

THOMAS RÖSKE

SCHIZOPHRENIE UND KULTURKRITIK EINE KRITISCHE LEKTÜRE VON HANS PRINZHORN'S „BILDNEREI DER GEISTESKRANKEN“

Das Buch *Bildnerie der Geisteskranken*¹ von Hans Prinzhorn ist seit seinem Erscheinen 1922 mit Recht immer wieder als herausragender Beitrag zur Erforschung künstlerischer Kreativität psychoseerfahrener Menschen gepriesen worden.² Auf der Grundlage eines unvergleichlich umfangreichen und breit gefächerten Untersuchungsmaterials aus Zeichnungen, Malereien, Skulpturen und textilen Arbeiten ging diese Publikation das Grenzgebiet zwischen Psychopathologie und Kunst in damals ungewöhnlich weitblickender Weise an und entwickelte und ordnete dabei viele noch heute relevante Fragestellungen. Zudem machte sie mit ihrer reichen Bildausstattung das Gebiet im Wortsinne erst eigentlich sichtbar. Gerade für das große Interesse, das in den folgenden Jahrzehnten professionelle Künstler an psychopathologischer Gestaltung entwickelten, darf sie verantwortlich gemacht werden.

Prinzhorn hat die Augen seiner Leser jedoch nicht nur für vorher Unbeachtetes geöffnet. Da er mit seiner Darstellung Absichten verfolgte, die über das Vorstellen und Interpretieren der zusammengetragenen Werke hinausgingen, blendete er bewußt Aspekte seines Untersuchungsmaterials aus oder gab sie verzerrt wieder. So hat die große Popularität seines Buches gleichzeitig bewirkt, daß der Blick auf dessen Gegenstand für die nächsten Jahrzehnte partiell verschattet blieb. Nach nunmehr

75 Jahren scheint es notwendig, neben der Würdigung der Pioniertat Prinzhorns auch grundlegend Kritik an seinem Werk zu üben – und zwar im Interesse der von ihm vorgestellten Gestaltungen, aber auch jeder anderen sogenannten Geisteskrankenbildnerie und ihrer Schöpfer.

BIOGRAPHISCHER HINTERGRUND

Ein Hinterfragen der Position, die Prinzhorn in der *Bildnerie der Geisteskranken* entwickelt, muß bereits bei den wichtigsten Voraussetzungen seiner Untersuchung beginnen, die bisher zumeist falsch eingeschätzt worden sind: bei der doppelten Profession Prinzhorns als Kunsthistoriker und als Mediziner sowie bei seiner Sammeltätigkeit. Denn erstere entsprang nicht eigenwilliger Konsequenz; die beiden Ausbildungswege trennt vielmehr ein unverwundener biographischer Bruch. Und letztere war weniger auf die Bewahrung der Werke, sondern vor allem auf das Buch ausgerichtet.

Als zweiter Sohn eines Papierfabrikanten 1886 im westfälischen Hemer geboren, hatte Prinzhorn zunächst Philosophie und Kunstgeschichte an den Universitäten Tübingen, Leipzig und München studiert und mit einer Arbeit über die Kunsttheorie Gottfried Sempers 1909 abgeschlossen.³ Statt sich aber mit diesem Zeugnis, wie vom Vater gefordert, eine

ABBILDUNG 289
Hans Prinzhorn, 1932
Fotografie von Walthari Diez

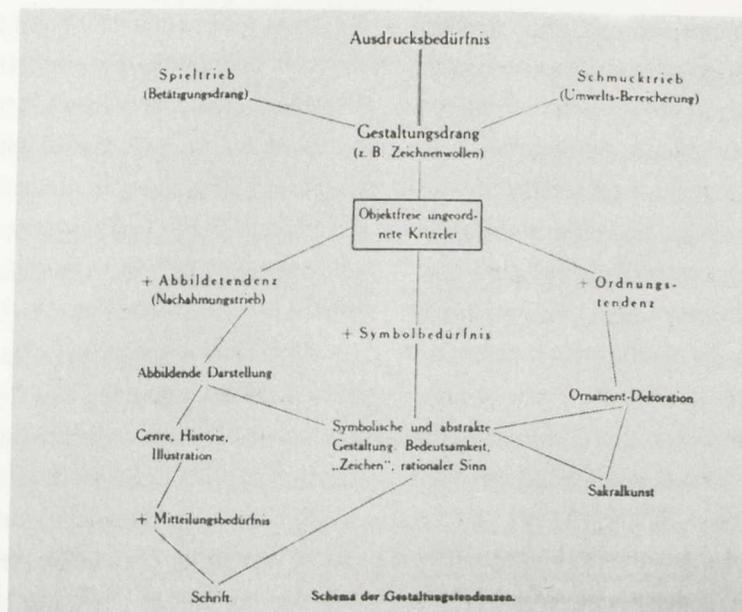
entsprechende Stellung zu suchen, folgte er nun einer langgehegten Neigung und studierte, erleichtert durch die Eheschließung mit der Tochter eines vermögenden Anwalts, Gesang in Leipzig, Berlin und London. Nach drei Jahren mußte er jedoch erkennen, daß seine Begabung für eine große Karriere nicht ausreichte⁴ – ein Scheitern, das er „im Grunde [...] nie verwunden“ hat.⁵

Als seine zweite Frau, die er 1912 geheiratet hatte, psychisch erkrankte, entschloß er sich, „einen rechtschaffenen Beruf anzugehen“⁶ und Arzt zu werden. Er studierte an den Universitäten Freiburg und Straßburg von 1913 bis 1917 mit kriegsbedingten Unterbrechungen Medizin und tat dann, frisch examiniert, als Militärarzt bei der Truppe an der Westfront Dienst.

Hier begegnete er 1917 dem Psychiater Karl Wilmanns, der bereits über hundert Patientenwerke zusammengetragen hatte. Zum Chefarzt der Heidelberger Psychiatrischen Universitätsklinik ernannt, stellte Wilmanns den jungen Kollegen im Februar 1919 als Assistenten ein, um die wachsende Sammlung in Hinblick auf ein „Museum für pathologische Kunst“ zu betreuen und in einer Publikation auszuwerten. Da Prinzhorn weitgehend vom Klinikdienst freigestellt war, konnte er sich ganz auf die neue Aufgabe konzentrieren. So wurde es möglich, das Buch in der erstaunlich kurzen Zeit von wenig mehr als zwei Jahren zu erarbeiten und niederzuschreiben. Bereits im Juni 1921 verließ Prinzhorn Heidelberg im Zwist und wandte sich bald einer Karriere als Psychotherapeut zu. Die Sammlung, die „Arbeiten von rund 450 Fällen mit gegen 5000 Nummern“ aus mehreren europäischen Ländern umfaßte⁷, blieb in einer notdürftigen Ordnung und Aufbereitung zurück, die „keineswegs musealem Standard“ entsprach.⁸ Später zog Prinzhorn für Ausstellungen, die er mit Vorträgen begleiten konnte, Teile des Bestandes gelegentlich heran; um den Museumsplan kümmerte er sich nicht mehr.

Die eigentlichen Absichten Prinzhorns mit seinem Buch erkennen nicht alle Leser sofort. Wiederholt beklagte sich schon der Autor, daß Mediziner wie Künstler die *Bildnerie der Geisteskranken* mißverstünden, vor allem als „wertvolle Materialsammlung“.⁹ Im Vorwort des Buches weist er allerdings selbst darauf hin, daß er seine „methodischen und weltanschaulichen Hintergründe“ nur „durchblicken“ lasse, die „persönliche Gleichung“ des Verfassers erschlossen werden müsse.¹⁰ Die folgende Analyse stützt sich deshalb nicht nur auf eine genaue Lektüre der *Bildnerie*. Sie bezieht auch einige Kommentare Prinzhorns ein und stellt Bezüge zur geistesgeschichtlichen und biographischen Situation um 1922 her. „Neuentdeckt habe ich gar nichts“, relativiert er zum Beispiel 1924 in einem offenen Brief an Mies van der Rohe sein Verdienst: „Daß Irre manchmal wunderliche, aber fesselnde Bildwerke machen, wußte man.“¹¹ Genauer verortete Prinzhorn sein Unternehmen in einem Aufsatz von 1919, einer Art kommentierter Bibliographie zum Thema „Geisteskrankenbildnerie“. Hier grenzt er sein Projekt ab gegen die vornehmlich differentialdiagnostische Betrachtung von Zeichnungen „Geisteskranker“ durch Psychiater, wie etwa Fritz Mohr, siedelt es aber auch jenseits des bis dahin ersten Versuchs an, „künstlerische Gesichtspunkte überall mit heranzuziehen und den Reiz der besonderen Formung im Einzelfalle mit zu würdigen“, wie ihn Marcel Réja 1907 in seinem Buch *L'art chez les fous* unternommen hatte. Demgegenüber geht es Prinzhorn bei seiner Betrachtung bildnerischer Äußerungen von Psychiatriepatienten wesentlich darum, „die Wurzeln des Formtriebes aufzuspüren“ und damit eine „Anknüpfung an die Theorie der Gestaltung“ zu leisten.¹²

Ohne diese Vorinformation mögen sich manche Leser durch die Einleitung der *Bildnerie der Geisteskranken* über die Gewichtung der drei großen Abschnitte täuschen lassen, aus



290

denen der Text aufgebaut ist – spricht Prinzhorn hier doch von den letzten beiden, die der Darstellung und Auswertung der Bildwerke gewidmet sind, als den „Hauptteilen“, denen „die kurze Vergegenwärtigung einer Theorie der Gestaltung“ vorangestellt sei.¹³ Tatsächlich ist aber „der Vorgang der bildnerischen Gestaltung überhaupt“ „Ausgangspunkt und zugleich letztes Ziel“ seiner Untersuchung.¹⁴ Die im „Theoretischen Teil“ entwickelten Grundsätzen bestimmten wesentlich die Sicht des Autors auf die vorgestellten Werke von Psychriepatienten.

Prinzhorn entwickelt seine Gestaltungstheorie als Triebmodell bildkünstlerischer Kreativität, das deren Ursprung in einem universalen, zweckfreien, einzig metaphysisch begründeten „Ausdrucksbedürfnis“ des Schaffenden lokalisiert. Das gestufte Hinzutreten weiterer Triebe, Dränge und Tendenzen soll diesen „Urtrieb“ in Form jeweils einer anderen Kategorie bildnerischer Gestaltung konkretisieren. Der bloße „Gestaltungsdrang“, Resultat des Zusammenwirkens von „Ausdrucksbedürfnis“ mit „Spiel-“ und „Schmucktrieb“, äußert sich demnach in „objektfreier ungeordneter Kritzelei“. Er kann sich wiederum mit drei Triebkräften verbinden, die alle gleiches Gewicht haben: Gesellt sich ihm die „Abbil-

tendenz“ bei („die lange Zeit ungebührlich im Mittelpunkt des Interesses gestanden hat“¹⁵), so kommt es zu „abbildender Darstellung“; im Verein mit der „Ordnungstendenz“ entstehen Ornament und Dekoration; geht der Gestaltungsdrang mit dem „Symbolbedürfnis“ zusammen, so sind „symbolische und abstrakte Gestaltung“ das Ergebnis. An dem beigegebenen „Schema der Gestaltungstendenzen“ (Abb. 290) ist noch eine weitere Verästelung abzulesen. Mit dem „Mitteilungsbedürfnis“ und seinem Niederschlag, der Schrift, verzeichnet das Schema auch den Punkt, an dem die Sphäre zweckfreier Gestaltung verlassen wird. Was jenseits davon liegt, vor allem Tradition und Schulung, vernachlässigt Prinzhorn jedoch nicht nur; mehrfach warnt er vor deren schädlichem Einfluß. Kategorisch heißt es: „das Wissen stört die anschauliche Gestaltung“.¹⁶

Konsequent wird das kommunikative Moment auch bei dem Wertmaßstab „Gestaltungskraft“ vernachlässigt, den der Autor am Schluß des „Theoretischen Teils“ zu begründen versucht.¹⁷ Wenn er Gestaltungskraft als „Fähigkeit“ des Bildners definiert, „was ihn bewegt [...], so in ein Bildwerk umzusetzen, daß ein geeigneter Beschauer ein möglichst ähnliches Erlebnis daran haben kann“, so

ABBILDUNG 290
Schema der Gestaltungstendenzen nach Hans Prinzhorn

bezieht sich Prinzhorn nicht auf eine gemeinsame kulturelle Verständigungsbasis, sondern allein auf eine „Spannung“ zwischen „lebendiger Unmittelbarkeit“ und „Formung“. Diesen Maßstab, der stets auf das gesamte Bild anzuwenden sei (in der Folge fragt Prinzhorn immer wieder nach der „Gesamtwirkung“ und „formalen Einheit“ einzelner Werke¹⁸), umschreibt er auch als „Grad der rhythmischen Belebtheit eines Werkes“.

Originell an Prinzorns Gestaltungstheorie ist vor allem die Form eines Modells aus mehreren Partialtrieben. Möglicherweise ist der Autor hierzu durch seine Beschäftigung mit der Psychoanalyse in jenen Jahren angeregt worden.¹⁹ Tief gegründet ist das Modell allerdings nicht. Schon Parallelen unter den Termini lenken darauf, daß zumindest einige der Gestaltungstendenzen nach den angeführten Bildkategorien (re)konstruiert wurden. In den zugehörigen Textpassagen beschreibt der Autor denn auch vor allem die Funktion dieser „Gestaltungstendenzen“; weder wird ihr Ursprung wirklich erhellt, noch die Art ihres innerpsychischen Zusammenhangs.

Die geistesgeschichtlichen Wurzeln des Theoriegehaltes reichen zumindest bis zu dem gegenauflärerischen anthropologischen Ausdruckskonzept der Philosophie Johann Gottfried Herders zurück, das die Kunstauffassung der Romantik vor allem in Deutschland bestimmte.²⁰ Übermittler dieser Denktradition an Prinzhorn war nicht erst, wie gewöhnlich angenommen wird, der Charakterologe Ludwig Klages, dessen Philosophie für Prinzhorn später bestimmend wird. Schon als Student in Leipzig war er den Grundbegriffen seiner Gestaltungstheorie begegnet, teils bei dem philosophischen Schriftsteller Ernst Horneffer, der mit seiner Philosophie der Gestaltung Vertreter eines religiösen Nietzscheanismus war²¹, teils bei seinem Lehrer in Kunstgeschichte, August Schmarsow. Bei diesem lernte Prinzhorn nicht nur die seinen Wertmaßstab prägende „klassizistische Formalästhetik“²² kennen;

Schmarsow hat auch eine – auf Gottfried Semper und Conrad Fiedler gestützte – komplexe Kunstphilosophie entwickelt.²³ In ihr erweist er sich als Vertreter einer breiten Strömung psychologisch ausgerichteter Kunstwissenschaft, aus der in Deutschland zwischen 1890 und 1920 eine Reihe von Ausdrucks- und Triebtheorien der Kunst hervorging.²⁴

Selbst im Vergleich mit diesen Vorgängern fällt allerdings auf, wie strikt Prinzhorn sich in seinem Modell auf innerpsychische Prozesse beschränkt. So dürfte auch schon den zeitgenössischen Leser frappiert haben, daß er jeglichen Wert kulturellen Einflusses für die künstlerische Kreativität bestreitet oder daß er die Bedeutung des Gestaltungsmaterials für den kreativen Prozeß vollkommen unberücksichtigt läßt.

DER UMGANG MIT DEN BILDWERKEN

Der zweite, umfangreichste Teil des Buches präsentiert mit zahlreichen Abbildungen eine Auswahl des Heidelberger Sammlungsbestandes. So angreifbar das Theoriegebäude Prinzorns insgesamt sein mag – mit der im „Theoretischen Teil“ formulierten Grundeinstellung wurde ihm ein bemerkenswert weit gefächertes Spektrum von kreativen Leistungen ästhetisch zugänglich, die vorher fast ausschließlich als Krankheitssymptome oder Kuriosa gesehen worden waren.

Wichtige Stütze dieser Öffnung ist ein breites kunsthistorisches Wissen. Für Vergleiche zieht der Autor nicht nur eine Reihe von zeitgenössischen Künstlern heran, sondern auch zahlreiche Maler und Graphiker aus zurückliegenden Epochen, wobei das Spektrum von Grünewald über Goya bis Redon reicht. Einen Hauptorientierungspunkt bildet van Gogh, von dessen Schizophrenie Prinzhorn (mit Karl Jaspers²⁵) überzeugt war.²⁶ Überdies hält er, im letzten Teil der *Bildnerei der Geisteskranken*, Eigenheiten seines Untersuchungsmaterials neben solche von Laien- und Kinderzeichnun-

gen sowie neben die künstlerischen Äußerungen sogenannter primitiver Völker.

Schon im Vorwort hatte Prinzhorn betont, daß die Schätzung der Ausdrucksqualitäten in jeglichem Gestalteten nicht einen ästhetischen Wertmaßstab ausschließe.²⁷ Für ihn stand fest, daß unter Psychiatriepatienten genauso viel bildnerisch wirklich Begabte anzutreffen seien wie unter psychisch Gesunden.²⁸ Am lohnendsten schien ihm in dieser Hinsicht die Gruppe der an Schizophrenie Erkrankten. Sie überwog nicht nur prozentual unter den gesammelten „Fällen“; Prinzhorn zufolge zieht sie „durch Mannigfaltigkeit, Reiz und Ergiebigkeit ihrer Produktion und schließlich auch durch Qualität im Sinne der Kunst den Betrachter so stark an, daß für den Rest nur mehr der Rang des Vergleichsmaterials übrig bleibt.“²⁹ Trotz dieser allgemeinen Rangordnung und trotz des konkreten Vergleichs einiger der vorgestellten Arbeiten mit Beispielen professionellen künstlerischen Schaffens blieb er bei den Patientenwerken mit der Wertung als Kunst zurückhaltend – wohl vor allem seines konservativen Wertmaßstabes wegen³⁰ – und wählte statt dessen den altertümlichen, wertungsfreien Terminus „Bildneri“ als Überbegriff.³¹

Die Beispiele werden zunächst an den Kategorien des theoretischen Teils entlang, dann im Rahmen von zehn Abschnitten vorgestellt, die jeweils einem „schizophrenen Meister“³² gewidmet sind. Auch bei diesen monographischen Betrachtungen läßt Prinzhorn sich jedoch wesentlich von seiner Gestaltungstheorie leiten, obgleich die Abschnitte stets mit einer ausführlichen Fallbeschreibung beginnen. Es ist verwundert bemerkt worden, daß Prinzhorn „versäumt“, von diesen Fallstudien mit reichlichem biographischem Material „in einer überzeugenden Weise Gebrauch zu machen“.³³ Tatsächlich darf die wiederholte Erklärung des Autors, ihm sei daran gelegen, vorurteilslos jegliche menschliche Gestaltung als „Ausdruck von Seelischem“³⁴ ernst zu nehmen, nicht als bedingungsloser Humanismus mißverstanden

werden. Auffällig selten klingt bei Prinzhorn Mitgefühl für die in der Sammlung vertretenen Patienten an.³⁵ Zweifellos war er weniger an den bildnernden Individuen interessiert³⁶ als an der „anonymen Macht“³⁷, die er in ihren kreativen Leistungen aufzuspüren glaubte. Vor allem faszinierte ihn die Idee, daß das „von Geisteskranken herrührende Material“ (sic!) erlaube, „den Kern des Gestaltungsvorgangs, befreit von Nebenrücksichten, gleichsam in Reinkultur zu beobachten“.³⁸ So geht es ihm erklärtermaßen auch bei seinen Fallbeschreibungen einzig um einen „grelle[n] Kontrast [...] zwischen dieser körperlichen sozialen Existenzform und jener seelischen, die hinaufreicht in Kultursphären, ohne daß diese Menschen ‚wissen, was sie tun‘.“³⁹ Entsprechend stellt Prinzhorn in den Interviews, die er mit wenigen schizophrenen Bildnern geführt hat, fast ausschließlich sondierende Fragen nach der Bedeutung von Details einzelner Werke; Hinweise auf Lebens- und Leidenserfahrung werden in den Kommentierungen der Zitate nur selten aufgegriffen.⁴⁰

Zu seinem streng fokussierenden Interesse paßt, daß Prinzhorn die Situation, in der die gezeigten Werke entstanden sind, wie eine ideale Versuchsanordnung darstellt. Mit der Behauptung, den Inhalt der Heidelberger Sammlung bildeten „hauptsächlich: spontan entstandene Bildwerke ungeübter Geisteskranker“⁴¹, negierte er nahezu jeglichen äußeren Einfluß auf seine Probanden. Ohne Anleitung oder Anregung anderer, ohne Verbindung zur künstlerischen Tradition, abgesondert von der Umwelt durch Anstaltsmauern und durch die autistische Vereinzelung, die Resultat ihrer schizophrenen Erkrankung ist, schienen die Patienten ihre Werke wie in einer kontrollierten Laborsituation hervorzubringen.

Den Zugang zu der Bildwelt der so mehrfach Ausgegrenzten suchte Prinzhorn einzig über die Anschauung der Werke, die er als „objektive Ausdrucksniederschläge“ begriff.⁴² Mit „Wesensschau“ bezeichnet er das rezeptive

Komplement zu dem in die Bilder gelegten Ausdruck, was meint, „daß wir uns in den Bildern hineinversetzen und seiner Gesamthaltung in bezug auf Gestaltungstendenzen, Ich und Umwelt innezuwerden trachten“.⁴³

Ein wichtiges Ziel dieser Einfühlung ist das Nachvollziehen des „schizophrenen Weltgefühls“. Nachdem Prinzhorn konstatiert hat, daß an den vorgestellten Werken kein formales oder inhaltliches Kriterium aufgezeigt werden kann, das stichhaltig mit der psychischen Erkrankung ihrer Schöpfer in Verbindung zu bringen ist, gründet er ein entsprechendes Urteil einzig auf geschauten Gehalte. Er spricht zunächst von einem „Verweilen in einem Spannungszustand vor der Entscheidung“; aber den „letzte[n], vielleicht allein ganz stichhaltige[n] Unterschied typisch schizophrener Gestaltung von aller übrigen“ spürt er bei den „typischen Bildwerken“ im „Abglanz“ einer „völligen autistischen Vereinzelung“, eines „grauenhaften Solipsismus“ auf.⁴⁴ Diese Anmutung ist auch mit dem Adjektiv „unheimlich“ gemeint, das häufiger als jedes andere in den Beschreibungen der Bildbeispiele auftaucht.

Gemäß dem Vorrang seiner Gestaltungstheorie interessieren Prinzhorn jedoch mehr noch als diagnostisch verwertbare Züge diejenigen Merkmale der Werke, „die Träger positiver Gestaltungswerte sind“.⁴⁵ Bereits in der Einleitung bezeichnet er als „fernste[n] Richtpunkt“ seiner Untersuchungen die „psychologische Frage nach den Beziehungen zweier seelischer Zustandsformen“: des „künstlerische[n] Inspirations- und Gestaltungsvorgang[s]“ einerseits und andererseits des „Weltgefühl[s] des Geisteskranken“.⁴⁶ Die zuweilen, besonders bei den zehn „schizophrenen Meistern“ beeindruckende Gestaltungskraft erklärt er sich vor allem durch ein Vermögen, „aus dem schizophrenen Abbauprozess eine produktive Komponente zu ziehen“. Demzufolge würde der Kranke „unter der ganz spezifischen Einwirkung der Schizophrenie zu einer Gestaltungskraft gelangen, die ihm sonst versagt wäre,

indem nämlich in seiner Psyche sich Vorgänge abspielen würden, die sonst dem Künstler vorbehalten sind“.⁴⁷ Mit einer, wie er selbst sagt, „mystischen“ Erklärung führt er die Idee weiter aus: die schöpferischen Kräfte stünden „auf völlig irrationale Weise mit den tiefsten Erkenntnissen in Berührung und offenbaren, ihnen selbst unbewußt, erschauten [...] Urphänomene oder urtümliche Bilder“.⁴⁸ Dieser Einstellung gemäß fordert er nicht nur eine Neutralisierung der diagnostischen Wertung „Geisteskrankheit“ bei den schizophrenen Schöpfern „geistiger Werte“, sondern, mit Berufung auf „die Alten“, eine Umwertung: „Wenn [...] heute zahlreiche seelische Zustände, die durch Jahrtausende als Kulturfaktoren höchsten Ranges galten, als krank entlarvt werden, so muß bei dieser methodisch einwandfrei durchgeführten Entlarvung doch irgend etwas im Ansatz falsch sein“.⁴⁹

Aus dieser Überzeugung erklären sich Prinzhorns eigentümliche Parallelisierungen von krankhaftem und künstlerischem Erleben; so hält er einmal das Stimmenhören neben die Inspirationserfahrung⁵⁰, ein anderes Mal vergleichet er das Erleben einer Halluzination mit der Erfahrung jemandes, der zum erstenmal eine Symphonie hört.⁵¹ Mit der Tendenz zur Verharmlosung, welche der erwähnten Dämonisierung des „schizophrenen Weltgefühls“ gegenübersteht, stimmt es überein, wenn Prinzhorn gelegentlich den Eintritt der Erkrankung mit den Worten „als er sich von der Welt trennte“⁵² umschreibt oder vom Autisten als „autonomer Persönlichkeit“ spricht.⁵³

Ungewöhnlich für seine Zeit ist an Prinzhorns Umgang mit dem Untersuchungsmaterial, den Werken der Heidelberger Sammlung, vor allem, daß dabei ästhetische, medizinische und philosophische Perspektiven zugleich berücksichtigt werden. Angreifbar wird er jedoch weniger deshalb – wie der Autor in seinem Vorwort befürchtet⁵⁴ –, sondern weil er nicht auf allen diesen Gebieten dem Material gerecht werden kann oder will. Damals aktuellem Stand ent-

sprechen die Weite des ästhetischen Blicks und die Wertschätzung origineller gestalterischer Einzelleistungen. Wenn Prinzhorn diesen nur selten die Bezeichnung „Kunst“ zugesteht und damit an einem konservativen Wertmaßstab festhält, mag das dadurch zu erklären sein, daß Prinzhorn seinen Weitblick auf Vergleichsbeispiele der Kunstgeschichte erst kurz vorher erworben hatte. Das Spektrum der in der *Bildnerie der Geisteskranken* genannten Künstlernamen verrät deutlich eine Abhängigkeit von dem stark am Grotesken und psychologisch Besonderen interessierten Kunsthistoriker Wilhelm Fraenger, den Prinzhorn in Heidelberg kennengelernt hatte. Von diesem kam wahrscheinlich auch die Anregung zum Terminus „Bildnerie“. ⁵⁵

Die Methodik der Einfühlung ist seit Herder das rezeptive Pendant zum Ausdruck auf seiten des Schaffenden. Prinzhorn hatte das Konzept bei dessen wichtigstem Erneuerer, Theodor Lipps, in seiner Münchner Studienzeit kennengelernt. ⁵⁶ Nach dem Weltkrieg war die Wesensschau übliches Instrument der Kunstbetrachtung, wurde aber auch – im Heidelberger Phänomenologenkreis um Jaspers und Gruhle vor allem – von Psychiatern angewendet. ⁵⁷ Prinzhorns Art des Einfühlens in die vorgestellten Bildnerieen unterscheidet sich von dem der Medizinerkollegen durch seine Intensität. In vergleichbarer Weise hat damals wohl nur Wilhelm Worringer, der expressionistische Kunsthistoriker schlechthin, dämonische Qualitäten in Kunstwerke hineinprojiziert; bei diesem taucht 1911 auch schon die Anmutung des Unheimlichen auf (in Betrachtung gotischer Kathedralen). ⁵⁸

Hinter der Tendenz zur Verharmlosung und Umwertung psychischer Erkrankung andererseits steht offenbar Nietzsches Idee vom Wahnsinn als „utopischem Vorschein der ‚großen Gesundheit‘“, die auch unter Künstlern des deutschen Expressionismus viele Anhänger hatte. ⁵⁹ Vor der Wiederholung des Gemeinplatzes von der Hochschätzung der Geistes-

krankheit bei den Alten ⁶⁰ (die tatsächlich zwischen Wahnsinn und Irrsinn zu scheiden wußten ⁶¹) hätte Prinzhorn allerdings eine genauere Kenntnis der Philosophie- und Geistesgeschichte bewahren können.

Erstaunlicherweise haben sich medizinische Fachgenossen weder zu der Übersteigerung des Krankheitsbildes noch zu seiner Verharmlosung und den Ansätzen zur Umwertung von krank und gesund öffentlich geäußert. Manches, was uns heute an Prinzhorns Beschreibung des Zustandes der Schizophrenen aufstößt, war damals allerdings verbreitete Ansicht, etwa die Unzugänglichkeit ihrer autistischen Vereinsamung. Doch nicht alles, was er darüber hinaus zu erwähnen vermied oder was er vereinfachte, war Psychiatern so vertraut wie die Problematik der Schizophreniediagnose, die bis heute besteht. Wie stark Prinzhorn sich das Ideal eines unbeeinflußten, „autonomen“ Patienten selbst konstruiert hat, der einzig „urtümliche Bilder“ schafft (ein Terminus, den Prinzhorn Carl Gustav Jung verdankte ⁶²), wissen wir heute vor allem durch die Beiträge von Bettina Brand-Claussen. ⁶³ Dabei soll nicht sogleich absichtliche Verfälschung von Fakten unterstellt werden. Bewußte Entscheidung Prinzhorns war immerhin, die Krankenakten bloß oberflächlich zur Kenntnis zu nehmen und nur wenige der noch lebenden Patienten selbst aufzusuchen, Entscheidung ebenso, sich vornehmlich auf das Verfahren der Wesensschau zu verlassen. Daß diese Haltung zugleich zu einer Dämonisierung des Krankheitsbildes und zu dessen Verharmlosung führte, mag sich daraus erklären, daß sich Prinzhorn, der „nur über geringe psychiatrische Erfahrung verfügte“ ⁶⁴, für seine Kenntnis der Schizophrenie nicht so sehr auf die Beobachtung klinischer Fälle stützte. Vielmehr vertraute er hier offenbar neben seiner Literaturkenntnis dem Erlebnis eines Meskalinrausches, das er für eng verwandt mit dem „schizophrenen Weltgefühl“ hielt ⁶⁵ – eine nach wie vor umstrittene Ansicht. 1920 hatte er in der Heidelberger Klinik

unter der Leitung von Kurt Beringer an Experimenten mit Meskalin teilgenommen. Seine späteren plastischen Berichte darüber lesen sich wie Zeugnisse einer Offenbarung.⁶⁶ Nur ungenügend reflektieren sie die Auswirkung der experimentellen Situation auf das Erleben des Rausches selbst. Einzig jemand, der sich bewußt in einen – zudem kurzzeitigen – Zustand veränderten Bewußtseins begibt, kann aber dessen Qualität in der Weise relativieren, wie Prinzhorn es in seiner ambivalenten Darstellung des „schizophrenen Weltgefühls“ vorführt.

KULTURKRITIK

Bereits in der Einleitung zu seiner Untersuchung hebt Prinzhorn hervor, daß er deren „aktuelle Bedeutung ziemlich hoch“ einschätzt.⁶⁷ Ähnliche Andeutungen werden im Verlauf des Buches gemacht, erst in den letzten Abschnitten der *Bildnerei der Geisteskranken* erläutert der Autor diese Perspektive jedoch genauer. Hier gibt er die Begründung einer kunst- und kulturkritischen Position als letzte Absicht seines Buches zu erkennen. Der gelegentliche Vergleich der vorgestellten Werke von Psychatriepatienten mit denen zeitgenössischer Künstler im zweiten Teil bezieht sich vor allem auf deutsche Expressionisten. Genannt werden Barlach, Heckel, Kokoschka, Kubin, Marc, Nolde, Pechstein und Schmidt-Rottluff. Am Ende des Buches wird deutlich, daß es Prinzhorn dabei nicht nur um eine Aufwertung einzelner Züge von Bildnereien „Geisteskranker“ ging. Er wollte vielmehr den Expressionismus an den Qualitäten der Patientenkunst messen, die er für den Königsweg zu den „urtümlichen Bildern“ hielt.

Bei seinen Zeitgenossen „aller Berufe“ diagnostiziert Prinzhorn eine „Hinneigung zu ‚schizophrenem‘ Weltgefühl“, da sie „etwas von dem ambivalenten Verweilen auf dem Spannungszustand vor Entscheidungen“ zeigten, den er auch bei den „Geisteskranken“ festge-

stellt hatte.⁶⁸ Solche Folge des Zerfalls „traditionellen Weltgefühls“ sei aber besonders in der „Zeitkunst“ festzustellen, die „engste Verwandtschaft“ zur „Geisteskrankenbildnerei“ zeige. Prinzhorn sieht solche Nähe darin begründet, daß der Expressionismus in seinem „Drange nach Intuition und Inspiration seelische Einstellungen bewußt erstrebt und hervorzurufen sucht, die zwangsläufig in der Schizophrenie auftreten“. Dazu zählt er „die Abkehr von der schlicht erfaßten Umwelt, ferner eine konsequente Entwertung des äußeren Scheins, an dem die gesamte abendländische Kunst bisher gehangen hatte, und schließlich eine entschiedene Hinwendung auf das eigene Ich“. Die zentrale Absicht der Expressionisten hinter diesen Einstellungen erfaßt er wiederum durch Einfühlung: „Der Tendenz nach sollte die Lösung vom Zwange der äußeren Erscheinung so vollkommen sein, daß alle Gestaltung nur noch mit unverfälschtem seelischen Besitz zu tun hätte und aus völlig autonomer Persönlichkeit quölle, die in einer unio mystica mit der ganzen Welt zu stehen sich anmaßte.“ Deutlich bezieht sich die Wortwahl hier auf die oben wiedergegebene Beschreibung von Situation und innerem Erleben der „Geisteskranken“: Für Prinzhorn lösen die schizophrenen Bildner diesen Anspruch ein. Gerade in der neuerlichen Formulierung ihres Zustandes, die er in diesem Zusammenhang gibt, werden sie andererseits den gesunden Künstlern bemerkenswert ähnlich. Prinzhorn spricht von „autonomen Persönlichkeiten [...], die ganz unabhängig von der Wirklichkeit draußen sich selbst genug, niemandem verpflichtet, das verrichten, wozu eine anonyme Macht sie trieb“. Die Differenz aber besteht für ihn darin, daß gegenüber dem Getriebensein der Schizophrenen im Schaffen des psychisch gesunden Künstlers ein „Akt, der auf Erkenntnis und Entschluß“ beruht, dominiere. Aus diesem Grunde schufen die Expressionisten „fast nur intellektuelle Ersatzkonstruktionen“. Eine Überbrückung der Kluft ist für Prinzhorn zunächst nicht in Sicht: „jenes

primäre Erleben, das vor allem Wissen steht und allein inspirierte Gestaltungen zeugt, das scheint uns versagt zu sein.“ Die Einschränkung der Urteilssicherheit in dieser Aussage bezeichnet allerdings genau den Punkt, an dem der Leser aufgefordert ist, die „persönliche Gleichung“ des Verfassers zu erschließen. Wenn Prinzhorn auch nicht „so weit gegangen“ ist, nur noch den „Geist der Irren für echt zu erklären“, wie ein Zeitgenosse polemisch urteilte⁶⁹, so ist doch der Appell, welcher die *Bildnerie der Geisteskranken* durchzieht, eigenwillig genug: Prinzhorn empfahl ein Ideal kreativer Autonomie, das er in den bildnerischen Arbeiten von Psychiatriepatienten verwirklicht sah, den zeitgenössischen Künstlern zum Vorbild.

Prinzhorns Künstler-Ideal erscheint als Extrem jener Idee von der Autonomie der Kunst, die sich in der bürgerlichen Gesellschaft Europas seit Mitte des 18. Jahrhunderts entwickelt hat.⁷⁰ Die Beweggründe für diese Kulturkritik aus dem Geiste der Bildnerie Schizophrenen sind aus der damaligen äußeren und inneren Situation des jungen Assistenzarztes abzuleiten. Später beschrieb er diese Zeit einmal als „Entwicklungsphase [...], da er von allen [...] Bindungen so frei war, wie es dem Heutigen überhaupt möglich ist. [...] Er war allen Kulturformen gegenüber im tiefsten Nihilist, und suchte lediglich in der lebendigen Schwingung zu anderen Lebewesen, zur Natur und zu Menschenwerk, sofern es etwas von naturhafter Lebenstiefe barg, den Umkreis des echten Lebensgrundes zu erkunden“.⁷¹ Verantwortlich für diese Haltung ist sicherlich zum einen die Kriegserfahrung Prinzhorns. Was er an der Westfront erlebte, wird seinen Glauben an die Werte der untergehenden Gesellschaftsordnung tief erschüttert haben – viele Zeitgenossen haben diesen Zusammenbruch ähnlich erlebt. Und wie andere auch suchte Prinzhorn im Anschluß an die Zerstörungen nach neuen Werten und Normen.⁷² Daß er sie jetzt gerade in bildnerischen Arbeiten von

Psychiatriepatienten aufspüren wollte, nachdem Kunst und Kunstwissenschaft am Anfang des Jahrhunderts bereits in ähnlicher Weise Kinderzeichnungen und sogenannte Primitivenbildnerie interpretiert hatten, ist ebenfalls signifikant für die Zeit. Denn der Krieg hatte gerade in der Psyche der Europäer tiefe Spuren hinterlassen und eine Fülle von neurotischen und psychotischen Phänomenen produziert, mit denen man tagtäglich konfrontiert wurde. Die gemeinsamen kriegsbedingten Lebenserfahrungen des Autors und seines Publikums könnten sogar eine der Ursachen für den Erfolg des Buches sein (die „Entdeckung“ der „Geisteskrankenbildnerie“ durch Prinzhorn 1922 ist insofern vergleichbar mit der „Entdeckung“ der Art brut durch Dubuffet nach dem Zweiten Weltkrieg⁷³).

Prinzhorns Formulierung seiner Position ist allerdings nicht denkbar ohne die Philosophie Friedrich Nietzsches, die, wenn auch aus zweiter Hand, schon dem Studenten vertraut war. Die Kriegserfahrung hat bei dem Autor der *Bildnerie der Geisteskranken*, wiederum wie bei vielen anderen, gerade das Interesse an den psychologischen Betrachtungen des Philosophen verstärkt, die auf Entlarvung der Mitmenschen zielen. Tatsächlich blieb für sein weiteres Denken die Frage nach der Unterscheidung von echt und unecht auf seelischem Gebiet bestimmend.⁷⁴

Neben diesen Wurzeln seiner Kulturkritik ist ein individuelles Moment nicht zu unterschätzen. In dem zuletzt angeführten Zitat aus der *Bildnerie der Geisteskranken* könnte die Wahl der ersten Person Plural darauf schließen lassen, daß Prinzhorn sich mit der Position der kritisierten Künstler identifiziert. Daß er tatsächlich selbst frustriert das „primäre Erleben“ auf künstlerischem Gebiet als unzugänglich erfahren hat, läßt sich mit eigener Aussage belegen. Über seine Meskalinexperimente im Jahre 1920 liegen nicht nur die erwähnten eigenen, überarbeiteten Erfahrungsberichte vor. Der Versuchsleiter, Kurt Beringer, hat unter den Auf-

zeichnungen dieser Versuche auch Auszüge des Prinzhorn gewidmeten Protokolls publiziert.⁷⁵ Darin schlägt sich zum einen mehrfach das Hadern des Assistenzarztes mit seiner „bürgerlichen Existenz“ nieder⁷⁶; hier interessiert mehr noch, daß er bei einem spontanen Anstimmen einer Verdi-Arie das „Kitschige“ zu überwinden versuchte, das in der „Haltung eines Tenors, der reproduzierend Ekstase verkörpert“, für ihn lag.⁷⁷ Demnach war bei Prinzhorn in seiner Heidelberger Zeit der Schmerz über das Scheitern seiner Künstlerkarriere und über die Notwendigkeit, einen Beruf zu ergreifen, der ihm allzu bürgerlich schien, noch virulent und trug sicherlich zu dem geschilderten inneren Vakuum nicht unerheblich bei. Aus solcher Perspektive muß die Assistentenstelle in Heidelberg, die nominell den Mediziner forderte, tatsächlich aber, wenn auch nicht dem Künstler, so doch immerhin dem Kunsthistoriker das Feld überließ, Prinzhorn als glückliche Fügung erschienen sein. Die Position des Autors in dem hier geschriebenen Buch könnte man als Intensivierung der so ermöglichten Kompensation begreifen: Als Prophet eines künstlerischen Ideals setzt er sich über sein eigenes Scheitern als Künstler und das bei anderen Künstlern diagnostizierte Versagen.

SCHLUSS UND AUSBLICK

Viele der Werke, welche die *Bildnerie der Geisteskranken* vorstellt, fesseln den Betrachter noch heute durch die Fremdartigkeit ihrer Gegenstände und ihrer Formung sowie durch die spürbare Intensität des Erlebens dahinter. Und doch hat sich der Blick darauf verändert – zusammen mit der Auffassung von psychischer Erkrankung. Verbesserte Behandlungsmöglichkeiten haben zur Öffnung der psychiatrischen Kliniken geführt. Zudem wird selbst die Schizophrenie mittlerweile allgemein als eine Erfahrung angesehen, die auch durch die umgebende Gesellschaft provoziert und geformt ist. Menschen, die früher bis zum Tode

ihr Dasein hinter Anstaltsmauern fristeten, leben heute mit ihren gesunden Mitbürgern zusammen, die wissen, daß auch sie nicht gegen den „Wahnsinn“ gefeit sind.

So ist es selbstverständlich geworden, nach der persönlichen Erfahrung der Patienten hinter den von ihnen geschaffenen „Bildnerien“ zu fragen, nach dem, was ihr Erleben mit dem der Betrachter verbindet. Und unverstänglich scheint, daß Prinzhorn diese Perspektive vernachlässigt. Auch sein Insistieren darauf, daß sich in der „Geisteskrankenbildnerie“ vor allem der „Kern des Gestaltungsvorgangs [...] in Reinkultur“ beobachten lasse, daß hier das Ursprüngliche bildnerischer Kreativität zutage trete, ist heute nur noch schwer nachvollziehbar. Der Glaube an solch einen „Nullpunkt“ fern der gesellschaftlichen Wirklichkeit ist in gleichem Maße gesunken, wie die außereuropäische Kunst sich mehr und mehr vom Mythos des Primitiven befreit hat.⁷⁸ Im Zeitalter einer Weltkunst wird das Fremde solcher Werke zunehmend integriert. Daß dies nicht bloß in Form einer ästhetisierenden Vereinnahmung des Unverständlichen geschieht, daß die Integration mit Perspektive auf eine wachsende Verständigung vorangetrieben wird, ist nicht zuletzt Aufgabe einer erweiterten Kunstgeschichte. Die Herausforderung dieser Disziplin durch die sogenannte Geisteskrankenbildnerie besteht in der Frage nach den Quellen und Anregungen der Bildfindung. Diese liegen unverkennbar nur zum kleinen Teil in der Hochkunst. Wer sich andererseits nicht allzu schnell mit der Konstatierung anthropologischer Konstanten zufriedengeben will, muß sich auf den mühsamen Weg einer Suche nach Ableitung von Motiven und Formen aus der unübersichtlichen Fülle von sonstigem Bildmaterial oder sogar aus bildhafter Sprache machen. Wie die erwähnten Beiträge von Brand-Claussen bereits gezeigt haben, werden so konkrete Welterfahrungen der Schöpfer dieser Werke wieder lesbar und eine Anteilnahme möglich, welche das Orakeln über Archetypen

zugunsten einer vermeintlichen Tiefensicht gerade verhindert. Lohnend ist diese Unternehmung für die Kunstgeschichte aber auch deshalb, weil sie schon nach kurzer Wegstrecke den Blick auf die lange anerkannten Werke bildender Kunst verändert und sie als Teil einer Gesamtheit kreativer Leistungen zu relativieren hilft, der ebenso die „Geisteskrankenbilderei“ angehört.

ANMERKUNGEN

- 1 Prinzhorn 1922; mittlerweile ist das Werk vom Verlag in Wien zum vierten Mal aufgelegt worden (1994) – mit einem Vorwort, das leider weit hinter den aktuellen Forschungsstand zurückfällt; die wichtigste neuere Literatur: Gorsen 1980; Weber 1984; Gilman 1985; MacGregor 1989, S. 185–205; Röske 1995.
- 2 Siehe Bader 1979, S. 165, oder Gorsen 1980, S. 21.
- 3 Bei den Angaben zur Biographie Prinzorns folge ich weitgehend Geinitz 1987 und Geinitz 1992.
- 4 Das berichtet seine Schwester Käthe in Prinzhorn 1938, S. 98; vgl. Geinitz 1992, S. 62.
- 5 Geinitz 1987, S. 45.
- 6 Brief Hans Prinzorns an seine Schwester Käthe, Zürich (Waldhaus Dolder), den 11. 3. 1913 (im Besitz von Frau L. Volhard, Frankfurt am Main).
- 7 Prinzhorn 1922, S. 4.
- 8 Brand-Claussen 1997, S. 8.
- 9 Zum Beispiel in Prinzhorn 1925, S. 167.
- 10 Prinzhorn 1922, S. IV.
- 11 Prinzhorn 1924, S. 42.
- 12 Prinzhorn 1919, Zitate S. 324 und 325.
- 13 Prinzhorn 1922, S. 11.
- 14 Prinzhorn 1925, S. 167.
- 15 Prinzhorn 1922, S. 33.
- 16 Ebd., S. 43.
- 17 Folgendes ebd., S. 48f.
- 18 Zum Beispiel ebd., S. 63, 159 oder 282.
- 19 1922 erscheint Prinzorns erster Aufsatz zur Psychoanalyse, Prinzhorn 1922a.
- 20 Zu der Position Herders siehe Berlin 1976.
- 21 Siehe etwa Horneffer 1908.
- 22 Gorsen 1980, S. 35.
- 23 Siehe vor allem Schmarsow 1896–1899.
- 24 Siehe etwa Kohnstamm 1907 oder Wulff 1917; vgl. auch Meumann 1919, S. 93–120; Drüe 1983; Drüe 1983a sowie Allesch 1987.
- 25 Siehe Jaspers 1922.
- 26 Prinzhorn 1922, S. 341.
- 27 Ebd., S. IV.
- 28 Ebd., S. 340.
- 29 Ebd., S. 53.
- 30 Gorsen 1980, S. 35.
- 31 Prinzhorn 1922, S. 3 und 352 (Anm. 1).
- 32 Ebd., S. 12.
- 33 MacGregor 1989, S. 196.
- 34 Prinzhorn 1922, S. IV.
- 35 Das bemerkt auch Cardinal 1972, S. 19.
- 36 Vgl. Gilman 1985, S. 589: „in seinem Modell fehlt die persönliche, individuelle Krankheit jedes Patienten [...] sowie die unüberbrückbare Angst“.
- 37 Prinzhorn 1922, S. 348.
- 38 Prinzhorn 1925, S. 167.
- 39 Prinzhorn 1922, S. 121.
- 40 Siehe etwa das Vorgehen bei Joseph Sell (das ist Joseph Schneller), ebd., S. 266ff.
- 41 Ebd., S. 5.
- 42 Ebd., S. 301.
- 43 Ebd., S. 338.
- 44 Ebd., S. 338f.
- 45 Ebd., S. 296.
- 46 Ebd., S. 10.
- 47 Ebd., S. 341 und 345.
- 48 Ebd., S. 306.
- 49 Ebd., S. 10.
- 50 Ebd., S. 177f.
- 51 Ebd., S. 308.
- 52 Ebd., S. 274.
- 53 Ebd., S. 348.
- 54 Ebd., S. III.
- 55 Kraft 1986, S. 72.
- 56 Siehe etwa Lipps 1903–1906.
- 57 Siehe hierzu Spiegelberg 1972.
- 58 Worringer 1911.
- 59 Vgl. Rothe 1979, S. 239.
- 60 Wittkower 1989, S. 177, findet ihn bereits im 17. Jh.
- 61 Siehe dazu Neumann 1986, S. 11–19.
- 62 Prinzhorn 1922, S. 359 (Anm. 31).
- 63 Siehe Brand-Claussen 1984, Brand-Claussen 1997 sowie ihren Beitrag in diesem Katalog.
- 64 Geinitz 1987, S. 51.
- 65 Vgl. Prinzhorn 1922, S. 309, und Prinzhorn 1928a, S. 62.
- 66 Prinzhorn 1927 und Prinzhorn 1928.
- 67 Prinzhorn 1922, S. 6.
- 68 Ebd., S. 348; die folgenden Zit. ebd., S. 346–349.
- 69 Keyserling 1927, S. 273. Schon gegen den Begriff „Geist“ hätte sich Prinzhorn in diesem Zusammenhang verwahrt.
- 70 Siehe etwa Hinz 1972.
- 71 Prinzhorn 1927, S. 278f.
- 72 Die Normensuche erwähnt er explizit im Vorwort des Buches, Prinzhorn 1922, S. IV.
- 73 Siehe hierzu Röske 1996.
- 74 Siehe etwa Prinzhorn 1927b.
- 75 Die Identifizierung ist Herrn Geinitz/Heidelberg zu verdanken.
- 76 Beringer 1927, S. 135, 140, 142.
- 77 Ebd., S. 136.
- 78 Siehe etwa Hiller 1991.