

## «Ich habe viel Anregung durch die Bilder einer Kranken» E. L. Kirchner und das «Pathologische» in der Kunst

Thomas Röske

In Kirchners Davoser Tagebuch sind nach dem 20. Oktober 1926 Photos nach Gemälden von Paul Camenisch eingeklebt, einem der jungen Künstler, die Kirchner damals häufiger auf dem Wildboden sah.<sup>1</sup> Eines zeigt ein Porträt von Martha Hörler (Abb. 1), der Freundin Camenischs. Darunter hat Kirchner notiert: «Ist das nicht doch recht pathologisch?»<sup>2</sup> Diese Frage berührt uns unangenehm, die wir auf die deutsche Kunst der 1920er Jahre durch eine Zeit der Verfemung als «entartet» und «krankhaft» zurückblicken. Auch Kirchners Werke selbst sind bekanntlich von den Nationalsozialisten entsprechend diffamiert worden. Worauf zielte die knappe Problematisierung in seinem Tagebuch? Ging es ihm ebenfalls bloss um eine undifferenzierte Abwertung? Im folgenden soll nachgezeichnet werden, wie sich Kirchners Einstellung zum Wahnsinn, insbesondere zu angeblichen Merkmalen des Pathologischen in der Kunst, bis zu der zitierten Notiz entwickelt. Im Mittelpunkt steht dabei seine Begegnung mit den Werken einer Psychiatriepatientin im Jahre 1917.

Nach wie vor ist die Vorstellung verbreitet, dass Künstler stärker als ihre Mitmenschen gefährdet seien, psychisch zu erkranken. Und nicht erst die Nazis haben sie zur Verleumdung zeitgenössischer Künstler genutzt. Bereits im späten 18. Jahrhundert, als man Kunst mehr und mehr als Spiegel innerer Befindlichkeit wertete, griffen die Kritiker bei unliebsamen Neuerungen auf diesem Gebiet zum Vorwurf mangelnder Zurechnungsfähigkeit. So sah etwa Goethe etwas Krankhaftes in der Romantik.<sup>3</sup> Und auch der grosse Popularisator der Idee eines Zusammenhangs von «Genie und Wahnsinn» in einem engeren, klinischen Sinne, Cesare Lombroso, hat wenig dazu beigetragen, künstlerische Leistung aufzuwerten.<sup>4</sup>

Älter noch ist allerdings die andere Auffassung, wonach psychische Erkrankung eine Auszeichnung von Künstlern ist, im Sinne eines Belegs für eine aussergewöhnliche Empfindsamkeit. Sie geht auf die antike Vorstellung vom schöpferischen göttlichen Wahnsinn aller derjenigen zurück, die unter dem Einfluss des Saturn geboren seien und deshalb ein melancholisches Temperament zeigten. Insbesondere die Renaissance hat diese Idee wiederbelebt und damit herausragende Charaktere wie denjenigen Michelangelo zu erklären versucht.<sup>5</sup> Für das zwanzigste Jahrhundert wurde Vincent van Gogh zu einem entsprechenden Paradigma, obgleich bis heute die genaue Ursache seiner späten psychischen Krise ungeklärt ist.<sup>6</sup> Sein Beispiel war auch verantwortlich für die Neubewertung von künstlerischen Arbeiten, die Patienten psychiatrischer Kliniken gefertigt haben. Dieses Gebiet wird heute vor allem mit dem Namen Prinzhorn verknüpft. Hans Prinzhorn (1886–1933) trug in den Jahren 1919 bis 1921 an der Heidelberger Universitätsklinik eine Sammlung von über 5000 Artefakten zusammen, die Patienten in psychiatrischen Anstalten Deutschlands und einiger anderer euro-



Abb. 1

**Ernst Ludwig Kirchner**

Seite des *Davoser Tagebuchs* mit Photo nach Gemälde von Paul Camenisch, 1926  
Kirchner Museum Davos

- <sup>1</sup> Zu Paul Camenisch und seinem Verhältnis zu Kirchner siehe *Paul Camenisch 1893–1970*, Ausst.-Kat. Bündner Kunstmuseum Olten, Chur 1985, insbesondere den Aufsatz von Beat Stutzer, *Ein «explosiver» Beginn: Die Jahre von 1925 bis 1932*, ebd., S. 23–29.
- <sup>2</sup> Lothar Grisebach, *Ernst Ludwig Kirchners Davoser Tagebuch, Eine Darstellung des Malers und eine Sammlung seiner Schriften*, Neuausgabe Stuttgart 1997, bearbeitet von Lucius Grisebach, S. 136.
- <sup>3</sup> Siehe hierzu Frank Büttner, *Abwehr der Romantik*, in: *Goethe und die Kunst*, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main/ Kunstsammlungen zu Weimar, Stuttgart 1994, S. 456–467.
- <sup>4</sup> Cesare Lombroso, *Genie und Irrsinn in ihren Beziehungen zum Gesetz, zur Kritik und zur Geschichte*, Leipzig 1887.
- <sup>5</sup> Siehe hierzu Margot und Rudolf Wittkower, *Künstler – Aussenseiter der Gesellschaft*, Stuttgart 1989.
- <sup>6</sup> Siehe hierzu Hartmut Kraft, *Grenzgänger zwischen Kunst und Psychiatrie*, Köln 1998, S. 164 ff.

päischer Länder gefertigt hatten, und veröffentlichte 1922 ein Buch über seine Forschungen an diesem Material, das den Titel *Bildnerie der Geisteskranken* trägt.<sup>7</sup>

Das Verhältnis des Expressionismus zum Wahnsinn war in besonderer Weise von der Spannung der beiden genannten Positionen bestimmt, schon weil das Schaffen vieler Künstler, die dieser Richtung zugerechnet werden, mit der Bewunderung für die spätimpressionistische Malerei des Niederländers begann und bald schon selbst vom Vorwurf des «Irrsinns» getroffen wurde – weit vor der Diffamierungskampagne der Nationalsozialisten. Wohl auch gerade wegen dieser Haltung des Publikums war für viele Expressionisten der ersten und zweiten Generation der «Irre» als ausgezeichnete Aussenseiter eine Identifikationsfigur.<sup>8</sup> Zumeist zeigen ihre Bilder ihn zum Sinnbild überhöht, teilweise im Sinne einer Kritik gegenüber Tendenzen der Gesellschaft, Aussenseiter auszuschließen und zu verdrängen. Daneben gibt es Porträts von Patienten psychiatrischer Einrichtungen, in einer Tradition, die mit Théodore Géricault Anfang des 19. Jahrhunderts eingesetzt hatte.

Kirchner hat sich offenbar nur einmal, sehr früh, an einer symbolistischen Gestaltung erotischen «Wahnsinns» versucht, in dem Skizzenbuch I von 1900/01, das sich heute in der Sammlung Gerlinger befindet.<sup>9</sup> Ansonsten finden sich in seinem Œuvre nur Bildnisse oder porträtnahe Darstellungen von Patienten. Sie sind ein künstlerischer Ertrag der Zeit seiner eigenen Sanatoriumsaufenthalte in den Jahren 1916 bis 1918. Und so ist in ihnen denn auch ein Widerschein der persönlichen Befindlichkeit Kirchners unverkennbar, handle es sich um Gemälde, Zeichnungen und Druckgraphiken nach den prominenten Mitpatienten Otto Klemperer und Carl Sternheim oder um Darstellungen anderer, nicht näher identifizierter Leidensgenossen<sup>10</sup> (Abb. 2). Möglicherweise hatte der Künstler sogar bewussten Anteil an dem Vergleich zwischen seinem Lebensweg und dem van Goghs, den damals seine Freunde anstellten. So schrieb nach einem Besuch bei Kirchner in Berlin etwa Eberhard Grisebach im März 1917 an seine Schwiegermutter Helene Spengler: «Beim Abschied dachte ich an van Goghs Schicksal, das sich später oder früher auch an ihm erfüllen wird.»<sup>11</sup>

Eine neue Dimension in seiner Auseinandersetzung mit dem «Wahnsinn» erreichte Kirchner, als ihm sein Arzt Ludwig Binswanger während seiner Zeit in dessen Kreuzlinger Sanatorium Bellevue Bilder von einer Mitpatientin zeigte, die ihn begeisterten. Wir haben für seine differenzierte Reaktion eine Reihe von Briefzeugnissen. So schrieb Kirchner bereits im ersten Monat seines Kreuzlinger Aufenthalts, im September 1917, an Henry van de Velde: «Ich liege brach wie ein Acker, der nicht bepflanzt ist. Ich habe viel Anregung durch S. und die Herren Doktoren und durch etwas ganz Seltsames, durch die Bilder einer Kranken, die mit ausserordentlich feinem Gefühl für die Farben ihre Visionen hier malt. Wenn Sie wieder herkommen, möchte ich Ihnen die Sachen gern einmal zeigen. Ich staune, welche Kräfte durch Krankheit manchmal freigelegt werden. Ich will, wenn ich mich konzentrieren kann auf Anregung von Herrn Dr. Binswanger einiges darüber aufschreiben.»<sup>12</sup>

Das Erlebnis dieser Bilder wirkte nachhaltig auf Kirchner. Das belegen auch einige weitgreifende Reflexionen, die er im Juni 1918, dem vorletzten Monat seines Kreuzlinger Aufenthalts, in einem Brief an Eberhard Grisebach anstellte. Seine Wortwahl verrät dabei den Einfluss von Gedanken des Psychoanalytikers Carl Gustav Jung, die sicherlich durch Binswanger vermittelt waren: «Sie glauben nicht, wie interessant und

<sup>7</sup> Hans Prinzhorn, *Bildnerie der Geisteskranken, Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlin 1922.

<sup>8</sup> Siehe hierzu etwa Therese Bhat-tacharya-Stettler, *Nox Mentis, Die Darstellung von Wahnsinn in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, Bern 1989, und Ingrid Brugger, *Der fiktive Körper des Geisteskranken, Eine Geschichte zwischen Voyeurismus und Identifikation*, in: *Kunst und Wahn*, Ausst.-Kat. Kunstforum Wien, Köln 1997, S. 17–57, insbesondere S. 43 ff.

<sup>9</sup> Abgebildet in *Die Maler der «Brücke», Sammlung Hermann Gerlinger*, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, Schleswig, Stuttgart 1995, S. 92. Die Numerierung der Skizzenbücher richtet sich nach Presler 1996, wie Anm. 14.

<sup>10</sup> Siehe hierzu Thomas Röske, «Vielleicht kann ich aber doch neues sehen und gestalten» – Kirchner in Königstein, in: *Kirchner in Königstein – Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphiken, Fotografien*, Ausst.-Kat. Galerie Jahrhunderthalle Hoechst, Hoechst 1999, S. 9–32, insbesondere S. 19–24.

<sup>11</sup> Brief Ernst Grisebachs an Helene Spengler, Jena, den 23. März 1917, zitiert nach *Von Munch bis Kirchner, Erlebte Kunstgeschichte in Briefen aus dem Nachlass von Eberhard Grisebach*, hg. von Lothar Grisebach, München 1968, S. 61.

<sup>12</sup> Brief Kirchners an Henry van de Velde, Kreuzlingen, den 30. September 1917, zitiert nach Ernst Ludwig Kirchner, *Briefe an Nele und Henry van de Velde*, München 1961, S. 72.

auch wie anregend es ist, Kinderzeichnungen, sei es nun auf Papier, sei es nun auf Zäunen, Zeichnungen von exotischen Völkern, Zeichnungen von Kranken zu betrachten und sie mit den künstlerischen Produktionen zu vergleichen. Die darin enthaltenen Symbole sind immer dieselben, bis herab zum Gaunerzinken, wenn Sie wollen. So berührt sich die darstellende Welt von einem Punkte bis zum anderen, ja selbst die Unterschiede der blonden und dunklen Rasse sind ablesbar wie bei einem Manometer. Es ist alles sehr merkwürdig, ich freue mich schon mit Ihnen darüber auf der Alp zu unterhalten.»<sup>13</sup>

Erst bei der Transkription der Notizen in Kirchners Skizzenbüchern wurde entdeckt, dass der Künstler seiner oben zitierten Absicht gefolgt war und tatsächlich seine Gedanken zu den Arbeiten jener Patientin festgehalten hatte. Die Aufzeichnungen aus dem Jahr 1917 oder 1918 haben sich im Skizzenbuch 38 erhalten, in der Handschrift Erna Schillings. Interessanterweise folgen sie einem Abschnitt *Überblick über die male- rische Entwicklung* seiner eigenen Arbeiten. Der erste, einleitende Abschnitt beschreibt das inhaltliche und technische Spektrum der Werke: «Auf Anregung von H. Dr. Binswanger will ich versuchen einige Gedanken, die mir bei Betrachtung einiger Bilder einer Kranken kommen, aufzuschreiben. Es sind traumhaft visionäre Dinge die hier ein krankes Hirn auf die Fläche bringt. Der Kreis der Gefühle und Visionen geht im unendlichen Bogen um Gott, Himmel Tod, Teufel, Heiligtum über Liebe, sexuelle Visionen Sadismus, Masochismus Lesbisches immer zu dem eigenen Selbst zurück. Die Techniken umspannen alle Mal- und Zeichentechniken der Erde. Anfangend von letzten perspektivischen und fast kubistischen Dingen, gehen sie über zu holländischer Malerei (Delfter Blau) indischen und chinesischen Miniaturen, zu den Farbwirkungen antiker Malweisen und enden in Zeichnungen, die an koptische und peruianische Stickereien denken lassen. Über allen Bildern liegt der schwermütige Schleier einer unbewussten Vereinsamung und der ruhelose Geist findet trotz seiner krankhaften Beschränkung in seinen Ekstasen symbolische Formen, die Südseeinsulaner und Neger dafür gefunden haben. Die Farben sind mit einer fast unglaublichen Feinfühligkeit nebeneinander gesetzt, rein und stark, nur dem Gefühl entspringend, spotten sie jeder akademischen Lehre. Man sieht, dass sie rein impulsiv nur dem Ausdruck der Empfindung dienen. So wachsen diese Bilder zu Kunstwerken höchster Art. Es ist mit allen Mitteln gearbeitet: so steht gold neben preussischblau und schwarz. Auf photographischem Papier ist mit Ölfarbe gezeichnet, mit Tinte, Blut und Kaffee sind symbolische ornamentale Zeichnungen entstanden, doppelseitig teils durchgepaust, neu ornamental geteilt, neue figurale Compositionen eingefügt. Eine reiche dunkle Phantasia verbindet in ihren Visionen Engel, Teufel, Mond, Sterne und Themen mit erotischer Sehnsucht der Vulva.»<sup>14</sup>

Da Kirchner keinen Namen nennt, war bisher weder bekannt, um wen es sich bei der Patientin Binswangers gehandelt hat, noch, ob Beispiele ihrer Malerei erhalten sind. Manche nahmen sogar an, sie sei eine Erfindung Kirchners, mit deren Hilfe er eine ideale künstlerische Position formulieren wollte. Die Identität der Frau zu klären, half vor allem der zweite Teil des Skizzenbuchtextes, in dem einige ihrer Bilder genauer beschrieben werden. Dort heisst es kurz nach dem oben gegebenen Zitat: «Das männliche Prinzip ist ein unklares literarisches Produkt der Phantasie von etwas Vergewaltigendem, bald ein galoppierender roter Reiter; bald ein starrer Zylinder, bald



Abb. 2  
**Ernst Ludwig Kirchner**  
Dinerszene, 1916  
Bleistift  
Kirchner Museum Davos



Abb. 3  
**Else Blankenhorn**  
Ohne Titel, o. D.  
Öl auf Leinwand  
Sammlung Prinzhorn, Heidelberg

<sup>13</sup> Brief Kirchners an Eberhard Grisebach, Kreuzlingen, den 7. Juni 1918, zitiert nach Von Munch bis Kirchner (1968), wie Anm. 11, S. 85/86.

<sup>14</sup> Zitiert nach Gerd Presler, Ernst Ludwig Kirchner, Die Skizzenbücher, «Ekstase des ersten Sehens», Monographie und Werkverzeichnis, Karlsruhe/Davos 1996, S. 407/408.



Abb. 4  
**Else Blankenhorn**  
Geldschein, o. D.  
Pinsel in Blau auf Papier  
Sammlung Prinzhorn, Heidelberg



Abb. 5  
**Else Blankenhorn**  
Ohne Titel, o. D.  
Öl auf Leinwand  
Sammlung Prinzhorn, Heidelberg

ein Zweig mit roten Blumen. Das weibliche Prinzip ist umso klarer fast auf jedem Bild ausgedrückt durch ein geschnittenes Oval. Am tollsten wohl auf einem Bilde: Eine zum Bedecken stehende Kuh mit grünem Frauenkopf wartet auf dem schwarzen Kreis der Sehnsucht isoliert, auf den anspringenden roten Reiter auf rotem Pferd. Auf dem orangefarbenen Himmel flattert eine in Ekstase geöffnete Vulva.»<sup>15</sup>

Diese Beschreibung passt zweifellos bis ins Detail auf ein Gemälde von Else Blankenhorn, das sich heute in der Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen Universitätsklinik Heidelberg befindet (Abb. 3), zusammen mit vielen anderen ihrer Werke.

Else Blankenhorn, geboren 1873, entstammte einer angesehenen, bei Hof verkehrenden Professorenfamilie in Karlsruhe. Ihr Vater litt unter manisch-depressiven Verstimmungen und war wiederholt Patient in der privaten Kuranstalt Kreuzlingen. 1899 bis 1902 wurde Else Blankenhorn dort zum ersten Mal wegen psychischer Erkrankung behandelt. Der Tod ihres Vaters im Jahre 1906 führte zu einem neuerlichen Zusammenbruch. Sie blieb nun in Kreuzlingen, bis 1919 der finanzielle Ruin ihrer Familie ihre Verlegung in die Anstalt auf der Insel Reichenau nötig machte. Dort starb Blankenhorn 1921.

Ihre Krankengeschichte berichtet von Symptomen einer Schizophrenie, von optischen und akustischen Halluzinationen, «bizarren Manierismen», «Affektsteifigkeit» und vielfältigen Wahnideen. Diese kreisten um die Vorstellung, Gattin Kaiser Wilhelms zu sein. 1908 begann Blankenhorn zu malen, vorübergehend hatte sie auch Malunterricht. Ihre kreativen Energien verwendete sie zum grossen Teil darauf, Geldscheine herzustellen, mit denen sie, als deutsche Kaiserin, die Auferstehung der Toten finanzieren wollte (Abb. 4). Daneben entstand ein vielfältiges Œuvre aus Zeichnungen, Gemälden, Skizzenheften und Tagebüchern; Blankenhorn verwendete eine Vielzahl von Techniken und malte gelegentlich tatsächlich auch auf Photopapier.<sup>16</sup> Hans Prinzhorn schätzte die Werke dieser Patientin offenbar sehr; nahm sie aber nicht in sein grundlegendes Buch auf, da er eine separate Publikation über sie plante.<sup>17</sup> Sie kam nie zustande. Und da Blankenhorns Werk bis heute nur in Ausschnitten zu sehen war, bleibt diese überaus vielfältige künstlerische Produktion zu entdecken.

Hier soll kurz deren Spannweite durch einige weitere erhaltene Werke verdeutlicht werden (Kirchner beschreibt neben dem Bild mit dem roten Reiter in seinem Skizzenbuchtext noch andere Gemälde Blankenhorns, die bislang nicht aufgefunden wurden). Es finden sich stimmungsvolle Darstellungen von Landschaften in reduzierter Palette (Abb. 5), kosmologische Kompositionen mit abstrakten Bildelementen (Abb. 6) sowie komplexe Szenen, die an all diesen Ebenen Anteil zu haben scheinen (Abb. 7). Selbst die Beschreibung dieser Kompositionen fällt nicht leicht, schwerer noch scheint eine inhaltliche Deutung, solange nicht mehr über das Denken Blankenhorns und ihre Wahnvorstellungen bekannt ist. Sicher scheint einzig, dass viele der stets wiederkehrenden stilisierten Frauenfiguren auf ihren Bildern Selbstprojektionen der Künstlerin sind. Angesichts dieser Ratlosigkeit verblüffen Kirchners Einlassungen durch ihre entschiedenen psychologisierenden Benennungen von Einzelheiten und Bezügen. Er verrät nicht, worauf sich seine Einsicht stützt. Nichts deutet darauf hin, dass er Blankenhorn persönlich kennengelernt hat. Wahrscheinlich ist, dass seine Interpretationen auf Gesprächen mit dem psychoanalytisch orientierten Binswanger selbst basieren, auch wenn sie zum Grossteil Eigenleistung sein mögen.

<sup>15</sup> Wie Anm. 14, S. 408.

<sup>16</sup> Inge Jädi, *Überlebenskunst weiblich*, in: *Hysterie und Wahnsinn*, hg. von Silke Leopold und Agnes Speck, Heidelberg 2000 (= *Heidelberger Frauenstudien*, Band 7), S. 113–143, hier S. 122–127.

<sup>17</sup> Siehe Hans Prinzhorn, *Gibt es schizophrene Gestaltungsmerkmale in der Bilderei der Geisteskranken?*, in: *Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie*, Bd. 78 (1922), S. 512–531, hier S. 519; vgl. Thomas Röske, *Der Arzt als Künstler, Ästhetik und Psychotherapie bei Hans Prinzhorn (1886–1933)*, Bielefeld 1995, S. 183.

Kirchner hat sich aber nicht nur intensiv mit diesen Bildern beschäftigt. Er hat seine Beobachtungen daran auch auf sich selbst und seine eigene Kunst bezogen. So schrieb er in jenem Brief an Henry van de Velde vom September 1917, im Anschluss an die bereits zitierte Passage: «Ich finde eine Parallele zu diesen Dingen in meinem eigenen Leben. Ich will mir in diesen Tagen Farben aus Zürich kommen lassen und trotz meiner Hände versuchen etwas zu tun.» Das lässt vermuten, dass Blankenhorns Bilder ihn in seinem eigenen Schaffen angeregt, vielleicht sogar beeinflusst haben. Zweifellos war Kirchner damals auf der Suche nach einer eigenen Ausdrucksweise für die neuen Erfahrungen, die er in den letzten Monaten gesammelt hatte: für die Landschaftseindrücke aus Königstein, Davos und Kreuzlingen ebenso wie für die Begegnung mit vorher unvertrauten Bereichen seines Inneren während seiner psychischen und physischen Krise. Das belegen weitere Briefstellen. Im Oktober 1917 schrieb er an Carl Hagemann noch von seiner Absicht, das bisher künstlerisch Erreichte weiterzuentwickeln: «Ich bin menschlich wohl weitergekommen und habe viel Neues gesehen. Wenn die Malerei an den letzten Berliner Arbeiten wieder ansetzt kann ich vielleicht dieses Neue wieder ausdrücken.»<sup>18</sup> Im Mai 1918 projiziert er aber Grisebach gegenüber einen Bruch in seinem Schaffen: «Durch die unendlichen Anregungen, die ich hier durch Herrn Dr. Binswanger bekomme, werde ich wohl meine ganze Malweise noch einmal umwerfen müssen, wenn nur meine Hände etwas besser wären.»<sup>19</sup>

Tatsächlich hat Kirchner trotz zeitweiliger Lähmungserscheinungen auch in seiner Kreuzlinger Zeit künstlerisch gearbeitet. Damals entstanden vor allem Zeichnungen und Druckgraphiken, aber auch Gemälde. Dass sie wirklich neuartig waren, belegt ein Bericht Helene Spenglers an ihren Schwiegersohn vom November 1917: «Van de Velde hatte ihm Farben geschickt, er sass im Lehnstuhl, eine improvisierte Staffelei vor sich, und malte unergründliche Bilder.»<sup>20</sup>

Allerdings ist schwer zu bestimmen, mit welchen Gemälden Kirchner zwischen September 1917 und Juli 1918 beschäftigt war. Mit grosser Wahrscheinlichkeit gehört das Bild *Kopf Erna (Frau des Künstlers)* von 1917 dazu (siehe Farbtafel S. 24), geht es doch offenbar auf einen der Besuche der Lebensgefährtin im Sanatorium zurück.<sup>21</sup> Ihr halbfiguriges Porträt erscheint auf einem festlichen Grund. Rechts ist ein Strauss grosser roter Blüten zu sehen, links eine Art Fontäne in Blau und gelblichem Weiss. Eine stilisierte, puppenartige Figur ruht schräg in der unteren linken Ecke. Es scheint, als werde sie von Ernas ausgestreckter Hand berührt, aber ihre farbliche Einheit mit dem fontänenartigen Gebilde legt eine flächige Gestaltung nahe. Vergleicht man sie mit den Figuren auf Bildern Blankenhorns, insbesondere mit den Frauenköpfen (unten auf Abb. 7), so wird wahrscheinlich, dass Kirchner hinter Erna ein heute verschollenes Werk der Mitpatientin dargestellt hat – deren Bilder ja ebenfalls oft auf wenige Farbtöne reduziert sind.

Neu in Kirchners Bildern dieser Jahre war insbesondere die Landschaftsauffassung. Und es liegt nahe, das, was man als «mystischen Gebirgsstil» bezeichnen könnte, mit dem Eindruck der Bilder Blankenhorns in Verbindung zu bringen. Dabei wären Gemälde wie etwa *Mondaufgang auf der Stafelalp* von 1917, *Stafelalp im Nebel* von 1918 oder *Wintermondlandschaft* von 1919 zu berücksichtigen.<sup>22</sup> Ein genauer stilistischer Vergleich muss einer späteren Studie vorbehalten bleiben. Zumindest lässt sich



Abb. 6

**Else Blankenhorn**

Ohne Titel, o. D.

Öl auf Graupappe

Sammlung Prinzhorn, Heidelberg

<sup>18</sup> Brief Kirchners an Carl Hagemann, Kreuzlingen, den 14. Oktober 1917.

<sup>19</sup> Brief Kirchners an Eberhard Grisebach, Kreuzlingen, den 22. Mai 1918, zitiert nach *Von Munch bis Kirchner* (1968), wie Anm. 11, S. 85.

<sup>20</sup> Brief Helene Spenglers an Eberhard Grisebach, Davos-Platz, den 8. November 1917, zitiert nach *Von Munch bis Kirchner* (1968), wie Anm. 11, S. 70.

<sup>21</sup> Zur Entstehung s. Thomas Röske, *Der Lebenskamerad – Das Verhältnis Ernst Ludwig Kirchners zu Erna Schilling*, in: *Frauen in Kunst und Leben der «Brücke»*, Ausst.-Kat. Schloss Gottorf, Schleswig 2000, S. 61–79, hier: S. 68–69.

<sup>22</sup> *Mondaufgang auf der Stafelalp*, 1917, Öl auf Leinwand, Privatbesitz (Gordon 561); *Stafelalp im Nebel*, 1918, Öl auf Leinwand, Leihgabe der Bayerischen Landesstiftung im Schlossmuseum der Stadt Aschaffenburg (Gordon 523); *Wintermondlandschaft*, 1919, Öl auf Leinwand, The Detroit Institute of Arts (Gordon 558).



Abb. 7  
**Else Blankenhorn**  
Ohne Titel, o. D.  
Öl auf Leinwand  
Sammlung Prinzhorn, Heidelberg

wohl festhalten, dass die Bilder Blankenhorns Kirchner darin bestärkt haben, diese neue Umsetzung von Landschaftseindrücken zu wagen.

In den folgenden Jahren finden sich allerdings keine enthusiastischen Äußerungen Kirchners mehr über die Arbeiten von psychoseerfahrenen Menschen. Statt dessen wertete er 1923 in seinem Tagebuch Werke des ehemaligen *Brücke*-Mitstreiters Emil Nolde als «krankhaft» ab: «Werft nicht vorschnell das Interesse an *Brücke* weg, das Eigentliche kommt erst heute, im 40. Lebensjahr zeigt sich erst die eigentliche Kunst, vor ihm ist sie mehr oder weniger Ausfluss der Sinnlichkeit, der Erotik im weitesten Sinne. Wo sie nur Erotik ist hört sie eben auf, siehe Munch. [Er wird kalt, auch] Nolde ist krankhaft oft und zu primitiv.»<sup>23</sup> Und drei Jahre später findet sich an gleicher Stelle die anfangs hervorgehobene Notiz unter einem Bild Paul Camenischs. Im Kontext anderer Bemerkungen im Tagebuch wird klar, dass sie zumindest einen Vorbehalt festhält. So notierte Kirchner schon bei der Schilderung eines Abends mit Freunden im Dezember 1925: «Die Unterhaltung drehte sich um die Ölbilder von Camenisch, die sehr stark wie die Malerei der Wahnsinnigen aussehen, aber eine interessante Sache sind.»<sup>24</sup>

Die Änderung der Haltung Kirchners scheint durch die Lektüre von Prinzorns Buch *Bildnerie der Geisteskranken* herbeigeführt worden zu sein, das er vielleicht sogar schon im Erscheinungsjahr 1922 erworben hatte.<sup>25</sup> Durch seine Ausstattung mit 187 zum Teil farbigen Abbildungen im Text und auf 20 Tafeln bot es reiches Anschauungsmaterial für die Vielfalt des Gebietes. Der Text dieses *Beitrags zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung* war zwar nicht der erste, der einen Zusammenhang zwischen Kunst und freien Arbeiten psychisch kranker Menschen herstellte. Er behandelte das Gebiet jedoch in umfassenderer Form als alle früheren Publikationen. Neu war zudem Prinzorns Absicht, mit seinem Buch eine allgemeine Gestaltungstheorie zu begründen. Die Werke der Kranken dienten ihm dabei nicht nur als ein Beispiel unter vielen. Prinzhorn sah gerade in vielen von ihnen das unverstellte, authentische Hervorbrechen von Kreativität und stellte sie in kulturkritischer Absicht den «intellektuellen Ersatzkonstruktionen»<sup>26</sup> gegenüber, die er in der – in manchem ähnlichen – zeitgenössischen Kunst ausmachte.<sup>27</sup>

Kirchner reagierte anders auf *Bildnerie der Geisteskranken* als viele seiner Künstlerkollegen – etwa Paul Klee, Alfred Kubin oder Max Ernst, die es feierten.<sup>28</sup> Das beschrieb er später, 1924, in einem Brief an Nele van de Velde, mit der zusammen er 1917 die Bilder Blankenhorns betrachtet hatte. Offenbar reagierte er auf eine begeisterte Bemerkung über die Publikation in einem verlorenen Schreiben der van-de-Velde-Tochter: «Wissen Sie noch, wie wir bei Binswanger die Malereien der geisteskranken Dame sahen? Das waren andere Sachen als die, die der P. bringt. Sie wissen, ich interessierte mich auch eine Zeitlang für diese Sachen 1917, als ich die wirklich feinen Sachen bei B. sah. Aber bei weiterer Durcharbeitung der Sachen sah ich doch, dass ich mich blenden liess und dass diese «Kunst» keine ist, wenigstens keine originelle. Durch die Verwirrung des Geistes dieser bedauernswerten Kranken und nur bewusst oder unbewusst aufgenommenen Anregungen aus der Kunst ist in momentan oft faszinierender und ungewöhnlicher Weise kombiniert worden und so entstanden diese Bilder, noch dazu durch die Ungeschicklichkeit der Hände fremdartig aussehend, aber sonst doch nichts ausstrahlend, was wir von der Kunst erhoffen und

<sup>23</sup> Tagebucheintrag vom 1. März 1923, zit. nach: *Davoser Tagebuch* (1997), wie Anm. 2, S. 61/63.

<sup>24</sup> Tagebucheintrag vom 20. Dezember 1925, zit. nach: *Davoser Tagebuch* (1997), wie Anm. 2, S. 112.

<sup>25</sup> Die Versteigerungsliste der Bücher aus Kirchners Bibliothek weist es in seinem Besitz nach, siehe E. L. Kirchner, *Dokumente, Fotos, Schriften, Briefe*, gesammelt und ausgewählt von Karlheinz Gabler, Aschaffenburg 1980, S. 353–361; Prinzorns Buch taucht hierin als Nr. 1791 auf.

<sup>26</sup> Prinzhorn (1922), wie Anm. 7, S. 348.

<sup>27</sup> Vgl. Thomas Röske, *Schizophrenie und Kulturkritik, Eine kritische Lektüre von Hans Prinzorns «Bildnerie der Geisteskranken»*, in: *Ausst.-Kat. Wien 1997*, wie Anm. 8, S. 255–265.

<sup>28</sup> Siehe dazu Stefanie Poley, *Das Vorbild des Verrückten, Kunst in Deutschland zwischen 1910 und 1945*, in: *Von Chaos und Ordnung der Seele, Ein interdisziplinärer Dialog über Psychiatrie und moderne Kunst*, hg. von Otto Benkert und Peter Gorsen, Berlin u. a. 1990, S. 55–90.

erwarten. Dumpfe trübe unterdrückte Sinnlichkeit, ungeordnete, unklare Empfindungen lassen uns erschauern bei diesen Blättern. Nein, es ist nicht freie schöne lichte Kunst, die darin liegt. Es bleibt auch kein Nachhall, kein Nachbesinnen in einem, wenn man das Buch zuklappt. Hüten Sie sich vor diesen Sachen, sie sind Gift für Ihr zartes Empfindungsleben. Nun diese Sachen werden von selbst aus ihrem Gedächtnis gehen, sobald Sie sich mit Eigenem beschäftigen.» Und er schliesst mit einer bezeichnenden Bemerkung über das grosse Vorbild der Expressionisten: «Van Gogh machte seine guten Sachen nicht weil, sondern trotzdem er angeblich verrückt war ...»<sup>29</sup>

Kirchners Ablehnung der Patientenkunst könnte sich daraus erklären, dass er sich durch die Kritik Prinzhorns an der zeitgenössischen Kunst, mit welcher der Psychiater insbesondere die Expressionisten der *Brücke* meinte,<sup>30</sup> persönlich gekränkt fühlte. Obgleich Kirchner die Bezeichnung Expressionist nie für sich akzeptierte, stand seine Kunst doch seit dem von ihm verfassten Programm der *Brücke* (Abb. S. 10), das darauf abhob, dass der Künstler «unmittelbar und unverfälscht» schaffen müsse, gerade für das Gegenteil von «intellektueller Ersatzkonstruktion». Doch diese Erklärung reicht sicherlich nicht hin.

Es fällt auf, dass Kirchner sowohl im Brief an Nele van de Velde von 1924 als auch in seiner Bemerkung über Munch und Nolde aus dem Vorjahr Kunstwerke abwertet, weil er Sinnlichkeit oder Erotik als vordringliche Triebkraft hinter ihnen festzustellen meint – während er in seiner zitierten Analyse des Œuvres von Else Blankenhorn geradezu begeistert diese Ebene hervorgehoben hatte. Später formulierte er den entsprechenden Standpunkt noch klarer. Danach erlösche um das 40. Lebensjahr eines jeden Menschen die Erotik, und nur derjenige Künstler könne weiterhin kreativ sein, bei dem sich dann erweise, dass sein schöpferischer Trieb «aus weiteren rein geistigen Trieben gespeist wird». Ja, Kirchner geht noch weiter, indem er behauptet, dieses «bewusste Schaffen» sei «streng genommen, erst eigentlich Kunst zu nennen».<sup>31</sup> Es ist also eine geradezu programmatische Neubewertung der Triebphäre für die Kunstproduktion, die bei Kirchner zu einer Distanzierung gegenüber den Werken psychisch Kranker führte.

Das Abrücken vom Sinnlichen, obwohl sicherlich in Kirchners spezifischer Lebenserfahrung begründet<sup>32</sup>, ist nicht so eigenwillig, wie man zunächst meinen könnte. Es passt sich vielmehr in das eher leidenschaftslose Menschenbild derjenigen Strömung der Weimarer Republik ein, die schon Anfang der 1920er Jahre als *Neue Sachlichkeit* bezeichnet wurde. Die Art der Abwertung mutmasslich entgegengesetzter, rein sinnlicher Ausrichtung künstlerischen Schaffens aber stellt Kirchner in eine bedenklichere Nachbarschaft. Sie kommt bis in die Wortwahl jener konservativen Kunstkritik nahe, welche die Verfemung der Modernen durch die Nazis vorbereitete. Entsprechende Stimmen waren früh auch in der Schweiz zu finden. So wurde zum Beispiel die Kunst Paul Klees seit 1906 als «krankhaft abgelehnt».<sup>33</sup> Nolde aber wurde vom «St. Galler Tagblatt» anlässlich einer Ausstellung im Jahre 1922 als «krank», «triebhaft» und «tierisch» beschimpft<sup>34</sup> – man fragt sich, ob Kirchner sich von dieser Ausstellungsbesprechung beeinflussen liess.

Dabei ist nicht bekannt, ob er das zitierte Urteil über Nolde öffentlich geäussert hat. Wahrscheinlich blieb es bei einer privaten Reflexion in seinem Tagebuch. Und so ist diese denn wohl auch weniger als Angriff auf den Künstlerkollegen zu verstehen denn

<sup>29</sup> Brief Kirchners an Nele van de Velde (Frauenkirch?), den 5. Mai 1924, zitiert nach: *Briefe an Nele* (1961), wie Anm. 12, S. 58/59.

<sup>30</sup> Siehe hierzu Röske (1995), wie Anm. 17, S. 136/137, sowie Bettina Brand-Claussen, Prinzhorns «Bildnerei der Geisteskranken», *Ein spätexpressionistisches Manifest*, in: *Vision und Revision einer Entdeckung*, Ausst.-Kat. Sammlung Prinzhorn, Heidelberg, Heidelberg 2001, S. 11–31.

<sup>31</sup> Der Abschnitt *Das Malen*, dem diese Zitate entnommen sind, findet sich nach dem 26. April 1927 in Kirchners *Davoser Tagebuch*, zit. nach *Davoser Tagebuch* (1997), wie Anm. 2, S. 166.

<sup>32</sup> Sie dürfte mit einer veränderten Selbstwahrnehmung Kirchners nach seiner Leidenszeit zusammenhängen, vgl. hierzu Thomas Röske, *Ernst Ludwig Kirchner – Tanz zwischen den Frauen, Eine Kunst-Monographie*, Frankfurt am Main 1993, S. 61–68.

<sup>33</sup> Wolfgang Kersten, *Paul Klees kulturkritisches Ideal der «Geisteskrankenkunst»*, *Revision einer kunsthistorischen Bewertung*, in: Ausst.-Kat. Heidelberg 2001, wie Anm. 30, S. 47–60, hier S. 51.

<sup>34</sup> Zitiert nach Brand-Claussen (2001), wie Anm. 30, S. 12.



Abb. 8  
**Otto Emil Marcus**  
Dezemberfreude,  
«ich bin dein Tod», 1918  
Bleistift, Pastellkreide, weiss gehöht,  
auf Pappe  
Sammlung Prinzhorn, Heidelberg

als Abwehr einer empfundenen Bedrohung seiner eigenen Person. Kirchner hatte damals zweifellos den Wunsch, die Zeit der eigenen psychischen und physischen Krise endlich hinter sich zu lassen, zumal er, der jahrelang in Sanatorien zugebracht hatte, mehr als viele seiner Künstler-Zeitgenossen gefährdet war, dem Verdikt des «Verrückten» zu verfallen. Die Abwertung des Sinnlichen als etwas Unkontrolliertem, Gefährlichem in Noldes Bildern und insbesondere in der «Irrenkunst», in der er noch 1917 Ähnlichkeiten zu seinen eigenen Werken gesehen hatte, lässt sich als Parallele zu seinem Versuch begreifen, seiner Krankenakten habhaft zu werden, um sie einer Veröffentlichung zu entziehen.<sup>35</sup>

Gerade bei seiner späten Notiz über das Gemälde Camenischs zeigt sich allerdings, dass Kirchner tatsächlich auch die sogenannte Bildnerie der Geisteskranken damals differenzierter wahrzunehmen in der Lage war, als sein früheres Pauschalurteil von der «dumpfen trüben unterdrückten Sinnlichkeit» annehmen lässt. Scheinen hier doch mit dem Adjektiv «pathologisch» kaum solche erotisch motivierten Züge gemeint zu sein. Wer Prinzhorns Buch kennt, wird sich bei dem Porträt Martha Hörlers vielmehr an die Abbildung einer sehr eindrücklichen Kreidezeichnung darin erinnern fühlen (Abb. 8), die übrigens auch andere Künstler beschäftigt hat.<sup>36</sup> Es handelt sich um ein Blatt von Otto Emil Marcus aus dem Jahre 1918, dessen Aufschrift mit den Worten beginnt: «Dezemberfreude. ich bin dein Tod.» Prinzhorn merkt dazu an, dass die Zeichnung auf eine Halluzination zurückgehe, und mutmasst, dass die «unheimliche Wirkung des Kopfes [...] in der Mischung von kindlichen und greisenhaften Zügen» beruhe<sup>37</sup> – eine These, die man auch für Camenischs Bild akzeptieren könnte. Es ist also offenbar eher eine Anmutung des Verunsichernden, Erschreckenden, auf die Kirchner mit der notierten Frage reagiert. Und es scheint mehr Sorge um den jungen Künstlerkollegen daraus zu sprechen als eine Kritik von Zügen, die sich nicht mit dem eigenen künstlerischen Ideal decken.

Damit beruhigt sich bei Kirchner die heftige Abwehr von angeblichen Merkmalen des Pathologischen in Bildwerken Mitte der 20er Jahre bereits wieder. Später findet davon nichts mehr Eingang in seine Schriften und Notizen. Die Auseinandersetzung mit dem, was ihm «krankhaft» schien an den künstlerischen Werken anderer, hatte ihn immerhin neun Jahre lang beschäftigt. In der Entwicklung seiner Bewertung, die von heftiger Begeisterung bis zu ebenso heftiger Ablehnung reichte, spiegelt sich die wechselnde Einstellung Kirchners zu seiner eigenen psychischen Krise. Der Einfluss dieses biographischen Moments auf seine Werke bleibt zu klären.

<sup>35</sup> Siehe Eberhard W. Kornfeld, *Ernst Ludwig Kirchner, Nachzeichnung seines Lebens*, Bern 1979, S. 196/197.

<sup>36</sup> Zum Beispiel den Maler Georg Baselitz, siehe Peter Gorsen, *Kunst und Wahn, Triumph und Konflikt des Menschen in der Kunst der Neuzeit*, in: *Ausst.-Kat.* Wien 1997, wie Anm. 8, S. 59–105, hier S. 89 und S. 93 (Abb. 107).

<sup>37</sup> Prinzhorn (1922), wie Anm. 7, S. 101.

Thomas Röske: \*1962 in Reinbek bei Hamburg. 1981–1986 Studium der Kunstgeschichte, Musikwissenschaft und Psychologie in Hamburg. 1991 Dissertation *Der Arzt als Künstler – Ästhetik und Psychotherapie bei Hans Prinzhorn (1886–1933)*, 1995 als Buch erschienen. 1993–1999 Wissenschaftlicher Hochschulassistent am Kunstgeschichtlichen Institut der Goethe-Universität/Frankfurt am Main. Seit 2001 Kurator an der Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen Universitätsklinik Heidelberg.