jung 1995: 84).

Diese beiden Möglichkeiten der Werkentstehung, auf die Jung hinweist, überschneiden sich auffallend mit den zwei gegensätzlichen Arten der künstlerischen Produktion, welche Stefan Zweig in seinem Vortrag **Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens** (1938) beschreibt.
In diesem in Amerika gehaltenen Vortrag versucht Zweig, dem Geheimnis des künstlerischen Schaffens nachzuspüren (Zweig 1984: 381). Er eröffnet seinen Vortrag mit der Feststellung, dass von allen Geheimnissen der Welt seit Anbeginn dasjenige der Schöpfung das geheimnisvollste gewesen sei. Bloß in der Sphäre der Kunst sei es dem Menschen gegönnt das Wunder mitzuerleben, dass etwas aus dem Nichts entstehe und doch die Zeiten überdauere (Zweig 1984: 348). Da die Konzeption eines Kunstwerks ein innerlicher Vorgang sei, könne man diesen nicht belauschen. Trotzdem sei es möglich, den Akt des Schaffens bis zu einem gewissen Grade nachträglich zu rekonstruieren (Zweig 1984: 351). Zur Rekonstruktion dieses mysteriösen Vorgangs bedient sich Zweig der Methode der Kriminologie.
Das merkwürdige Phänomen, dass die Künstler so gut wie nie eine präzise Aussage über den innersten Augenblick der Schöpfung machen, erklärt Zweig damit, dass sie in diesen Minuten bei dem schöpferischen Prozess gar nicht mit ihrem Bewusstsein dabei sind (Zweig 1984: 354):

> Der wirkliche Künstler ist während des Schaffens so innerhalb seiner Schöpfung wie der Fromme in seinem Gebet, der Träumende in seinem Traum (Zweig 1984: 356).

Indem Zweig die „substanzielle[n] Spuren, die den Zwischenzustand zwischen ungewisser Vision und endgültiger Vollendung ausfüllen“ (Zweig1984: 358) untersucht, d.h. also die Entwürfe und Skizzen der Künstler, gelangt er zu einer ersten Definition des künstlerischen Prozesses:

BDD-A13160 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:58:01 UTC)

> Der künstlerische Prozess […] ist also nicht reine Inspiration, nicht bloß der Vorgang hinter der Gehirnwand und auf der Netzhaut des Augapfels, sondern ein Akt der *Übertragung* aus der geistigen in die sinnliche Welt, aus der Vision in die Realität (Zweig 1984: 357-358).

Der Blick des passionierten Autographensammlers auf die Manuskriptblätter Mozarts, Haydns oder Schuberts, die überhaupt keine Zeichen angestrengter Arbeit verraten, führt Zweig zu der Schlussfolgerung, dass der Künstler „das hypnotisierte Medium eines höheren Willens" sei. Damit weist sich der schöpferische Zustand als ein rein passiver aus. Hingegen lassen die Manuskriptblätter Beethovens „den qualvoll ringenden, mühsam gestaltenden Menschen im Künstler" (Zweig 1984: 361) aufscheinen. Anhand dieser extremen Fälle unterscheidet Zweig zwei Arten von künstlerischem Schaffen. In dem einen Fall kann ein Kunstwerk ein Akt reiner Inspiration sein, wo der Dichter, der Musiker, dem lateinischen >>vates<<, dem Seher, dem Wahrsager ähnlich, vom Göttlichen her Botschaft empfängt und sie weitergibt an die Menschen, ohne selbst etwas von eigener Mühe hinzuzufügen. Diese Art der Entstehung eines Kunstwerkes entspricht jenem Fall, in welchem der Künstler nach Jung mit dem Prozess der schöpferischen Gestaltung nicht identisch ist. Er ist ein Seher, der vom kollektiven Unbewussten Botschaft empfängt und diese an die Menschen weitergibt. Der Dichter als Seher bringt die Jungsche Vorstellung von der künstlerischen Persönlichkeit am besten zum Ausdruck (Jung 1995: 115).

In dem anderen Fall hingegen kann der Künstler ebenso durch logische Mühe, durch eine vollkommen bewusste Denkarbeit, durch ein vollendetes Handwerkertum gleichfalls das Vollendete erzeugen (Zweig 1984: 364). Diese zweite Möglichkeit der Entstehung eines Kunstwerks, die Zweig festhält, entspricht jenem Fall bei Jung, in welchem der Dichter in seiner Tätigkeit mit dem künstlerischen Prozess identisch ist.
Zweig weist jedoch nicht nur auf diese beiden Extremfälle des Kunstwerkes hin, sondern hebt auch hervor, dass in der Wirklichkeit im künstlerischen Schaffen ebenso wie in der Natur die Elemente gemischt seien. Deswegen seien die beiden Fälle „nur die beiden äußersten Pole des künstlerischen Schaffens". Was sich im künstlerischen Schaffen vollziehe, sei im Wesentlichen ein Spannungszustand zwischen diesen beiden Polen. Im künstlerischen Zeugungsakt seien immer beide Elemente gemischt, „Unbewusstheit und Bewusstheit, Inspiration und Technik, Trunkenheit und Nüchternheit":

> Produzieren heißt für den Künstler *realisieren*, von innen nach außen stellen, eine innere Vision, ein Traumbild, das er im Geiste vollendet vor sich gesehen, im widerstrebenden Material der Sprache, der Farbe, des Klangs in unsere Welt tragen. Erst träumt der Künstler seine Vision, sie schwebt ihm vor und er geht ihr

BDD-A13160 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:58:01 UTC)

> nach, er reißt sie gewissermaßen aus dem Unsichtbaren ins Irdische nieder. Nach dem inneren Traum muss die innere Wachheit kommen … (Zweig 1984: 365).

Die Formel, zu welcher Zweig am Ende seines Vortrages gelangt und welche das Geheimnis des künstlerischen Schaffens einigermaßen lüftet, lautet:

> Schaffen ist ein beständiges Ringen zwischen Unbewusstheit und Bewusstheit. Ohne diese beiden Elemente kann sich der künstlerische Akt nicht vollziehen (Zweig 1984: 365).

Ähnlich wie Zweig die beiden extremen Fälle des künstlerischen Schaffensprozesses weiter aufschlüsselt, indem er die Mischung von bewussten und unbewussten Elementen behauptet, die an der Entstehung des Kunstwerkes beteiligt sind, macht auch Jung darauf aufmerksam, dass die beiden gänzlich verschiedenen Möglichkeiten der Entstehung eines Werkes nur Grenzfälle verkörpern. Auch derjenige Dichter, der scheinbar bewusst und frei aus sich selber schafft, kann dermaßen vom schöpferischen Impuls ergriffen werden, dass es ihm nicht mehr möglich ist, sich eines Anderswollens zu entsinnen. Desgleichen kann auch der andere Typus, der unter dem Diktat des Unbewussten steht, seinen eigenen Willen in der anscheinend fremden Inspiration unmittelbar fühlen (Jung 1995: 85).
Demzufolge behauptet auch Jung wie Zweig die Mischung von Bewusstheit und Unbewusstheit im künstlerischen Schaffensprozess.
Diese ähnliche Klassifizierung der Möglichkeiten des künstlerischen Schaffensprozesses, die Zweig und Jung vornehmen, beleuchtet nicht nur den psychologischen Tiefenblick des Schriftstellers, sondern stellt gleichzeitig auch eine auffallende Korrespondenz der Zweigschen Auffassung von der Kunstproduktion mit der Jungschen Sicht auf künstlerische Probleme heraus. Diese Korrespondenz in den Auffassungen des Schriftstellers und des Psychoanalytikers erklärt auch allgemein die Annäherung der Schriftsteller an die analytische Psychologie und gleichzeitig ihre Entfernung von der Freudschen Psychoanalyse.
Trotz der deutlichen Affinitäten, welche die Schriftsteller der Analytischen Psychologie Jungs gegenüber bekunden, gibt es jedoch in der Auffassung des Psychoanalytikers über den künstlerischen Schaffensprozess ein Element, mit dem sich die Schriftsteller nicht einverstanden erklären können. Bei Jung kommt nämlich die Hauptrolle im künstlerischen Schaffensprozess dem Unbewussten zu, obzwar er die Rolle des Bewusstseins darin nicht bestreitet. Die praktische Analyse der Künstler führte ihn zu der Überzeugung, dass der Trieb künstlerischen Schaffens aus dem Unbewussten hervorquelle. Dieser sei launisch und eigenmächtig. Daher vergleicht Jung diesen Trieb mit einem autonomen Komplex, der als abgetrennte Teilseele ein selbstständiges, der Hierarchie des Bewusstseins

BDD-A13160 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:58:01 UTC)

entzogenes psychisches Leben führt und das Ich in seinen Dienst nehmen kann (Jung 1995: 86). Der autonome Komplex kann der bewussten Kontrolle nicht unterworfen werden (Jung 1995: 90).
Jung gemäß hat jede Form von Dichtung ihre Wurzel im Unbewussten. Er schlüsselt es weiter auf in ein persönliches und ein kollektives Unbewusstes. Das persönliche Unbewusste ist identisch mit dem von Freud beschriebenen Unbewussten, das vornehmlich aus den vom Bewusstsein verdrängten Inhalten des Individuums besteht. Das kollektive Unbewusste fasst Jung als eine „Sphäre unbewusster Mythologie“ auf, „deren urtümliche Bilder Gemeingut der Menschheit sind“ (Jung 1995: 92). Diese urtümlichen Bilder bezeichnet er als Archetypen.
Je nachdem ob ein Kunstwerk aus dem persönlichen oder dem kollektiven Unbewussten schöpft, spricht Jung von symptomatischer oder symbolischer Kunst. Die symptomatische Kunst überlässt er „ohne Schaden und ohne Reue der Freudschen Purgiermethode“ (Jung 1995: 92), welche das Kunstwerk auf allgemein Menschliches zurückführt, wie z. B. auf das persönliche Verhältnis des Künstlers zu seinen Eltern. Die Inhalte der symptomatischen Kunst werden mit neurotischen Symptomen verglichen, woher auch ihr Name stammt.
Die symbolische Kunst, welche nach Jung die einzig wahre Kunst ist, quillt immer nur aus dem kollektiven Unbewussten hervor. So besteht für ihn der schöpferische Prozess „in einer unbewussten Belebung des Archetypus und in einer Entwicklung und Ausgestaltung desselben bis zum vollendeten Werk“ (Jung 1995: 95). Mit dieser Definition vernachlässigt er aber die bewussten Absichten des Künstlers, die zweifellos bei der Entstehung eines Kunstwerks auch eine entscheidende Rolle spielen.
Im Unterschied zu Freud, der das Geheimnis der Kunstwirkung darin sieht, dass der Leser in den Stand versetzt wird, seine eigenen Phantasien ohne jeden Vorwurf und ohne Scham zu genießen, erklärt Jung die Wirkung des Kunstwerks auf das Publikum folgendermaßen:

> Die Gestaltung des urtümlichen Bildes ist gewissermaßen eine Übersetzung in die Sprache der Gegenwart, wodurch es sozusagen jedem ermöglicht wird, wieder Zugang zu den tiefsten Quellen des Lebens zu finden, die ihm sonst verschüttet wären. Darin liegt die soziale Bedeutsamkeit der Kunst: sie arbeitet stets an der Erziehung des Zeitgeistes, denn sie führt jene Gestalten herauf, die dem Zeitgeist am meisten mangelten. Aus der Unbefriedigung der Gegenwart zieht sich die Sehnsucht des Künstlers zurück, bis sie jenes Urbild im Unbewussten erreicht hat, welches geeignet ist, die Mangelhaftigkeit und Einseitigkeit des Zeitgeistes am wirksamsten zu kompensieren. Dieses Bild ergreift sie, und indem sie es aus tiefster Unbewusstheit emporzieht und dem Bewusstsein annähert, verändert es auch seine Gestalt, bis es vom Menschen der Gegenwart nach seinem Fassungsvermögen aufgenommen werden kann (Jung 1995: 95).

BDD-A13160 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:58:01 UTC)

An diesem Zitat ist auch die besondere Wertschätzung abzulesen, die Jung dem Dichter als Mittler zwischen dem kollektiven Unbewussten und dem Bewusstsein zuteil werden lässt.
So versuchen Freud, Jung und Zweig jeweils aus unterschiedlichen Perspektiven Einblick in das Geheimnis des künstlerischen Schaffens zu gewinnen. Freud nähert sich dem Künstler mit den gleichen Werkzeugen, mit denen er sich auch der Seele seiner Patienten, der Neurotiker, zu bemächtigen erhofft. Demgegenüber hebt Jung den Künstler deutlich vom Durchschnittsmenschen ab und zeigt sich einer Erforschungsmethode gegenüber skeptisch, die den Künstler mit dem Neurotiker gleichsetzt. Er nähert sich dem Künstler fast ehrfurchtsvoll. Zweig hingegen bemüht sich aus objektiven Fakten auf das Wesen des Künstlerischen zu schließen. Obwohl sich sowohl Psychologen als auch Schriftsteller darum bemüht haben, die Geheimnisse des künstlerischen Schöpfertums aufzudecken, wird dieses, wie Jung treffend feststellt, aufgrund der Irrationalität des Schöpferischen letztlich aller rationalisierenden Bemühungen spotten und sich der menschlichen Erkenntnis auf ewig verschließen (Jung 1995: 100).

Literatur

Freud, Sigmund (^{9}1989): **Studienausgabe, Bd. X: Bildende Kunst und Literatur**, Frankfurt am Main: S. Fischer.

Jung, Carl, Gustav (1995): **Gesammelte Werke. Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft**, 15. Bd., Düsseldorf: Walter.

Nunberg, Herman/ Federn, Ernst (Hrsg.) (1976): **Protokolle der Wiener Psychoanalytischen Vereinigung**, Bd. I, 1906-1908, Frankfurt am Main: S. Fischer.

Zweig, Stefan (1984): **Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens.** Essays. In: Stefan Zweig: **Gesammelte Werke in Einzelbänden**, Frankfurt am Main: S. Fischer.

BDD-A13160 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:58:01 UTC)