Originalveröffentlichung in: Gaspar, Christine (Hrsg.): Bild und Bildung : Kolloquium vom 20./21.10.1995 im Goethe-Institut Brüssel, Brüssel 1996, S. 95-106

Thomas Röske

Auf der Suche nach dem Ursprünglichen - Die „Bildnerei der Geisteskranken" in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts

Künstlerische Werke psychisch erkrankter Menschen spielen in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts eine wichtige Rolle. Die Geschichte des Interesses an ihnen ist schon mehrfach erzählt worden, am ausführlichsten von John MacGregor 1989[1]. Ich möchte zu Beginn meiner Ausführungen nur die wichtigsten Positionen noch einmal in Erinnerung rufen.

Es gibt zwei Interessenrichtungen in der Aufmerksamkeit für sogenannte Geisteskrankenbildnerei im 20. Jahrhundert. Die ältere, bereits vor der Jahrhundertwende anhebende, ist rein medizinisch, differentialdiagnostisch orientiert. Die jüngere sucht nach Beziehungen gestalterischer Produkte psychisch erkrankter Menschen zur Kunst. Der Kunsthistoriker und Psychiater Hans Prinzhorn war nicht der erste Vertreter dieses Blickwinkels. Unter den wichtigen Vorläufern ist vor allem Paul Meunier zu erwähnen, der, ebenfalls Psychiater, unter dem Pseudonym Marcel Réja 1907 in Paris das Buch L'Art chez les Fous publizierte.[2] Prinzhorns Bildnerei der Geisteskranken fand bei ihrer Veröffentlichung 1922 allerdings ungleich mehr Aufmerksamkeit[3]. Insofern ist es durchaus berechtigt, daß das große Publikum gerade diesen Autor immer wieder mit der Entdeckung des Gebietes in Verbindung bringt. Wie Meunier diskutiert Prinzhorn die aus ganz Europa zusammengetragenen Werke unter dem Aspekt der Kunst, er nennt sie aber „Bildnerei", um eine Wertung zu vermeiden. Weniger vorsichtig ist in dieser Hinsicht der Schweizer Psychiater Walter Morgenthaler, welcher 1921 der Monographie über seinen Patienten Adolf Wölfli den Titel gibt Ein Geisteskranker als Künstler.[4] Auch dieses Buch fand allerdings wesentlich weniger Leser als das des deutschen Kollegen.

---

[1] John M. MacGREGOR, The Discovery of the Art of the Insane, Princeton, New Jersey 1989.

[2] Marcel RÉJA, L'Art chez les Fous - le Dessin, la Prose, le Poésie, Paris 1907; Neuausgabe innerhalb der Publikation von Fabienne HULAK, La nudité de l'art suivi de Marcel Réja, L'Art chez les Fous (1907), Nizza 1994

[3] Hans PRINZHORN, Bildnerei der Geisteskranken - Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung, Heidelberg 1922 (die vierte Auflage: Wien, New York 1994, die französische Übersetzung: Paris 1984); zu Prinzhorn siehe Thomas RÖSKE, Der Arzt als Künstler - Ästhetik und Psychotherapie bei Hans Prinzhorn (1886-1933), Bielefeld 1995.

[4] Walter MORGENTHALER, Ein Geisteskranker als Künstler, Bern 1921 (Neuausgabe: Wien 1984).

In den 30er und 40er Jahren beschäftigte sich kaum jemand mit „Geisteskrankenbildnerei". Im nationalsozialistischen Deutschland diente „Irrenkunst" lediglich als Beispiel für künstlerische Degeneration schlechthin, weshalb Werke aus der Prinzhorn-Sammlung z.B. auch auf der Ausstellung „Entartete Kunst" 1937 gezeigt wurden - als Vergleichsbeispiele.[5]

Der zweite wichtige Fürsprecher der „Geisteskrankenbildnerei" war Jean Dubuffet. Dieser Künstler, der immer wieder eigene Malversuche selbstkritisch abgebrochen hatte, nahm solche Werke als Kernstücke in seine 1945 begonnene und von 1948 an ausgestellte Sammlung von Werken künstlerisch Unausgebildeter auf, die er als „Art brut" bezeichnete. Für ihn stand bereits fest, daß es sich bei den Hervorbringungen von psychisch Kranken nicht nur auch um Kunst, sondern, aufgrund ihrer hohen Originalität, um die Kunst schlechthin handelte.[6]

Von nun an gab es, zunächst nur von Dubuffet organisiert, bald aber genauso von anderen, auch Einzelausstellungen schizophrener Bildner. Allen voran ist hier wieder Wölfli zu nennen. Aber auch ein anderer psychisch kranker Maler, der Berliner Friedrich Schröder, welcher sich selbst den Beinamen Sonnenstern gab, begann seine Karriere bereits 1950. Er ist neben dem Schweizer der populärste unter den bekanntermaßen schizophrenen Künstlern geblieben. Mit seinem Ruhm und seinem elenden Untergang bildet er geradezu ein neues Paradigma.[7]

Bereits in den späten 50er Jahren begann der österreichische Psychiater Leo Navratil, sich intensiv mit den künstlerischen Arbeiten einiger seiner Patienten zu beschäftigen. Nachdem er seit Mitte der 60er Jahre bereits einige Bücher über ihre Werke veröffentlicht hatte, richtete er in der von ihm geleiteten Psychiatrischen Landesklinik Klosterneuburg ein eigenes Künstlerhaus für sie ein, das unter dem Ortsnamen Gugging bekannt geworden ist. Navratils Aktivität, die sich bis heute in zahlreichen Publikationen und Ausstellungen niedergeschlagen hat,[8] wirkte vorbildlich auf das Engagement anderer Klinikleiter. So gibt es seit den 70er Jahren eine Fülle von Gruppenausstellungen mit Arbeiten von Patienten psychiatrischer Krankenhäuser, bei denen allerdings der Kunstanspruch nicht immer lautstark erhoben wird.

Schließlich sei hier noch der englische Kunstkritiker Roger Cardinal erwähnt, der 1972 den Begriff „Outsider Art" prägte und ihm ebenfalls die „Geisteskrankenbildnerei" subsumierte[9]. Sein Terminus hat nach dem der „Art brut" Dubuffets die größte Verbreitung erfahren - vermutlich gerade, weil er noch

---

[5] Siehe den Führer durch die Ausstellung "Entartete Kunst", München, Berlin 1937 (Nachdruck: Köln 1988).
[6] Siehe hierzu Jean DUBUFFET, Prospectus et tous écrits suivants, Bd.1, Paris 1967
[7] Siehe etwa Alfred BADER, Geisteskranker oder Künstler? Der Fall Friedrich Schröder-Sonnenstern, Bern, Stuttgart, Wien 1972.
[8] Siehe v.a. Leo NAVRATIL, Schizophrenie und Kunst, München 1965 (Neuauflage: München 1996), und ders., Die Künstler aus Gugging, Wien, Berlin 1983.
[9] Roger CARDINAL, Outsider Art, London 1972.

weiter gefaßt ist. Wird er in Europa zumeist auch ähnlich verwendet wie der Terminus Dubuffets, indem man unter ihm die Werke psychisch Kranker und „obsessiver Visionäre" zusammenfaßt, begreift er in Amerika auch noch Folk-Art und Ethnic-Art mit ein.

Soweit zu dem immer breiteren Erfolgslauf der „Geisteskrankenbildnerei" in diesem Jahrhundert. Wie konnte es aber dazu kommen? Und warum gibt es gerade zu bestimmten Zeiten starke Schübe des Interesses an dieser Art von Werken? Die immer wieder vorgebrachte These, die „Geisteskrankenbildnerei" entspreche der generellen Oppositionshaltung der Kunst heute, erscheint zu undifferenziert, zumal schon bei dieser kurzen Übersicht festzustellen war, daß die „Irrenkunst" unter immer wieder anderen Labeln zitiert wird.

Eine Faszination für den Wahnsinn und Sympathie für Insassen von Asylen findet sich schon bei Künstlern des frühen 19. Jahrhunderts. Viele von ihnen empfanden sich seit den Umwälzungen durch die Revolutionen des späten 18. Jahrhunderts als Außenseiter. Losgelöst von den alten Abhängigkeiten geistlicher und weltlicher Auftraggeber, sahen sie sich nun ganz auf sich selbst gestellt der Gesellschaft gegenüber. Daß die Bilder, die sie für diese Position suchten, neben anderen Outsider-Gestalten auch den psychisch Kranken einbegriffen, erklärt sich jedoch nicht nur daraus, daß es sich dabei ebenfalls um ein ausgegrenztes Individuum handelt. Schon in der Antike wird, im Sinne der Vorstellung von festen Beziehungen zwischen Mikro- und Makrokosmos, den unter dem Saturn geborenen Artistennaturen die Anlage zu einem göttlichen Rasen (furor divinus) zugesprochen, das sich kreativ, in genialen künstlerischen Leistungen äußert.[10] Der Unterschied, den die Alten zwischen einem göttlich inspirierten Wahnsinn höherer Sinnhaftigkeit und einem verderblichen Irresein machten, wurde zu dieser Zeit durchaus noch wahrgenommen.

Mehreres half in der Folge, ihn im Bewußtsein von Kunsttheoretikern wie von Künstlern zu verwischen und damit den Schritt zu tun von einem Vergleich des Künstlers mit dem Wahnsinnigen zur künstlerischen Wertschätzung der Hervorbringungen von psychisch Kranken. Obwohl es ähnliche frühere Fälle geistiger Umnachtung von Künstlern gab, kommt gerade dem „Fall" Vincent van Gogh in dieser Hinsicht eine nicht zu überschätzende Bedeutung zu. Vor allem seine späten, stark farbigen und bewegten Werke bedeuteten einen wichtigen Entwicklungsschritt in der europäischen Malerei, und gerade über diese, in der Nervenheilanstalt entstandenen Bilder hält sich bis heute hartnäckig die Überzeugung, sie seien unter dem Eindruck von Wahnideen entstanden (Abb. 1). Nicht zufällig sind einige dieser Gemälde die teuersten der Welt: Van Gogh, dessen lautere arglose Absichten, dessen „Echtheit" zudem seine zahlreichen Briefe belegen, gilt nach wie vor als ein Paradigma für den eigentlichen Künstler,

---

[10] Siehe hierzu Margot und Rudolf WITTKOWER, Born under Saturn, London 1963; deutsch: Künstler - Außenseiter der Gesellschaft, München 1965 (Neuausgabe: Stuttgart 1989)

den „reinen Toren", der stets auf dem Grat zwischen Genie und Wahnsinn balanciert.

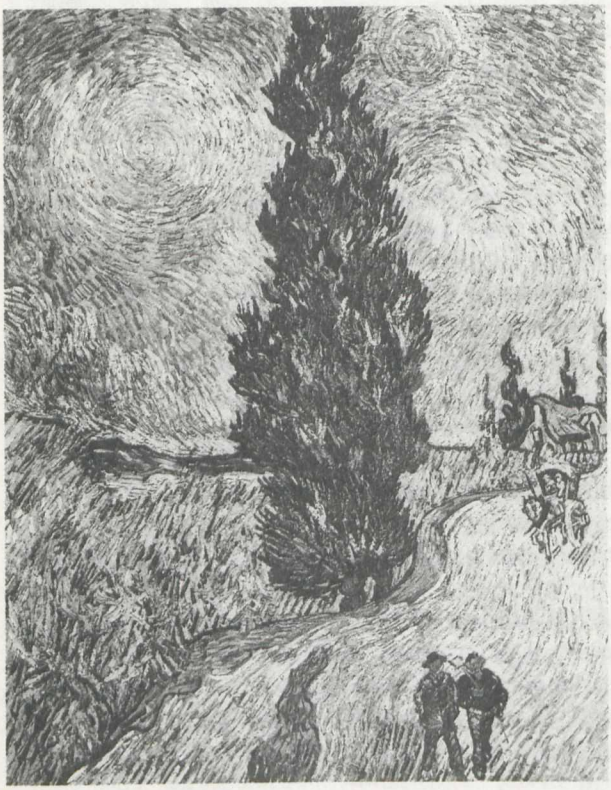

Abb. 1
Vincent van Gogh, „Zypressen vor Sternenhimmel", 1890
Öl/Lw., 92 x 73 cm (Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller)

Ein zweiter wichtiger Faktor für den neuen Nachdruck auf der Idee einer notwendigen Allianz von Kreativität und Wahnsinn war die (auf Schopenhauer fußende) Philosophie des Altphilologen Friedrich Nietzsche. Er mahnte in seiner äußerst einflußreichen Frühschrift: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik von 1872 die Wiedererweckung einer dionysischen, orgiastisch wirkenden rhythmischen Urkraft an. Diese war für viele junge Künstler am Jahrhundertbeginn offenbar leicht in Zusammenhang zu bringen mit der Begeisterung für die späte, bewegte Pinselführung van Goghs, zumal der Philosoph in seinen letzten Jahren, da er immer mehr die überbordende Kraft Dionysos' pries, selbst geistiger Umnachtung verfiel.

Solches gesteigerte Interesse an der künstlerischen Produktion „Geisteskranker" war eingebettet in eine allgemeine Suchbewegung in Richtung auf neue Bildwelten seit dem Ende des 19. Jahrhunderts, die ausgelöst worden war vom Überdruß an den alten, welche man im Historismus alle noch einmal hatte

passieren lassen, und sicherlich auch von der Krise der Wirklichkeitsabbildung durch die Fortschritte der Fotografie. Der Faszination durch den Orient und den Fernen Osten folgten, auf den Spuren der imperialistischen Beutezüge, die Entdeckung der afrikanischen und ozeanischen „Primitiven" und, parallel dazu, die der europäischen „Primitiven": der Kinderzeichnung, der Naiven Malerei und Plastik und schließlich der „Geisteskrankenbildnerei". Hier gibt sich deutlich eine auch auf anderen Gebieten zu verzeichnende Bewegung nach innen zu erkennen. In der Abkehr von der stark rational bestimmten Wirklichkeitssicht des Zeitalters der Naturwissenschaft entdeckte man nun den Bereich des Unbewußten (wieder).

Auch bei Hans Prinzhorn war das Interesse an dem späteren Forschungsgebiet wahrscheinlich schon vor dem Ersten Weltkrieg geweckt worden durch den befreundeten Emil Nolde, der sich 1909 drei Bilder des psychisch kranken schwedischen Malers Ernst Josephson gekauft hatte und sich dadurch inspirieren ließ. Den Anstoß zu dem Buch gab aber Kurt Wilmanns, der als Leiter der Heidelberger Psychiatrischen Klinik Prinzhorn Anfang 1919 zum Assistenten berief. Prinzhorn hatte, nach einem Studium der Philosophie und Kunstgeschichte und einer Ausbildung zum Tenorsänger, auch noch Medizin studiert und schien so prädestiniert für die Behandlung dieses interdisziplinären Forschungsgebietes. Innerhalb von nur drei Jahren schuf er die heute berühmte Sammlung, die annähernd 5000 Arbeiten von Patienten psychiatrischer Kliniken in ganz Europa umfaßt, wertete sie unter einer Vielzahl von Aspekten aus und verarbeitete die Ergebnisse in seinem Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung (so der Untertitel des Buches).

Für den großen Erfolg von Bildnerei der Geisteskranken - schon ein Jahr nach der ersten erschien eine zweite Auflage - ist sicherlich der besondere Zeitpunkt verantwortlich zu machen. Es ist zu bedenken, daß bei Erscheinen des Buches die geschilderte Suche nach neuem bildnerischen Vokabular wegen der desillusionierten geistigen Situation nach dem Ersten Weltkrieg für viele von neuer Dringlichkeit war. Prinzhorn beschrieb sich selbst einmal als vollkommenen Nihilisten zur Zeit der Niederschrift seines Buches. Wie er hatten viele Künstler in dieser Zeit, nach dem „tabula rasa" durch den alle Werte zersetzenden Dadaismus, den Wunsch, ein neues geistiges Fundament für ihr Arbeiten zu finden. Explizit spricht der Autor in dem Vorwort des Buches von der Suche nach neuen „Normen". Daß er dabei auf die Psychoanalyse vertraute und damit auf eine Schöpferkraft des Unbewußten, verband ihn mit den Surrealisten und ähnlichen Bewegungen. Die für die Zeit geradezu verschwenderische Ausstattung mit Abbildungen tat ein Übriges, um vor allem bei Künstlern Begeisterung für die Produkte psychisch Kranker auszulösen.

Prinzhorns Text war aber nicht nur wissenschaftlich analytisch, sondern auch kulturkritisch ausgerichtet. Bereits Réja hatte hervorgehoben, daß es sich bei den „Geisteskrankenbildnereien" um *„formes (...) embryonnaires de l'Art"* handele. Erst Prinzhorn formte aus dieser These aber ein Instrument der Kritik an der Gegenwartskunst. Bei ihm findet sich jetzt explizit der Hinweis auf den Wahnsinn als kreative Urkraft: *„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 irgendetwas im Ansatz falsch sein." Nennt er die von ihm untersuchten Werke „Urphänomene" oder „urtümliche Bilder", so will er damit eine Ursprünglichkeit, einen „Echtheitscharakter" beschwören, der ihm zufolge Werken Gesunder abgeht. Von der Ähnlichkeit mancher „Zeitkunst" solle man sich nicht täuschen lassen, sie strebe zwar in dieselbe Richtung, gelange aber nicht zum Ziel. Aus dieser Perspektive muß das berühmte Wort Prinzhorns, das bislang stets als eine Verteidigung der zeitgenössischen Künstler gelesen wurde, mit einem leisen Unterton des Bedauerns verstanden werden: *„Der Schluß: dieser Maler malt wie jener Geisteskranke, also ist er geisteskrank, ist keineswegs beweisender und geistvoller als der andere: Pechstein, Heckel u.a. machen Holzfiguren wie Kamerunneger, also sind sie Kamerunneger".*

Zugunsten der Schlagkraft seines Gegenbildes scheute sich Prinzhorn nicht, die Situation, in der die von ihm vorgestellten Werke psychisch Kranker entstanden waren, krasser zu schildern als sie tatsächlich war. Alle behandelten Werke seien spontan gefertigt worden; ihre ausschließlich schizophrenen Schöpfer seien gestalterisch vollkommen eigenständig, ohne Ausbildung, von der Außenwelt institutionell gänzlich abgeschottet und in psychischem Betracht extrem autistisch.

Den Abstand zu den Werken, ihre Fremdheit betont der Autor zudem dadurch, daß er ihnen immer wieder „Unheimlichkeitscharakter" zuspricht. Ja, er erklärt diesen sogar zum einzig stichhaltigen Kriterium für die Identifizierung des Werkes eines psychisch Kranken, nachdem er dargelegt hat, daß alle formalen Kriterien versagen. In dem „Unheimlichen" sieht er einen „Abglanz" jenes „grauenhaften Solipsismus", der den autistischen Schizophrenen kennzeichne.

Es ist verständlich, daß in den 30er und 40er Jahren, die auf dem Gebiet der Kunst international weitgehend von wieder deutlich wirklichkeitsorientierten und klassizistischen Strömungen bestimmt waren, die Aufmerksamkeit für „Geisteskrankenbildnerei" deutlich abnahm, nicht nur in Deutschland. Am Ende des Zweiten Weltkriegs aber ist eine ähnliche geistige Situation anzutreffen wie nach 1918. Kandinskys Weissagung von 1919: *„Ich sehe für die Zukunft nur die abstrakte Kunst und die naive Malerei"*, hätten auch viele Künstler (und Kunsthändler) nach 1945 aussprechen können. Insofern wundert es nicht, daß Dubuffet sein Projekt der Collection d'Art Brut gerade zu diesem Zeitpunkt begann.

Wenn auch nicht immer mit den gleichen Worten, so hat doch der Tendenz nach dieser Nachfolger Prinzhorns in der Wertschätzung der „Geisteskrankenbildnerei" ähnlich argumentiert, obgleich sie in ganz anderer Weise von ihm eingemeindet, gesammelt und ausgestellt wurde. Auch Dubuffet spricht von „echter Kunst", die aus „frühen Zonen des Denkens" stamme. Auch er wendet sich gegen die „tote Sprache" der traditionellen Kultur. Auch er insistiert auf der - in den meisten Fällen unhaltbaren - Behauptung, die psychisch Kranken seiner Sammlung hätten weder eine Ausbildung genossen, noch irgendeine Berührung mit dem Kunstmarkt gehabt. Dubuffet schloß sogar Künstler aus seiner Collection

d'Art Brut wieder aus, wenn er erfuhr, daß sie, wie etwa Louis Soutter, eine künstlerische Ausbildung genossen oder, wie etwa Gaston Chaissac, bereits in professionellen Galerien ausgestellt hatten.

Diese kämpferische Anti-Haltung zum herkömmlichen Kunst- und Künstlerbegriff findet sich bei Navratil nicht mehr, der eher versöhnlich, im Sinne von Beuys' Diktum, jeder Mensch sei ein Künstler, das Kreative im Menschen schlechthin betont. Neu an seiner Einstellung zur „Geisteskrankenbildnerei" ist zudem sein Ausbau der Theorie des amerikanischen Neurophysiologen Roland Fischer von der Zustandsgebundenheit künstlerischen Schaffens. Und neu ist auch, daß er neben spontan entstandenen Werken solche berücksichtigte, bei denen er seinen kreativen Patienten Anregungen und Stütze gab. Die 60er und 70er Jahre waren die Zeit, in der neue Formen figurativer Gestaltung Verwirrung und eine neue Pluralität in die Kunst brachten. Mit der Pop-art wurde die Ästhetik der Alltagskultur entdeckt. Zudem erwachte in breiterem Rahmen das Interesse an der therapeutischen und kommunikativen Wirkung von künstlerischer Tätigkeit. Dem entsprach Navratils Auffassung, gerade auch darin, daß er gleichzeitig noch festhielt an einer nahezu metaphysischen Auffassung von Kunst. Heißt es doch in Schizophrenie und Kunst 1965: *„Kunst verwirklicht sich in einem der gewöhnlichen Welt entrückten, völlig anderen Bereich. Der Mensch ist eingespannt in Raum und Zeit, das Kunstwerk ist über Raum und Zeit erhaben."* Alfred Bader, ein Schweizer Kollege Navratils, mit dem zusammen dieser eine Reihe von Schriften verfaßt hat, sprach gar von einem wunderbaren, uns unbetretbaren Garten, aus dem uns der schizophrene Künstler seine Werke herausreiche.

Solch nebulöse Vorstellungen über den Ort der Werke begegnen bis heute. In Cardinals umfassendem Konzept von Outsider-Kunst, innerhalb dessen die „Geisteskrankenbildnerei" neben künstlerischen Äußerungen vieler anderer Randgruppen auftaucht, spiegelt sich die Öffnung der Ghettosituation psychisch erkrankter Menschen seit den 70er Jahren wider. Seit den 80er Jahren bildet die Outsider-Art wiederum einen Teil der sogenannten Weltkunst, deren Vorstellung etwa auch das Konzept der letzten Kasseler documenta-Ausstellung 1992 verpflichtet war. Dabei akzeptiert Cardinal zwar die unabwendbare Beeinflussung eines jeden Kreativen durch Kunstwerke und andere Bildquellen. Auch spricht er im Falle der Kunst psychisch Kranker (und anderer „obsessiver Visionäre") nicht mehr explizit von Ursprünglichkeit. Zugleich weiß er diese Werke in ihrer Spezifik aber bis heute nicht anders zu fassen als mit der Eindrucksschilderung einer besonderen „Intensität" und einer dunklen Empfindung des Wiederentdeckens.

Bevor ich mich näher damit befasse, was in der Betrachtung der „Geisteskrankenbildnerei" über die Jahrzehnte weitgehend gleich geblieben ist, will ich zunächst noch auf die Stellung der Autoren zur Kunstgeschichte eingehen. Bettina Brand hat in ihrem Vortrag gezeigt, daß Prinzhorn, der die meisten seiner Patienten gar nicht persönlich kannte, sondern sich allein auf oft sehr spärliche Krankenakten stützte, sich irrt, wenn er bestreitet, daß die von ihm favorisierten Bildner durch Bildgestaltungen anderer und damals aktuelle Kunstströmungen

angeregt worden seien. Die ähnliche Haltung Dubuffets und seiner Anhänger ließe sich in vergleichbarer Weise bloßstellen. Prinzhorn und viele seiner Nachfolger verdrängten aber auch die Formung ihres eigenen Blicks und ihres ästhetischen Qualitätsmaßstabes durch ihnen vertraute Kunstwerke und andere Bilder.

Dies soll an einigen Beispielen - zugegeben holzschnittartig - verdeutlicht werden. Prinzhorn stellt in seinem Buch selbst eine Fülle von Vergleichen an. Dabei handelt es sich zumeist um Künstler und Werke früherer Jahrhunderte. Nennt er Vertreter der „Zeitkunst" oder „jüngsten Kunst", so stellt er diese meist den „Geisteskrankenbildnern" an „Echtheit" nach. Wenn er jedoch Blätter Karl Bühlers, eines seiner zehn „schizophrenen Meister", von denen er eines als Frontispiz seines Buches gewählt hat (Abb. 2), mit Bildern van Goghs vergleicht, so ist das zweifellos als Auszeichnung gemeint, ganz im Sinne des Ansehens, das der Holländer bei vielen Altersgenossen Prinzhorns besaß (er selber hat später eine Art Pilgerreise zur Irrenanstalt von Saint Rémy unternommen). Ferner scheint mir evident, daß die Werke eines anderen dieser hervorgehobenen Schizophrenen, nämlich Joseph Sells, von Prinzhorn mit der Erfahrung von mystisch kosmischen Holzschnitten Gustav Wolfs, eines Expressionisten der „zweiten Generation" (Baron), gesehen wurden, dessen Werke den Psychiater, wie wir aus anderen Quellen wissen, sehr beeindruckt haben.

Abb. 2
Karl Bühler (alias Franz Pohl),
„Der Würgengel", o.J.
Buntstift, 29 x 49 cm
(Verbleib unbekannt)

Den wiederholt angeführten traditionellen Kriterien, wie z.B. „gute Massenverteilung" und „Sicherheit und Geschmack der Farbgebung und Zeichnung", fügt sich das Kriterium des „Bildmäßigen" oder der „bildhaften Einheit" an, das denn tatsächlich eine Vielzahl uns heute vor allem interessierender Sammlungsgegenstände der Prinzhorn-Sammlung ausschließt.

Es ist nicht schwer zu zeigen, daß auch die nachfolgenden Apologeten der „Geisteskrankenbildnerei" in ihrem Urteil bestimmten Vorlieben folgen und deutlich zeitgebunden sind. Dubuffet trifft eine Auswahl gemäß seiner Bevorzugung naiv bunter, erzählender Figurendarstellungen im Sinne seiner Gegenbewegung zur vorangegangenen sachlichen und gegenstandslosen Kunst. Er berücksichtigt allerdings auch schon Textilien, während reine Konstruktionen, reine Flächengliederungen und gegenstandslose Schöpfungen für die „Art brut" fast gar keine Rolle spielen.

Unter den Künstlern Leo Navratils findet sich Rudolf Liemberger, dessen Hiebkritzelzeichnungen (Abb. 3) von Prinzhorn mit Sicherheit lediglich an den Anfang seiner allgemeinen Darlegungen gestellt worden wären; vermutlich hätte er es auf eine Stufe mit dem „kläglichsten Gesudel eines Paralytikers" gestellt, von dem er die wirklichen Kunstwerke im Vorwort seines Buches absetzt.

Abb.3
Rudolf Liemberger (alias Max),
„Mensch", o.J.
Bleistift, 30x21 cm
(Sammlung Leo Navratil in der
Neuen Galerie der Stadt Linz)

Mit künstlerischen Äußerungen wie denen Henri Michaux', Jackson Pollocks oder Cy Twomblys sehen Navratil und wir heute aber ganz anderes in diesem Niederschreiben heftigster Bewegungen. Selbst August Walla, heute einer der populärsten Künstler der Gugginger Gruppe, wäre von Prinzhorn kaum gewertschätzt worden. Für uns stehen seine Arbeiten jedoch im Zusammenhang mit Landart, Konzeptkunst oder Performance-Art.

Die Veränderung des Blickwinkels auf „Geisteskrankenbildnerei" läßt sich außerdem gut veranschaulichen bei Betrachtung der Rezeptionsgeschichte von Adolf Wölfli, dem „Weltchampion der Outsider Art", wie ihn Cardinal kürzlich genannt hat. Hans Prinzhorn und Walter Morgenthaler bildeten von ihm nur Einzelwerke ab (bei Morgenthaler findet sich immerhin schon ein Foto mit Wölfli in seiner Zelle). Auch Dubuffet, der Wölfli zum zweiten Male entdeckte, zeigt in seiner Collection d'Art Brut Einzelwerke des Schweizers. Wie Schröder-Sonnenstern fand Wölfli in den 60er Jahren zunehmend Anerkennung, immer noch mit Einzelwerken. Erst auf der documenta 5, 1972, wurde versucht, mehr als nur „Bildmäßiges" von ihm zu zeigen. Hier wurde seine Zelle nachgebaut und mit seinen Ausmalungen und den von ihm gestapelten Schriften rekonstruiert, so daß sich erstmals ein Gesamteindruck der Arbeitsumgebung dieses Menschen einstellte, ganz im Sinne des zeitgenössischen Environment-Konzepts. Aus dieser Zeit datieren die Anfänge einer Entschlüsselung des umfangreichen Symbolsystems Wölflis, die in folgenden Ausstellungen fortgesetzt wurde. Erst 1985 ist begonnen worden, Wölflis Schriften, den eigentlichen Hauptteil seiner Werke, in Transkription herauszugeben.

Die Nicht-Kunst, das Gegenbild zu einem der Dekadenz und Sterilität verdächtigten Kunstbetrieb, wird, so haben wir sehen können, immer wieder anders definiert, anders gesehen. Ja, sie ist immer wieder eine andere Kunst. Nicht nur ist die „Geisteskrankenbildnerei" von zeitgenössischen Bild- und Kunstströmungen abhängig, sie wird auch im Sinne zeitgenössischer Kunst wahrgenommen. Wenn sie also als ursprünglich oder von besonderer Intensität begriffen und dargestellt wird, so offenbar im Dienste bestimmter Strömungen, die mit Echtheit und Ernsthaftigkeit unterfüttert werden sollen. Damit kommt „Geisteskrankenbildnerei" nicht nur die Funktion eines Gegenbildes zum aktuellen Kunstbetrieb zu, sondern vielfach auch die seiner Selbstversicherung.

Doch nun zu der anderen Frage: Was ist es, das als besondere Wirkung der Werke psychisch Kranker immer wieder empfunden wird? Handelt es sich dabei um eine Fiktion, um reine Selbstsuggestion? Tatsächlich gibt es Gemeinsamkeiten in der Wirkung der verschiedenen Werke, die zu verschiedenen Zeiten aus verschiedenen Gründen favorisiert wurden. Zum einen ist diese Wirkung sicherlich auf das offensichtlichste inhaltliche Merkmal zurückzuführen, das früher gerade zum Abtun und Vernichten dieser künstlerischen Gestaltungen geführt hat: auf die Unsinnigkeit des Dargestellten. Unser heutiges positives Werten dieser Eigenart bildet die Spitze einer historischen Entwicklung. Seit dem Epochenumbruch Ende des 18. Jahrhunderts, bei dem eine verbindliche Ikonographie verlorenging, entwickeln die europäischen Künstler zunehmend private Bildinhalte. Schon am

Ende des 19. Jahrhunderts kann man von einer Metapherndistanz sprechen. Zur Kunst gehört seitdem ein gewisses Maß an Privatem, an Uneindeutigkeit und Offenheit, die Raum für eigene Projektionen des Betrachters läßt. Schon für die Surrealisten, die eher auf der Suche nach Bildschöpfungen aus dem Geist des unbewußten Primärprozesses waren, mußte die „ikarische Metapherndistanz" (Martindale[11]) der „Geisteskrankenbildnerei" gerade einen entscheidenden Vorzug bedeuten.

Doch das ist sicherlich nicht die ganze Erklärung. Prinzhorn hatte von einem „Unheimlichkeitscharakter" gesprochen, Cardinal spricht von einem ahnungsvollen Wiederentdecken. Nun hat Sigmund Freud in einer Studie zum Unheimlichen 1919 dargelegt, daß das, was wir als unheimlich empfinden, stets ein verdrängtes Vertrautes, „Heimliches" ist. Was ist es, das von Prinzhorn und seinen Nachfolgern verdrängt wurde und in unheimlicher Gestalt wiederkehrt?

Zweifellos sind dies vor allem die psychisch Kranken selbst; ihre Abweichung von der Normalität wurde lange aus der Gesellschaft entfernt und an einen abgeschlossenen Ort verbannt. Noch heute, da betreutes Wohnen und andere Resozialisierungsmaßnahmen sich immer mehr durchsetzen, wehren wir diese Kranken ab. Über ihre Werke aber werden wir mit Möglichkeiten des anderen im Menschen, und also auch in uns selbst, konfrontiert, mit starken Affekten, mit Unsinnigem und Uneinfühlbarem. Davor kann einem grausen.

Das Andere an diesen Werken umfaßt allerdings auch etwas, das wir als Verdrängtes, welches als Unheimliches wiederkehrt, nicht auf Anhieb akzeptieren mögen. Es ist die Art der Hinwendung zum Tun in der Gestaltung. Roger Cardinal hat noch 1994 als ein wesentliches Kriterium für die von ihm favorisierte Outsider-Art genannt, daß die Werke von ihrem Schöpfer nicht als Kunst beabsichtigt sind.[12] Das bedeutet, es fehlt das Bewußtsein oder die (realitätsnahe) Einschätzung der Künstlerrolle, damit aber auch die Verortung des eigenen Tuns im gesellschaftlichen Kontext und die Möglichkeit einer entsprechenden Distanznahme zum Werk. So sind viele „Geisteskrankenbildnereien" geprägt von sorgfältiger kleinteiliger Gestaltung, Ordnung und Überschaubarkeit, sie verraten nicht selten Pedanterie, angestrengte Sublimation und Sehnsüchte, die wir eher einem kleinbürgerlich engen Horizont zuweisen würden. Dies ist aber gerade die Rückseite jenes Freiheitsstrebens, das die Kunst seit der Zeit der Avantgarden beherrscht. Verlarvt durch die skurrilen und schrecklichen Züge der Werke kommt dieses abgelegt und überwunden Geglaubte in unheimlicher Gestalt zum Betrachter zurück. Das ist es vielleicht sogar vor allem, was Prinzhorn, der nachweislich angestrengt um eine Distanzierung vom bürgerlichen Milieu seiner Herkunft bemüht war, und so manch anderen sich gruseln ließ und läßt.

---

[11] Siehe Colin MARTINDALE, Romantic Progression: The Psychology of Literary History, Washington D.C. 1975

[12] Roger CARDINAL, Towards an Outsider Aesthetic, in: Michael D. Hall und Eugene W. Metcalf, Jr. (Hgg.), *The Artist Outsider. Creativity and the Boundaries of Culture*, Washington und London 1994, S. 20-43.

Lassen Sie mich eine letzte Überlegung anschließen, die sich direkt aus dem eben Gesagten ergibt. Nimmt man die Äußerung Cardinals genau, so handelt es sich bei der Outsider-Art um eine Form von Kunstkolonialisierung. Der Verdacht liegt nahe, daß Wesentliches der Werke zerstört wird, nimmt man sie aus ihrem ursprünglichen Kontext und hängt sie als exotische Dekoration gerahmt an die weißen Wände eines Ausstellungsraumes. Daß es anders geht, ja eigentlich gehen muß, zeigt der „Fall" Wölfli, der freilich schon länger als alle anderen intensiv verfolgt wurde. Hier ist Schritt für Schritt immer mehr von der Umgebung der Werke in den Blick genommen und damit in Relation zur Wirklichkeit der psychisch „Gesunden" gesetzt worden. Nimmt man die „Geisteskrankenbildnerei" auf diese Weise ernst, so wird sie mit Sicherheit die Kunst unserer Zeit noch wesentlich nachhaltiger beeinflussen als bisher und zum eingehenden Überdenken des Verhältnisses von Kunst, Künstler und Gesellschaft anregen.

Thomas Röske, Dr. phil., geb. 1962 in Reinbek bei Hamburg, lebt in Frankfurt am Main.
Diss. Der Arzt als Künstler. Ästhetik und Psychotherapie bei Hans Prinzhorn (1886-1933), Bielefeld 1995.
Seit 1993 Wissenschaftlicher Hochschulassistent am Kunstgeschichtlichen Institut der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt am Main.
Mitarbeit am Graduiertenkolleg „Psychische Energien bildender Kunst", das 1996 an der J.W. Goethe-Universität eingerichtet wurde.