

Geleitwort zu Hans Prinzhorn – Bildneri der Geisteskranken

Hans Prinzorns Buch „Bildneri der Geisteskranken“ erscheint in der siebten Auflage, zehn Jahre nach der sechsten von 2001, die in Antiquariaten schon ebenso hoch gehandelt wird wie die vorangegangenen Ausgaben des Buches. Die Faszination dieses Klassikers ist bis heute ungebrochen.

Gleich beim Erscheinen 1922 fand der Band großen Zuspruch. Die Auflage von 1500 Exemplaren war so schnell vergriffen, dass der Verlag die zweite schon im Folgejahr 1923 herausbrachte. Für diesen Erfolg gab es mehrere Gründe. Der Text beleuchtete das Gebiet der „Irrenkunst“ erstmals umfassend von psychiatrischer und ästhetischer Seite und konnte von der bis dahin größten Sammlung von Werken dieser Art ausgehen. Außerdem sprach die Gestaltung des Buches einen breiten Interessentenkreis an. Und schließlich traf „Bildneri der Geisteskranken“ einen Nerv der Zeit.

Der Verfasser des Buches, Hans Prinzhorn (1886–1933), war durch seine Doppelqualifikation als Kunsthistoriker und Psychiater für die Darstellung des Gebietes besser vorbereitet als seine Zeitgenossen. Geboren 1886 in Hemer/Westfalen als Sohn eines Papierfabrikanten, hatte er ab 1904 Kunstgeschichte und Philosophie in Tübingen, Leipzig und München studiert, in einer Zeit, als man in beiden Fächern stark an psychologischen Fragestellungen interessiert war. Promoviert worden war er 1909 mit einer Arbeit über „Gottfried Sempers ästhetische Grundanschauungen“ bei Theodor Lipps, einem bedeutenden Vertreter der Einfühlungspsychologie. Anschließend hatte er sich mehrere Jahre in Leipzig und London einer Gesangsausbildung gewidmet. Als seine zweite Frau Erna, geborene Hoffmann, ebenfalls Gesangsschülerin, 1913 psychisch erkrankte, entschloss er sich zu einem weiteren Fachwechsel und studierte in Freiburg und Straßburg Medizin. Seinen zweiten Dokortitel erwarb er 1919 mit einer Arbeit über „Das bildnerische Schaffen der Geisteskranken“, ein Text, der die Vorläufer seines Buchprojekts aufarbeitet.

Im Kriegslazarett hatte Prinzhorn den Psychiater Karl Wilmanns kennen gelernt, der 1919 als neuer Leiter der psychiatrischen Universitätsklinik in Heidelberg den jüngeren Kollegen zum Assistenzarzt machte. Von den üblichen Pflichten dieser Stellung weitgehend befreit, war seine Aufgabe, eine kleine, so genannte Lehrsammlung von Patientenkunst zu erweitern, die von Emil Kraepelin Ende des 19. Jahrhunderts begonnen worden war. Gemeinsam mit Wilmanns verfasste Prinzhorn Schreiben an sämtliche Psychiatrien im deutschsprachigen Raum, mit denen er um künstlerische Patientenwerke zum Aufbau eines „Museums für psychopathologische Kunst“ bat. Daraufhin wurden in den nächsten zwei Jahren über 5000 Zeichnungen, Aquarelle, Ölgemälde, Skulpturen und textile Arbeiten aus der Zeit zwischen 1850 und 1920 nach Heidelberg geschickt und formten hier eine einzigartige Sammlung. Prinzhorn ordnete und inventarisierte die Werke und betreute erste kleine Ausstellungen aus

dem Bestand. Doch Museum und erträumte Direktorenstelle wurden nicht realisiert. 1921 verließ Prinzhorn die Klinik, stellte aber in Heidelberg noch die Studie fertig, die ihn berühmt machen sollte.

Für sie war auch das intellektuelle Milieu der Stadt von Bedeutung. Vor allem profitierte Prinzhorn vom Austausch mit dem Psychiater und Philosophen Karl Jaspers, dessen einflussreiche Schrift „Strindberg und van Gogh. Versuch einer pathographischen Analyse“ ebenfalls 1922 erschien. Und die Diskussion seiner Thesen mit dem in Kunstgeschichte wie Volkskunde gleichermaßen versierten Wilhelm Fraenger erweiterte Prinzhorns Vergleichsmaterial erheblich.

„Bildnerei der Geisteskranken“ ist in drei Abschnitte gegliedert. Im ersten wird eine eigene Ausdruckstheorie der bildenden Kunst entwickelt, die unterschiedliche Gestaltungsarten mit dem Hinzutreten von jeweils anderen Triebregungen erklärt. Beispiele der Heidelberger Sammlung scheinen dem Autor zur Illustration besonders geeignet, davon überzeugt, dass künstlerische Werke von Anstaltsinsassen wesentlich vom Unbewussten bestimmt seien („sie wissen nicht, was sie tun“ [343]). Der zweite Abschnitt stellt zehn „schizophrene Meister“ mit biographischen Abrissen und ausführlicher Betrachtung der Werke vor. Der dritte behandelt grundlegende, vor allem psychiatrische und kunstkritische Fragen zum Thema. Hier hält Prinzhorn fest, dass es weder inhaltliche noch formale Merkmale von „Irrenkunst“ gebe, bestreitet also ihren diagnostischen Nutzen. Stattdessen geht es ihm um ästhetische Wertschätzung. Obgleich er von „Bildnerei“ spricht, um eine vorschnelle Wertung der Werke als Kunst zu vermeiden, stellt er sie im Grunde über akademische Ausstellungskunst seiner Zeit, die auf ähnliche Unmittelbarkeit ziele, jedoch „fast nur intellektuelle Ersatzkonstruktionen“ [348] hervorbringe.

Sicherlich hatten die meisten Psychiater von der Studie anderes erwartet. Auch Prinzhorns Rückgriffe auf die Psychoanalyse Sigmund Freuds und Carl Gustav Jungs sowie die Ausdrucksphilosophie Ludwig Klages' befremdete Fachkollegen an „Bildnerei der Geisteskranken“. Besprechungen von dieser Seite waren denn auch nur freundlich bis kritisch. Einige Psychiater, wie Richard Arwed Pfeifer, fühlten sich zu alternativen Darstellungen provoziert, andere begannen, eigene Sammlungen von „Patientenkunst“ anzulegen. Positiven bis enthusiastischen Widerhall fand das Buch vor allem in kunstkritischen und philosophischen Periodika. Das lag nicht zuletzt an der Ausstattung. Sie ist die eigentliche Neuerung von „Bildnerei der Geisteskranken“; hier wird die Aufwertung der vorgestellten Werke als Kunst auch unabhängig vom Text des Bandes deutlich.

Tatsächlich hatte die Thematik des Buches Vorläufer. 1907 war im Verlag des Pariser Mercure de France der kleine Band „L'art chez les fous“ des Psychiaters Paul Meunier erschienen. Die unauffällige Erscheinung des gelben Paperbacks korrespondiert der einschränkenden Vorsicht, mit der hier literarischen und bildkünstlerischen Werken von anonymisierten Anstaltsinsassen (aus der Pariser Sammlung Auguste Marie) der Rang von Kunst zugesprochen wird – und dem Verstecken Meuniers hinter seinem literarischen Pseudonym Marcel Réja. Mutiger ging der Psychiater Walter Morgenthaler vor, als er 1921 eine Monographie über seinen Patienten Adolf Wölfli veröffentlichte, betitelt „Ein Geisteskranker als Künstler“, und darin an gestalterischen

Eigenheiten der Bilder Wölflis ihren Anspruch als Kunstwerke begründete. Allerdings erschien auch dieser Band nüchtern aufgemacht in der Reihe „Arbeiten zur angewandten Psychiatrie“ des in Bern und Leipzig vertretenen Bircher-Verlags. Und zum Veranschaulichen ihrer Thesen standen Réja wie Morgenthaler nur eine kleine Zahl Schwarz-Weiß-Abbildungen mäßiger Druckqualität zur Verfügung. In dieser Hinsicht gingen ihre Publikationen nicht über frühere, diagnostisch orientierte Artikel zum Thema „Irrenkunst“ in psychiatrischen Fachzeitschriften hinaus.

Prinzorns Publikation verrät schon auf den ersten Blick einen anderen Anspruch. Mit „187 zum Teil farbigen Abbildungen im Text und auf 20 Tafeln“, wovon nur 20 Vergleichswerke zeigen, machte sie das behandelte Gebiet in vorher nicht gekannter Weise sichtbar. Zudem hat sie das Format, das Papier und den festen Einband eines Kunstbuches – Prinzhorn orientierte sich an Bänden des Berliner Cassirer-Verlags aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg. Er bestimmte das Layout und die Type und machte sich sogar Gedanken über eine neue Bindung, die besonders haltbar sein sollte. Dass er eine solch aufwändige Ausstattung durchsetzen konnte, ist umso erstaunlicher, wenn man bedenkt, dass die Planung des Buches in die Hochzeit der Inflation fiel – und dass der Band im Programm des medizinischen Fachverlags Springer ein singulärer Fremdkörper war und lange Zeit blieb.

Wesentlichen Antrieb für sein Projekt schöpfte Prinzhorn aus seiner Erfahrung des Ersten Weltkrieges. Die Arbeit in verschiedenen Lazaretten und der Fronteinsatz ab 1917 hatten ihn, wie er später schrieb, zum „Nihilisten“ werden lassen. Wie viele andere seiner Generation hatte er den Glauben an eine Vernunftkultur verloren, die zum Wahnsinn dieses Völkergemetzels geführt hatte. „Bildnerei der Geisteskranken“ ist nicht nur ein „spätexpressionistisches Manifest“ (Brand-Claussen), sondern Programmschrift für eine Neugründung von Kultur – mit Werken von Anstaltspatienten als Modell. Das erklärt, warum Prinzhorn hier den Einfluss des Unbewussten übertrieb; er setzte es der Vernunft des Über-Ichs früherer Generation entgegen.

Gerade mit seiner Stilisierung von Anstaltsinsassen zum Extrem romantischen Künstlerums im Sinne des unverstandenen Einzelkämpfers, der nur innerem Antrieb folgt, sprach Prinzhorn aber viele Kunstinteressierte und Künstler seiner Zeit an, die sich nach dem Weltkrieg ebenfalls neu zu orientieren versuchten. Expressionisten wie Ernst Ludwig Kirchner oder Alfred Kubin, aber auch Bauhaus-Meister wie Paul Klee oder Oskar Schlemmer sahen gleich Prinzhorn das Authentische, „Echte“ in der „Irrenkunst“ und ließen sich teilweise davon beeinflussen. Mit distanzierterem Kalkül dagegen bezogen sich die Surrealisten auf „Bildnerei der Geisteskranken“, deren Bewegung als literarische im selben Jahr 1919 einsetzte, in dem Prinzhorn nach Heidelberg kam. Sein Buch wurde zu ihrer „Bibel“ (Spieß), mehr noch – wegen der Sprachbarriere – zu ihrer „Bilderbibel“. Diejenigen Maler, Zeichner und Bildhauer, die ab 1922 an einem bildkünstlerischen Surrealismus arbeiteten, entnahmen den Buchillustrationen Verfahren, die sie bewusst imitierten, um „den Nachdenkenden in einen Irrgarten ohne Ende“ zu führen [219] – mit dieser Beschreibung der Wirkung von Zeichnungen des Proto-Surrealisten August Natterer (im Buch „August Neter“ genannt) formulierte Prinzhorn geradezu das Programm der Pariser Künstlergruppe.

Die Rezeption dieses ersten seiner Bücher begleitete Prinzhorn noch bis Ende der 20er Jahre mit Vorträgen und Aufsätzen. Nach glücklosen Versuchen einer Mitarbeit in verschiedenen Sanatorien hatte er sich 1925 mit einer psychotherapeutischen Praxis in Frankfurt am Main selbstständig gemacht. Geld verdiente er vor allem mit Vortragsreisen und Publikationen über psychologische und psychotherapeutische Fragen, wobei er in eigenwilligem Programm Ideen Sigmund Freuds, Ludwig Klages' und Max Schelers zusammenzuführen versuchte. Ab 1930 meldete er sich auch wiederholt zum Nationalsozialismus zu Wort, kritisierte verschiedene Auswüchse, verteidigte ihn letztlich aber immer wieder als wertvolle Bewegung der „Gemeinschaft“. Wie andere damalige Befürworter einer „konservativen Revolution“ (Mohler) hoffte er, die politische Entwicklung mitgestalten zu können, als „Sinnender“ unter „Handelnden“. Er starb zu früh, im Juni 1933, um seinen Irrtum einsehen zu können.

Prinzhorns Rückzug von „Bildneri der Geisteskranken“ – sein „Urgestein“ hat er es einmal genannt – ging parallel mit allgemeinem Nachlassen des Interesses am Thema. Viele ungebundene Exemplare der zweiten Auflage des Buches ließ der Verlag Ende der 20er Jahre einstampfen. Ab 1933 wurden in Deutschland fast alle neu entstehenden künstlerischen Werke von Anstaltsinsassen vernichtet und offenbar auch eine Reihe von Sammlungen, wie die des Psychiaters Wilhelm Weygandt in Hamburg. Ab 1940 fielen im Deutschen Reich Hunderttausende schutzbefohlener Kranker und Behinderter selbst der so genannten „Euthanasie“ zum Opfer, unter ihnen mindestens zwanzig der in der Heidelberger Sammlung vertretenen Männer und Frauen.

Werke des von Prinzhorn angelegten Fundus waren in der Zeit des „Dritten Reichs“ nur noch auf einer Wanderausstellung zu sehen – auf der berüchtigten Schau zur Diffamierung der Moderne, „Entartete Kunst“, der sie seit 1938 als Vergleichsmaterial diente. Ihre Macher folgten einer Kurzschlusslogik, gegen die sich schon Prinzhorn 1922 gewandt hatte: „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 Holzskulpturen wie Kamerunneger, also sind sie Kamerunneger“ [346]. Zerstört wurden in der Folge „nur“ die Heidelberger Leihgaben zu dieser Ausstellung. Die Sammlung selbst blieb unangetastet, wohl weil sie mittlerweile zu bekannt war.

Nach dem Weltkrieg blieb die Sammlung weitgehend vergessen, „Bildneri der Geisteskranken“ aber hatte nach wie vor begeisterte Leser, vor allem unter Künstlern. Dazu trug die Propagierung einer „Art brut“ durch Jean Dubuffet seit 1945 bei, worunter der französische Künstler eigenwillige Kunst von Autodidakten verstand, die fern vom Kunstmarkt entsteht. Obgleich Dubuffet letztlich angeregt war von Prinzhorns Buch, das ihn bereits 1922 beeindruckt hatte, und obwohl ein Großteil der „Art brut“, die er zu sammeln begann, aus psychiatrischen Anstalten stammte, bestritt er allerdings einen Zusammenhang zwischen psychischer Krankheit und besonderer künstlerischer Originalität. Seine Opposition zur „kulturellen Kunst“ war wie Prinzhorns Kritik an der etablierten Kultur Reaktion auf einen vorher unvorstellbaren Vernichtungskrieg. Das Potential zu einem künstlerischen Neuanfang wollte der Künstler aber bei einer größeren Gruppe von Menschen sehen als der Arzt.

Gleichzeitig wuchs erneut weltweit das diagnostische Interesse von Psychiatern an künstlerischen Werken ihrer Patienten. Viele Psychiatrie-Tagungen wurden nun von Ausstellungen „psychopathologischer Kunst“ begleitet. An Umfang übertraf alle die Schau auf dem ersten Weltkongress der Psychiatrie in Paris 1950, organisiert von dem Psychiater Robert Volmat. Sie konnte Leihgaben aus mehr als 40 Sammlungen Europas, Nord- und Südamerikas präsentieren.

Anfang der 60er Jahre, als Kunsttherapie wachsenden Zuspruch fand und die Pharma-Industrie alternative Wege beschritt, für ihre Produkte zu werben, lenkten verschiedene Publikationen die Aufmerksamkeit einer größeren Öffentlichkeit auf das Thema Psychiatrie und Kunst. Dabei gewannen ästhetische Aspekte die Oberhand. Die Ausstellung „Bildneri der Geisteskranken – Art brut – Insania Pingens“ des jungen Ausstellungsmachers Harald Szeemann in der Berner Kunsthalle 1963 war die bis dahin umfangreichste Schau von Anstaltswerken im Kunstkontext. Neben Leihgaben aus den Universitätskliniken Bern, Lausanne und Paris wurden zum ersten Mal wieder Werke aus der Prinzhornschen Sammlung gezeigt, mit 250 Exponaten sogar eine größere Auswahl denn je. Diese Wiederentdeckung rief auch in Heidelberg erneut das Interesse wach. In den folgenden Jahren organisierte die Ärztin Maria Rave-Schwank kleinere Ausstellungen für Institutionen im In- und Ausland, die den Heidelberger Fundus wieder zu einem Begriff machten. Als Folge der wachsenden Nachfrage gab Springer 1968 Prinzhorns „Bildneri der Geisteskranken“ in einem Neudruck der zweiten Auflage wieder heraus.

Professionalisiert wurde der Umgang mit der Sammlung 1973 durch das Einstellen der Ärztin Inge Jarchov als Kustodin. Zusammen mit einem kleinen Mitarbeiterstab ordnete sie die Sammlung neu und sorgte, unterstützt von der Volkswagen-Stiftung, für deren Konservierung und wissenschaftliche Erfassung. In den 90er Jahren beschaffte und archivierte das Team mehr als die Hälfte der Krankenakten von Männern und Frauen, die in der Sammlung vertreten sind, und begann, finanziert von der Kulturstiftung Baden-Württemberg, mit dem Anlegen einer Datenbank. Daneben organisierte Jarchov (später Jádi) zahlreiche größere und kleinere Ausstellungen im In- und Ausland, von denen „Die Prinzhorn-Sammlung“, 1980/81 in vielen deutschen Städten (und in Basel) zu sehen, „The Prinzhorn Collection“, 1984/85 auf Tour in den USA, und „La Beauté Insensée“/„Wahnsinnige Schönheit“/„Beyond Reason“, 1995–97 in verschiedenen europäischen Städten zu Gast, die einflussreichsten waren.

Die neue Aufmerksamkeit für die Heidelberger Sammlung war Teil einer größeren Entwicklung im westlichen Kunstbetrieb. Dubuffets Einsatz für Art brut regte in der Zeit vielgestaltiger Suche nach Bewusstseinerweiterung andere Sammlungen an. Ende der 60er Jahre begannen zuerst Galerien in den USA, wo die Beachtung von Self-Taught Art eine eigene, nationale Tradition hat, Art brut anzubieten und sich schließlich sogar auf diese Kunstsparte zu spezialisieren. Der Terminus „Outsider Art“, 1972 durch das gleichnamige Buch des englischen Romanisten Roger Cardinal eingeführt als Übersetzung von „Art brut“, markiert die internationale Ausweitung des Interesses. Es ist kein Zufall, dass im selben Jahr die englische Übersetzung von Prinzhorns Buch unter dem Titel „Artistry of the Mentally Ill“ erschien. 1972 präsentierte aber auch

Harald Szeemann auf der von ihm kuratierten documenta 5 in Kassel das erste Mal künstlerische Werke aus Psychiatrien zusammen mit Gegenwartskunst. Die Faszination an der Kreativität von Außenseitern wurde von einem wachsenden Publikum geteilt. 1976 erhielt endlich Dubuffets „Collection de l'Art Brut“ ein eigenes Haus in Lausanne, nachdem der Plan, sie auf Dauer in Paris zu beheimaten, endgültig gescheitert war.

Auf das Bedürfnis des deutschsprachigen Publikums nach Informationen über diese Kunst reagierten auch die dritte Auflage von Prinzhorns Buch 1983, die vierte von 1994 und die fünfte von 1997. In Heidelberg setzte sich mittlerweile eine Bürgerinitiative für die Einrichtung eines eigenen Museums der Sammlung ein. Prinzhorns Plan eines solchen Hauses konnte schließlich achtzig Jahre nach seinem Ausscheiden aus der Heidelberger Klinik umgesetzt werden. Am 13. September 2001 eröffnete das Museum Sammlung Prinzhorn in einem umgebauten Hörsaal der Neurologie aus dem Jahre 1890, nahe der psychiatrischen Universitätsklinik, sein eigenes Haus. Aus diesem Anlass erschien die sechste Auflage von Prinzhorns Buch. Seitdem werden in Heidelberg zwei bis drei Ausstellungen pro Jahr ausgerichtet, die vor allem immer wieder andere Werke des historischen Bestandes vorstellen. Sie sind vorwiegend neuen Perspektiven auf die Sammlung gewidmet, blicken auf künstlerische Interventionen von Frauen in der Psychiatrie um 1900, die Patienten-Morde im nationalsozialistischen Deutschland oder die Entwicklung akademisch ausgebildeter Künstler, die in eine psychische Krise gerieten.

Im jungen 21. Jahrhundert ist das Feld Outsider Art bereits auf verschiedenen Ebenen institutionalisiert. In Europa und den USA gibt es sowohl eigene Outsider Art Museen, als auch Häuser, die große Sammlungen dieser Kunst neben ihren übrigen Beständen betreuen. Zudem werden immer mehr Offene Ateliers, in denen Psychiatrie-Erfahrene oder Menschen mit geistiger Behinderung ohne spezifisch therapeutische Betreuung arbeiten, mit eigenen Schauräumen und Sammlungsdepots ausgestattet. Neben spezialisierten Zeitschriften gibt es Handbücher, die Liebhabern und Sammlern die Suche erleichtern.

In jüngster Zeit verwischen die Grenzen zwischen Outsider Art und anderer Ausstellungskunst zunehmend. Kunstmuseen, Kunsthallen und Kunstvereine nehmen Ausstellungen mit Kunst von Außenseitern in ihr Programm auf, Museen für moderne und Gegenwartskunst erwerben Outsider Art, genauso wie entsprechend ausgerichtete Privatsammler, kommerzielle Galerien öffnen ihr Programm zur einen wie zur anderen Seite. Offenbar hat die von Prinzhorn angestrebte ästhetische Aufwertung künstlerischer Werke aus psychiatrischen Anstalten mittlerweile einen breiten Rückhalt in westlichen Gesellschaften – nicht zuletzt, weil hier abweichendes Verhalten nicht nur größerer Toleranz, sondern sogar positiver Neugier begegnet. „Bildnerei der Geisteskranken“ wird jedoch ein wichtiges Referenzwerk bleiben zur Vergewisserung über die Anfänge einer wichtigen integrativen Entwicklung.

*Thomas Röske
Sammlung Prinzhorn, Heidelberg*