

»Eine Bewegung von übermenschlicher Wucht« – Ausnahmeerfahrungen in expressionistischer Kunstgeschichtsschreibung

1922 hat der Kunsthistoriker Wilhelm Fraenger (1890–1964), der damals als Privatgelehrter in Heidelberg lebte, die Radierung *Die große Felslandschaft mit den vier Bäumen* von Hercules Seghers (1589/90–1638) (Abb. 1) eindringlich beschrieben:

Ich gliedere dieses Drama in drei Akte: Das spitze Dreieck, das vom rechten Rand sich niederwärts zur Talsohle erstreckt, wurde von schwerflüssigen, trägen Formen ausgefüllt. Durch das wie zäher Teig verkrustete Gelände kriechen die Wülste saumseliger Hügel. Zerwühlte Schollen sind in schweren Klumpen als Vordergrundgewichte in das Bild gefügt. Dies untere Dreieck, das der dumpfen Drangsal der lastenden Materie gehört, bietet den widerlichsten Anblick, der an schlammwühlendes Gewürm gemahnt.

In vollem Gegensatz zu diesem Lehm der Formung wurde das Hintergrundgebirge durchgeführt: Hier herrscht ein klares Netz der Zeichnung, in welchem sich die vielverzahnten Grenzen der Felsenflächen sehr präzis verspannen. Die Schläfrigkeit der Vordergrundbelastung weicht in der Ferne einem wahren Fieber der flinken und spitzgliedrigen Emporbewegung. Die Klippen und die Riffe überklettern sich bei ihrem Aufwärtsklimmen zu den schrägen Gipfeln.

Der dritte Akt spielt in dem Vordergrund. Sein Inhalt ist die Katastrophe des Gebirges. Das Felsenhaupt, das einsam überragend am linken Bildrand aufgerichtet ist, bedeutet in dem Drama Wendepunkt und Umschlag: Die aus der Tiefe anbrandende Welle der Firnenkämme hat ihr Ziel erreicht. In steiler Springflut jäh emporgeschleudert, behauptet sie sich eine spannende Sekunde lang, doch dann verströmt sie in ziellosen Rinnsal: Eine zerschundene Moräne sickert in zähgewundener Spur zu Tal. An ihrem Rande hocken enggepercht verschrobene Blöcke, holperige Klötze, stumpfe Kolosse mürbe und zermorscht. Aus dieser Larvenwelt der Berge, welche die Säge der Verwitterung durchknirscht, starrt uns die Leidenshärte stummer Kreatur entgegen.¹

Eine besondere Form verlebendigender Ekphrasis: Die Landschaft wird sprachlich nachgezeichnet, als wäre der Schreiber bei ihrem Werden anwesend – einzig am Beginn des »zweiten Aktes« gibt der Text zu erkennen, dass es um



1. Hercules Seghers: Große Felsenlandschaft mit vier Bäumen, vor 1620. Radierung, 28,6 × 47,3 cm. London, British Museum.

ein graphisches Werk geht. Die originelle Sprache mit ihren zahlreichen Neologismen lässt sich als Suche nach angemessenem Ausdruck für ein überwältigendes Schauspiel deuten. Der Autor setzt sich offenbar mit einem Ausnahmeerlebnis auseinander.

Die Beschreibung ist suggestiv. Sie leistet auf verblüffende Weise, was ein wesentliches Kriterium jeder wissenschaftlichen Betrachtung eines Kunstwerks sein sollte: dass man es hinterher anders sieht. Zumindest aktualisiert sie – wenn auch in eigenwilliger Form – das Spezifische des Werks. Es wäre viel zu diesem Text zu sagen, vor allem über Aufbau und Sprache. Im Folgenden soll jedoch nur der Frage nachgegangen werden, was er bezweckt. Was ist die Absicht hinter dieser Verlebendigung einer radierten Landschaft? Wozu dient die Suggestion?

Expressionistische Kunstgeschichtsschreibung

Fraenger ist der Kunstgeschichte des Expressionismus zugeordnet worden.² Bislang gibt es kaum übergreifende Betrachtungen zu diesem Abschnitt der Disziplingeschichte. Die einzige Studie zur expressionistischen Kunstbeschreibung ist ein Aufsatz von Ernst Osterkamp aus dem Jahre 1995.³ Osterkamp befasst sich allerdings nur mit zwei Dichter-Kunstkritikern – aus Not, wie er erklärt. Denn, so behauptet er, die »künstlerische Blütezeit des Expressionismus« sei »eine Dürreperiode der Kunstbeschreibung«.⁴ Dieses Urteil fordert zum Widerspruch heraus. Offenbar hat Osterkamp ein eingeschränktes Bild

von expressionistischer Kunstgeschichte. Er betrachtet fast ausschließlich den sprachlichen Umgang mit Farbe und Form. Dabei läge es gemäß dem Grundkonzept des Expressionismus nahe, bei Kunsthistorikern dieser Zeit ganz allgemein nach Momenten (gesteigerten) Ausdrucks Ausschau zu halten. Bedenkt man das, so müssen zu den Wegbereitern des Expressionismus in der Kunstgeschichte auch nicht nur Alois Riegl, Wilhelm Vöge und Benedetto Croce gezählt werden, wie Udo Kultermann meint.⁵ Wichtig für viele Kunsthistoriker der 1880er Generation wurde die psychologische Einfühlungstheorie, wie sie vor allem Theodor Lipps (1851–1914) seit dem späten 19. Jahrhundert begründet hat: als Projektion des Betrachter-Ichs in ein Gegenüber. Und als wesentlicher Vermittler ist der langjährige Leipziger Ordinarius für Kunstgeschichte August Schmarsow (1853–1936) auszumachen, dessen Bedeutung für die Kunstgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts noch immer unterschätzt wird.⁶

Schmarsow und Pinder

Schmarsow begründete bereits in seiner Leipziger Antrittsvorlesung von 1894, betitelt: »Das Wesen der architektonischen Schöpfung«⁷, Wesentliches seiner Vorstellung von einer psychophysischen Einfühlung. Ihn leitete die Erkenntnis, dass wir »auch den Werken der Kunst nicht allein als Augengeschöpfe gegenüber [stehen], sondern mit allen unseren Sinnen zugleich, ob sie nun bei der Wahrnehmung beschäftigt sind oder nicht.«⁸ Er begriff und begründete als erster Architektur als »Raumkunstwerk«, das sich erst im Durchschreiten erschließt. Doch auch alle anderen Kunstwerke sind für ihn vor allem durch Einfühlen erfahrbar, und zwar durch Einfühlen von Bewegung. Ruhestellungen nachzuvollziehen, erfordere stets einen zweiten Schritt.⁹ Wesentlich ist für ihn dabei der Begriff Rhythmus – Schmarsow vor allem ist für dessen Prominenz in kunsthistorischen Schriften zwischen 1900 und 1930 verantwortlich.

Sein Ansatz wurzelt in der Ästhetik der Jahrhundertwende, die Zeitgenossenschaft zur Reformbewegung in Deutschland ist deutlich. Nicht zufällig ruft sein Terminus »Raumkunstwerk« Erinnerungen an den Jugendstil wach. Allerdings bediente sich Schmarsow einer spröden und formellen Sprache, die oftmals umständlich und unanschaulich ist – geradezu das Gegenteil von expressiv. Erst sein Meisterschüler und langjähriger Assistent Wilhelm Pinder (1878 bis 1947) überführte seine Ideen in den Expressionismus, vor allem bei Architekturbetrachtungen, aber auch in der Beschreibung von Werken anderer Kunstgattungen.

Dabei fällt eine Tendenz zur Steigerung des Ausdrucks in der einführenden Beschreibung auf. Man sehe etwa, wie Pinder 1921 die Entwicklung des Motivs der schwebenden Engel im Spätmittelalter darstellt: Er beginnt mit dem Klosterneuburger Altar, wo er »[...] sechs Schwebende [Engel] in kühner Bewegung, der Krümmung des Kruzifixes ausdrucksvoll eingeschmiegt [...]«, hervorhebt. Und er fährt fort:

Immer mehr verstärkt sich nun dieses Gefühl: die Körper als Ausdruck für Atmosphäre. Um 1400 ein geschmeidiges Schwimmen, ein fischhaftes Hinschlüpfen der geflügelten Leiber. [...] Dann [...], bei Stefan Lochner [...] [L] züngeln [...] die blasenstirnigen Kinderengel durch den himmlischen Luftraum wie die Forellen im Bache. [...] Die letzte Gelöstheit erreicht erst die deutsche Plastik um 1480. Welch ein Weg bis zu dem traumhaft überwältigenden Leben, das hier den Schwarm der Himmelsvögel durchschießt [...]¹⁰

Pinder war ein Meister der sprachlichen Suggestion, ein glänzender Redner, der sein Publikum mitriss. Indem er dazu brachte, sich psychophysisch, ganzheitlich in projizierte Momente von Bewegung einzufühlen, erreichte er, dass seine Zuhörer sich auf neue Weise mit den vorgestellten Werken identifizierten. Seine Überzeugungs- und Überredungsmacht setzte Pinder vor allem für die Idee einer deutschen oder nordischen Kunst ein. Auch die Pointe der oben verfolgten Reihung ist, dass das bewegteste Treiben der Engel, das »überwältigende Leben«, sich genuin nur in nordisch geprägter Kunst fände. Pinder war mit dieser Art der Deutung bekanntlich der nationalsozialistischen Bewegung hochwillkommen.¹¹

Doch nicht alle, die damals heftige, überwältigende Bewegung in statische Kunstwerke hinein sahen, begriffen sich in nationalistischer Mission. Obgleich dieses Vorgehen eine Eigenheit deutscher Kunstgeschichtsschreibung der Zeit ist und so sicherlich allgemein wahrgenommen wurde, zielten die Autoren damit nicht stets auf das Deutsche.

Scheffler und Worringer

Zumindest verdeckt ist der Nationalismus in Wilhelm Worringers (1881–1965) berühmter Dissertationsschrift *Abstraktion und Einfühlung* (1908), einem der prominenten zeittypischen Versuche, die Kunstgeschichte als steten Wechsel der Ausflüsse zweier widerstreitender »Weltgefühle« zu verstehen.¹² Beide waren für Worringer ausdrucksbestimmt (er war erklärtermaßen beeinflusst von Lipps und Schmarsow). Nur steht bei dem einen Weltgefühl »Ausdrucks-schönheit« im Vordergrund, bei dem anderen – das, von Angst bestimmt, zur Abstraktion führt – »Ausdrucksmacht« oder »Ausdruckswucht«. Entsprechend ist bei letzterem das »Nachfühlen nicht von irgendeinem Wohlgefühl begleitet, sondern es ist, als ob ein fremder, herrischer Wille uns zwingt.«¹³ Der Betrachter wird überwältigt.

In *Abstraktion und Einfühlung* fehlen Werkbeschreibungen. Mehr ins Einzelne ging Worringer in seinem Buch *Formprobleme der Gotik* (1911). Hier kommt es bei der Schilderung der Wirkung eines Zeugnisses von »Abstraktion« zur Projektion heftiger Bewegung:

[...] wir erleben innerlich den Anblick einer gotischen Kathedrale [...] wie einen in Stein ausgedrückten Ausbruch transzendentalen Verlangens. Eine Bewegung

von übermenschlicher Wucht reißt uns mit sich fort in den Rausch eines unendlichen Wollens und Begehrens hinein [...].¹⁴

Ein ähnliches zweipoliges, übernationales Geschichtsmodell entwickelte Karl Scheffler (1869–1951) in seinem Buch *Der Geist der Gotik* (1917). Scheffler fasste die beiden postulierten »Formenwelten« als »gotischen Geist« und »griechischen Geist« und identifiziert sie mit den Kräften Beruhigung und »Erregung«. Ihm zufolge bricht der Geist der Gotik, der die Formen »immer schnell und gewaltsam nach oben« streben lasse,¹⁵ als die eigentlich kreative Kraft in der Geschichte der Kunst immer wieder durch, vor und nach der eigentlichen Gotik (auch in den Pyramiden ist für Scheffler der »Geist der Gotik« am Werk¹⁶). Zuletzt spürte er diese Kraft im (französischen und deutschen) Impressionismus auf.¹⁷

Beiden Autoren diene Suggestion überwältigender Lebendigkeit dazu, auf den Verlust vernünftiger Kontrolle hinter Kunstwerken zu deuten. Und diese Unbeherrschtheit, die sie einführend zu entdecken meinten, stellten sie mit echter Kreativität gleich. In solcher Sicht setzt der Mensch wahrhaft schöpferische Kraft nicht ein, sie bricht sich durch ihn Bahn.

El Greco als Zeitgenosse

Während Pinder diese Denkfigur zur Propagierung deutscher Kunst nutzte und mit ihr das authentisch Kreative des »Nordischen« herausstellte, wurde sie von anderen etwa aufgegriffen, um Vorläufer des Expressionismus zu bezeichnen und damit die zeitgenössische Kunstrichtung historisch rückzubinden und zu rechtfertigen. Diese Tendenz war so verbreitet, dass viele ihr irrigerweise auch Worringer zurechneten.¹⁸

Als Vorläufer expressionistischer Kunst machte man nicht nur gotische und spätgotische Kunstwerke aus, sondern auch solche des Manierismus, der als eigenständiger Stil jetzt erst gewürdigt wurde. Vor allen anderen manieristischen Künstlern nahmen Kunsthistoriker damals El Greco (1541–1614) in den Blick. In seiner Studie *Über Greco und den Manierismus* (1920) zieht Max Dvořak (1874–1921) wiederholt Vergleiche zu seiner eigenen Zeit. Und wenn er etwa die *Auferstehung Christi* (1596–1610) (Abb. 2) als ein überwältigendes Ereignis mit Evozierung heftiger Bewegungsmomente beschreibt, blickt er offenbar durch die Erfahrung des jüngsten Krieges auf das Bild – als wäre es ein Werk von Otto Dix:

Wie eine Explosion hat das Wunder auf die Wächter gewirkt: der eine im Vordergrund ist niedergestürzt, die anderen, im Paroxysmus des Schreckens und von Bewunderung erfaßt, werfen im wilden Durcheinander ihre Körper seitwärts und ihre Hände in die Höhe, als ob ein Orkan sie ergreifen und emporrüteln würde. So entsteht eine leidenschaftliche Aufwärtsbewegung, die gesteigert durch den Gegensatz Christi zu den vorstürzenden Figuren den Aufstieg Christi überzeugender, als es mit allen Mitteln der vorangehenden Kunst möglich war, als ein übernatürliches Emporschweben erscheinen läßt.¹⁹

Diese emphatische Projektion von Lebendigkeit ist allerdings schon abgemildert gegenüber den Beschreibungen eines anderen expressionistischen Kunsthistorikers, des heute weitgehend vergessenen Spanienkenners Hugo Kehrer (1876–1960). Auf sein Buch *Die Kunst des Greco* (1913) soll hier genauer eingegangen werden, weil Kehrer darin das Hervorbrechen des Kreativen präzisiert, indem er es im Individuum verortet.

Höhepunkt seiner Darstellung bildet das Gemälde *Die Eröffnung des V. Siegels* (1608–14) (Abb. 3).²⁰ Bei der Beschreibung dieses Bildes hebt auch er Momente der Überwältigung hervor. Diesmal kommt es sogar zu einer Verlebendigung von Leblosem:

Ganz vorn an der Rampe Johannes, auf der Erde knieend; die Schauer der Ewigkeit durchdringen ihn. In unnatürlicher, krampfartiger Anspannung wirft er mit lautem Schrei seine Riesenarme in die aufrührerischen Wolken, die nach rechts in die Ferne stürmen. Der Oberkörper ist vorgereckt, und der weite, faltenbrechende Mantel unheimlich beseelt. Wie ein Lebewesen kriecht das Dreieck des krapplackroten Gewandes auf dem Erdboden hin, die Stellung der nackten auf-erstandenen Märtyrer im Mittelgrunde vorbereitend. Man glaubt, den Verzweiflungsschrei des Evangelisten zu hören, der durch die Öde des kastilianischen Hochlandes gellt; man ist getroffen von solcher Steigerung der Dynamik, von solcher Wucht des neuen Stils.²¹

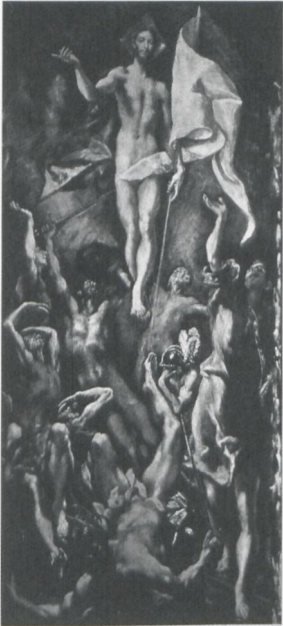
Sah Dvořák in Grecos Kunst einen Ausdruck spiritualistischer Gegenbewegung zur materialistischen Renaissance, so bezog Kehrer sie auf die Gegenreformation:

Greco will das furcht-gewaltige, rauschende Pathos der Gegenreformation, der er selbst mit gluterfülltem Herzen anhängt, vernehmbar machen. Darum ist alles auf seinen Ausdrucks- und Stimmungswert hin behandelt.²²

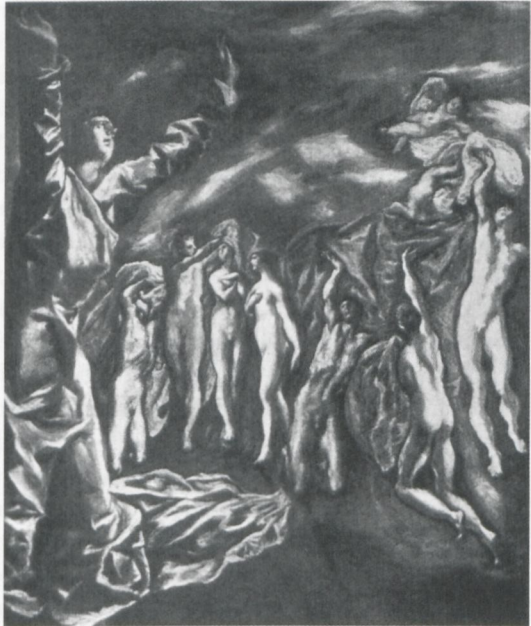
Doch gingen für ihn die Werke nicht in einer gesellschaftlichen Strömung auf. In der »Steigerung der Dynamik«, »Wucht« und »Gewalt« dieser Bilder schlug sich für ihn vor allem die Persönlichkeit des Malers nieder. Kehrer sah in Grecos Kunst die Stimmung der Zeit, gefiltert durch die Künstler-Psyche – die sich in einem Ausnahmezustand befindet. So ist zum Beispiel seine Beschreibung des Gemäldes *Toledo im Gewitter* (1597) (Abb. 4) mit Aussagen über den Künstler eng verquickt:

[...] die Erde bebt, aufzuckende Blitze blenden uns, sturmzerfetzte Wolken rasen dahin. Schauer der Angst vor den rätselhaften Mächten, vor dem Unheimlichen und Dämonischen der Natur, durchrieseln uns. Wir fühlen Grecos innerliche Zerrissenheit, seine Friedlosigkeit und das Treibende, Drängende und Stoßende seiner Seele. Mit elementarer Macht zwingt er uns, dies Schauspiel mitzuerleben, reißt uns hinein in den Wirbelwind seiner stürmischen Seele.²³

Im Schlusswort erklärt Kehrer Greco gerade wegen des hinter dem Werk erspürten psychischen Extrems zu einem Vorläufer seiner Gegenwart:



2. El Greco: Die Auferstehung Christi, 1596–1610. Öl auf Leinwand, 275 × 127 cm, Madrid. Museo del Prado.



3. El Greco: Die Eröffnung des V. Siegels, ca. 1608–14. Öl auf Leinwand, 225 × 193 cm. New York, Metropolitan Museum of Art.



4. El Greco: Toledo im Gewitter, 1597. Öl auf Leinwand, 121 × 109 cm. New York, Metropolitan Museum of Art.

Grecos Weg zum Dekorativ-Malerischen endet mit dem Symbolisch-Expressionistischen. Er hat gleichsam mit der hypersensitiven Reizsamkeit unserer Nerven gefühlt, gleichsam das Ausdrucksbegehren der Künstler unserer Tage vorausempfunden. Das Problem, an dem man heute unbeholfen herumtastet, hat Greco in diesem Werk bereits gelöst. Dieses Schaffen von innen nach außen, diese übermäßige Innerlichkeit, die man als pathologisch gedeutet hat, ist es, die es ihm unmöglich machte, Natur zu malen, die ihn zwang, die Fesseln zu sprengen, die der anerkannte Kanon der Schönheit auferlegte.²⁴

Man lese den letzten Satz genau. Kehrer wendet sich nicht gegen das Pathologisieren, das sich seit Carl Justus Verdikt in *Velasquez und sein Jahrhundert* (1888)²⁵ immer wieder in der Literatur findet, er zitiert es nur. Durch seinen begeisterten Ton aber lässt er keinen Zweifel daran, dass er die gemutmaßte »hypersensitive Reizsamkeit« und »übermäßige Innerlichkeit« Grecos positiv besetzt.

Die eruptive Äußerung von Kreativität, auf welche die Suggestion heftiger Bewegung weist, erfolgt also für Kehrer beim Künstler in Momenten extremer Sensibilität und Spannung, für die ihm nur Termini aus dem Umfeld der Psychopathologie zur Verfügung stehen. Es ist bezeichnend, dass der Autor in seinem Text auf Friedrich Nietzsches »Umwertung aller Werte« anspielt.²⁶ Das vorgestellte Kreativitätsmodell erinnert an die Neubewertung des Wahnsinns in dessen Werk *Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurteile* (1881). Dort heißt es unter der Überschrift »Bedeutung des Wahnsinns in der Geschichte der Moralität«:

Wenn trotz jenem furchtbaren Druck der ›Sittlichkeit der Sitte‹, unter dem alle Gemeinwesen der Menschheit lebten [...], trotzdem neue und abweichende Gedanken, Werthschätzungen, Triebe immer wieder herausbrachen, so geschah diess unter einer schauderhaften Geleitschaft: fast überall ist es der Wahnsinn, welcher dem neuen Gedanken den Weg bahnt, welcher den Bann eines verehrten Brauches und Aberglaubens bricht. [...] [A]llen jenen überlegenen Menschen, welche es unwiderstehlich dahin zog, das Joch irgendeiner Sittlichkeit zu brechen und neue Gesetze zu geben, blieb, wenn sie nicht wirklich wahnsinnig waren, Nichts übrig, als sich wahnsinnig zu machen oder zu stellen – und zwar gilt dies für die Neuerer auf allen Gebieten, nicht nur auf dem der priesterlichen und politischen Satzung: – selbst der Neuerer des poetischen Metrums musste durch den Wahnsinn sich beglaubigen.²⁷

Diese von Nietzsche gespeiste Begeisterung für psychische Ausnahmezustände klingt auch bei den anderen vorgestellten expressionistischen Kunsthistorikern an – so bei Worringer, der die erwähnte Aufwärts-»Bewegung von übermenschlicher Wucht« in gotischen Kathedralen als Resultat eines »logischen Wahnsinn[s]« bzw. eines »Wahnsinn[s] mit Methode« bezeichnet²⁸, und bei Scheffler, der »die Hysterie und die krankhafte Heftigkeit des Empfindens« als wesentliche Züge gotischer Kunst hervorhebt.²⁹ Das herausragende Beispiel ist jedoch Wilhelm Fraengers Darstellung des Hercules Seghers.

Fraenger sieht Seghers

Die anfangs zitierte Beschreibung der Landschafts-Graphik stammt aus Fraengers Buch *Die Radierungen des Hercules Seghers. Ein physiognomischer Versuch*, das 1922 erschien. Der Untertitel ist programmatisch. Da damals über den bis 1633 nachweisbaren Niederländer wenig mehr bekannt ist als Aufenthalte in Amsterdam, Utrecht und den Haag, versucht Fraenger, aus den Werken eine Physiognomie des Künstlers abzuleiten und damit eine zeitliche Reihung der druckgraphischen Werke Seghers' zu begründen. Dabei ergibt sich für ihn, dass das Leben dieses Künstlers ein Beispiel sei für »Krisen extrem asozialer Ichverwirklichung, die außerhalb der Kontinuität geschichtlicher Prozesse sich ereignen«, so dass nur »Psychodiagnostik« als Analyseinstrument bliebe.³⁰ Statt Seghers kulturhistorisch zu verorten, orientiert sich Fraenger bei seiner Deutung offenbar, ähnlich wie die Greco-Forschung seiner Zeit, an Interpretationen zeitgenössischer Kunst. Das zeigen seine zeitlich benachbarten Analysen lebender Künstler.

Vor allem ist hier auf Fraengers 1920 publizierter Text über das »Selbstbildnis mit Weinflasche« (1906) von Edvard Munch (1863–1944) (Abb. 5) zu verweisen.³¹ Auch dieses Gemälde beschreibt der Autor als stark bewegt. Zunächst heißt es:

In jähler Verkürzung stoßen die Fluchtlinien von Tisch und Balustrade in den Raum, keilförmig von den Rändern tiefwärts drängend. Die Heftigkeit dieses Bewegungsauftriebs bleibt in dem Bilde ohne gleichartigen Gegenwert.

Später fügt Fraenger hinzu:

Die starren Kuben der Umgebungsformen streben in rascher Flucht zum Hintergrund. [...] Da knebelt die Laune des Malers plötzlich die ganze Bewegung und schleudert sie zurück in den vordersten Vordergrund. Dort, hoch auf der ganz hellen Stirn des Mannes, spitzt sich die Pyramide schließlich zu.³²

Fraenger begründet die heraus gearbeitete Besonderheit der Komposition mit seelischer Bedrängnis des Künstlers: »Die bruske Originalität des Bildes, der trotzig Gewaltzwang seiner Form« sei »der Not entrunnen«. Das Bild entülle »als seelenhaften Sinn die Weltzerfallenheit des Einzigen, der sich an seinem Eigentume mehr verzehrt als aufbaut.« Mit dem Anspielen auf den Titel von Max Stirners Buch (1845) betont Fraenger das Asoziale, Solipsistische, das er in Munchs Bild wahrzunehmen meint: »In dem Vollzug der zweierlei Bewegung: der Mensch drängt vorwärts, und der Raum entflieht, erleben wir die Loslösung und die Entfremdung.«³³

Die Vokabel »Entfremdung« ist dem Sprachgebrauch zeitgenössischer Psychopathologie entnommen, bleibt hier als solche aber allein. Erst im Buch über Seghers weitet Fraenger seine Palette medizinischer Begrifflichkeit aus. Er spricht von »Wahrnehmungsanomalie«³⁴ und »Neurasthenie«³⁵, vom »Wahnerlebnis der Entfremdung« sowie von dem »Drang, sich quälend in die Umweltsformen



5. Edvard Munch: Selbstbildnis mit Weinflasche, 1906. Öl auf Leinwand, 110,5 × 120,5 cm. Oslo, Munch Museet.

«einzufühlen» unter Selbstaufgabe, wofür er das Wort »Veränderung«³⁶ prägt. Um das Extreme deutlich zu machen, spricht er anstatt von »Einleben« von »Einsterben«.³⁷ Als Modell dient ihm offenbar die schizophrene Erkrankung, wie sie Karl Jaspers, der damals noch als Oberarzt an der Psychiatrischen Universitätsklinik Heidelberg arbeitete, in seinem Lehrbuch *Allgemeine Psychopathologie* seit 1913 dargestellt und in seinem Buch *Strindberg und van Gogh* 1922 ebenfalls zur Analyse von Künstlern und ihren Werken herangezogen hat.³⁸

Als Schizophrenie benennt Fraenger das Syndrom, das er umschreibt, allerdings nicht, vermutlich weil er die Werke als kreative Lösung der psychischen Ausnahmesituationen präsentiert, die sich in ihnen spiegeln. Zwei psychische Krisen macht er im Werk des Radierers fest. »Die große Felslandschaft mit den vier Bäumen« markiert für ihn die zweite Krise. Die anfangs zitierte Beschreibung der Graphik lässt sich als Metapher für verschiedene Stadien psychischer Krankheit lesen – von dumpfer Lethargie bis zum plötzlichen krampfartigen Ausbruch. Dabei bietet der »dritte Akt« des Bildes, die »Katastrophe des Gebirges«, noch nicht den Höhepunkt. In einem späteren Abschnitt meint Fraenger,

die eigentliche Ursache der von ihm konstatierten »panischen Erregung des Radierers« über eine perspektivische Besonderheit der Darstellung erklären zu können: »[...] das steile Felsenwerk am linken Bildrand zeigt eine schiefe Flächenhaftigkeit. Es ist der starren perspektivischen Erfassung ausgewichen, da es schon außerhalb des Sichtungswinkels, etwa in Schulterbreite des Radierers liegt. Sein Standort ist auf jenem schlammbedeckten Hügel vor dem belaubten Baume anzunehmen.« Somit schnelle »das links nach vorne drängende Gebirge seitlich an ihm vorüber [...], ja [drohe] ihn von hinten zu umzingeln.«³⁹

Als einfühlende Betrachter nehmen wir die von Fraenger postulierte Position des Radierers in seinem Bild ein – diejenige Stelle, die Seghers in »panische Erregung« versetzt habe. Der Autor gibt uns die Möglichkeit, den psychischen Ausnahmezustand des Künstlers selbst zu erleben. Nicht nur überwältigt uns der Eindruck des Bildes. Das Bild droht, uns in sich einzuschließen. Die Suggestion der Verlebendigung eines Kunstwerkes kann schwerlich weiter gehen. Warum formulierte Fraenger gerade in dieser Zeit ein solches Extrem?

Expressionismus und Wahnsinn

Die positive Wertung psychischer Ausnahmezustände durch deutsche Kunsthistoriker im ersten Jahrhundertviertel geht parallel zur Auseinandersetzung expressionistischer Künstler mit dem Wahnsinn. Herausragende Beispiele sind die Gemälde, Zeichnungen und Druckgraphiken, die Erich Heckel (1883–1970) 1914 nach Besuch des Berliner *Maison de Santé* entwickelt hat (Abb. 6).⁴⁰ Bildende Künstler, Dichter und Schriftsteller identifizierten sich damals mit Insassen psychiatrischer Anstalten, als dem »stärksten Gegensatz zur Normalität des verhassten Bürgers«.⁴¹ Sie waren fasziniert von deren künstlerischen Werken und ließen sich davon anregen. Ein Beispiel ist Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938), der im Weltkrieg selbst psychisch und physisch zusammengebrochen war und seit 1916 eine Reihe von Nervensanatorien in Deutschland und der Schweiz aufsuchte.⁴² 1917 begegnete er in Ludwig Binswangers Sanatorium *Bellevue* in Kreuzlingen Werken der Mitpatientin Else Blankenhorn (1873–1920) und beschrieb sie ausführlich in expressionistischer Weise mit Suggestion starker Bewegung.⁴³ Zu einem Gemälde, das sich heute in der Heidelberger Sammlung Prinzhorn befindet (Abb. 7), heißt es in diesem einzigartigen Dokument:

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.⁴⁴

Tatsächlich zeigen mystische Naturschilderungen Kirchners aus den Jahren 1917 bis 1920 Ähnlichkeiten mit Werken Blankenhorns. Diese Nähe verliert sich aber wieder, und ab 1924 finden wir sogar Zeugnisse einer starken Abgrenzung des Malers von »Irrenkunst«. Diese Wandlung gründet offenbar in einer veränderten Einstellung zu seiner eigenen psychischen Krise. Damals



6. Erich Heckel: *Blinde Irre beim Essen*, 1914. Öl auf Leinwand, 80,5 × 70,5 cm. Mönchengladbach, Städtisches Museum Abteiberg.

versuchte Kirchner, aller seiner Krankenakten habhaft zu werden, um sie zu vernichten. Offenbar fürchtete er die Pathologisierung seiner Person und Kunst. Dass er Grund dazu hatte, zeigt ein Blick auf die damalige Entwicklung der Psychiatrie.

1922, als Fraenger sein Seghers-Buch publizierte, erschien auch das Werk *Bildnerie der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung* des Kunsthistorikers und Mediziners Hans Prinzhorn (1886–1933).⁴⁵ Seine Untersuchung stützte sich auf eine Sammlung von über 5000 Werken psychisch Kranker aus psychiatrischen Einrichtungen in ganz Deutschland, die er als Assistenzarzt der Psychiatrischen Universitätsklinik Heidelberg in den Jahren 1919 bis 1921 zusammengetragen hatte. Prinzhorn gehörte als Kunsthistoriker zu der angesprochenen Strömung im Fach. Als Schüler von Lipps und Schmarsow war er Einfühlungstheoretiker und glaubte, den Werken Schizophrener allein durch ›Wesensschau‹ näher zu kommen. Möglicherweise war er sogar von Fraenger beeinflusst, in dessen Kreis *Die Gemeinschaft* er bald nach



7. Else Blankenhorn: Ohne Titel (Roter Reiter), undatiert. Öl auf Leinwand, 42 × 46,5 cm. Heidelberg, Sammlung Prinzhorn.

seiner Ankunft in Heidelberg aufgenommen wurde.⁴⁶ Auch er beschreibt Werke mit Hilfe der Suggestion starker Bewegung. So heißt es über eine Zeichnung von Franz Karl Bühler (von Prinzhorn »Pohl« genannt) (1864–1940) (Abb. 8): »Die in rasender Flucht perspektivisch sich verjüngenden Gefäße und das seltsame Fabeltier [...] das ebenfalls in schwindlig machender Verkürzung sich schräg aus der Tiefe hervordrängt [...]«.⁴⁷ Und wie andere expressionistische Kunsthistoriker ließ sich Prinzhorn durch künstlerische Werke überwältigen. In seinem Buch wird dem Betrachter eine »bestimmte seelische Haltung« »unmittelbar« aufgedrängt, er ist ihr »wehrlos ausgeliefert«, wird von ihr gequält, oder er wird »in die Rhythmik des Strichgefüges« einer Zeichnung »hineingezogen«.⁴⁸ Es erscheint folgerichtig, dass Prinzhorn die psychisch kranken »Bildner« zu den eigentlichen, echten Kreativen erklärte. Die zeitgenössischen Künstler sah er zwar nach Ähnlichem streben, aus dem, wie er es nennt: »schizophrenen Weltgefühl« der Zeit heraus; aus seiner Sicht brachten sie jedoch »fast nur intellektuelle Ersatzkonstruktionen« zustande.⁴⁹



8. Franz Karl Bühler (Pohl): ohne Titel, 1901. Bleistift auf Papier, braun laviert, 38,5 × 23,7 cm. Heidelberg, Sammlung Prinzhorn.

Was den medizinischen Aspekt des Gebietes angeht, war Prinzhorn dagegen vorsichtig. Sichere formale und inhaltliche »Merkmale schizophrener Bildnerie«⁵⁰ konnte er nicht festmachen – er spürte nur einen »grauenvollen Solipsismus«.⁵¹ Dagegen sprach er eine bemerkenswerte Warnung aus: »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.«⁵²

Die Verurteilung der Moderne im (pathologisierenden) Geiste Justis gewann nämlich Anfang der 1920er Jahre bereits mehr und mehr die Oberhand – und zwar durch den Einfluss von Medizinern (psychopathologische Laien hatten schon seit Goethe die Neuerer in der Kunst abwertend als Wahnsinnige bezeichnet⁵³). Bereits im November 1920 schrieb Wilhelm Valentiner an Carl Georg Heise: »Auch ärgert mich, daß man so häufig in den mod[ernen] Künstlern das Krankhafte nachzuweisen sucht. Als ob wir in einem Narrenhaus lebten. Alle möglichen Mediziner machen sich jetzt in der Kritik der mod[ernen] Kunst breit.«⁵⁴ Schon vor dem ersten Weltkrieg hatten Psychiater, allen voran Paul Julius Möbius, Pathographien verfasst, allerdings zumeist über historische Persönlichkeiten. Erst nach dem Weltkrieg meldeten sie sich vermehrt zur zeitgenössischen Kunst zu Wort, im Interesse der ›Volksgesundheit‹ – dies geht parallel zum Einsatz für die sogenannte ›Euthanasie‹ von psychisch Kranken und Behinderten. 1920 publizierten der Psychiater Alfred Hoche und der Jurist Karl Binding die kleine, äußerlich unscheinbare Broschüre *Die Freigabe der Ver-*

nichtung lebensunwerten Lebens. Ihr Maß und ihre Form.⁵⁵ Einer der lautesten und einflussreichsten Kämpfer gegen die Moderne unter den Psychiatern war der Leiter der Hamburger Psychiatrischen Universitätsklinik Wilhelm Weygandt (1862–1949), der eine Vielzahl von Vorträgen mit Titeln wie *Kunst und Wahnsinn* oder *Pathologische Erscheinungen in der modernen Kunst* hielt und entsprechende Artikel in verbreiteten Wochenblättern publizierte. Schon 1921 notierte er: »Aber den Kunstwerken neuester Zeit gegenüber erwacht auf den Lippen Tausender die Frage, ob da nicht [...] der Künstler selbst krankhaft beeinflusst erscheint?«⁵⁶ Auch Weygandt legte eine große Sammlung von Werken psychisch Kranker an. Sie sollte allerdings vor allem helfen, vorgeblich degenerative Züge von Kunst festzumachen. »Weygandts diagnostisches Urteil zielte [...] grundsätzlich über die Patientenkunst hinaus in die Kunst der Avantgarde, und beider Denunziation ist letztlich nur Mittel, die Künstler bei der tödlichen Aktion für Volksgesundheit gleich mit «entsorgen» zu können.«⁵⁷

Der weitere Weg der Moderne in Deutschland ist bekannt. In die Ausstellung *Entartete Kunst*, die von 1937 an durch deutsche Städte zog, integrierten die Nazis auch Werke aus der Sammlung Prinzhorn – um die ›Entartung‹ professioneller Künstler mit eben jenem Verfahren zu demonstrieren, das Prinzhorn 1922 schon als ›geistlos‹ entlarvt hatte.

Resümee

Fraengers Suggestion heftiger Bewegung in den Darstellungen des Niederländers lässt sich einer Kunstgeschichtsströmung seiner Zeit zuordnen. Zugleich markiert sie ein Extrem. Schon vor dem Ersten Weltkrieg haben expressionistische Kunsthistoriker dieses projektive Verfahren genutzt, um die Äußerung angeblich echter, eruptiv auftretender Kreativität in Kunstwerken herauszuheben. Wie Fraenger lokalisierten einige von ihnen diese originäre Schöpferkraft in psychischen Ausnahmeständen des Künstlers und schlossen sich damit einer Umwertung an, die auf Nietzsches Apologie des Wahnsinns zurück geht. Wie Fraenger blickten manche dabei aus der Perspektive zeitgenössischer Kunst auf historische Werke. Von den Schriften seiner Fachkollegen unterscheidet sich der Text des Heidelberger Kunsthistorikers aber nicht nur durch den wortschöpferischen Reichtum seiner Sprache und die sichere Beherrschung rhetorischer Mittel, sondern auch durch die Anzahl psychopathologischer Termini.

Dieser Rückgriff auf medizinische Fachsprache dürfte dem Wunsch nach Objektivierung entsprungen sein und geht sicherlich auf den Austausch mit Hans Prinzhorn zurück.⁵⁸ Dessen Sicht entsprechend zielte Fraenger allerdings auf den Nachweis eines »schizophrenen Weltgefühls« und nicht darauf, Munch und Seghers für psychisch krank zu erklären. Ihm war offenbar nicht bewusst, wie stark er sich mit der Tendenz zur »Verwissenschaftlichung« seiner Begrifflichkeit dem wachsenden Lager der Degenerationsdiagnostiker unter den Kunstkritikern näherte.

¹ Wilhelm Fraenger, Die Radierungen des Hercules Seghers. Ein physiognomischer Versuch (1922), hg. v. Hilmar Frank, Leipzig 1986, S. 13.

² Hilmar Frank, Nachwort, in: Fraenger 1986 (wie Anm. 1), S. 96–116, hier S. 106.

³ Ernst Osterkamp, Däuber oder die Farbe – Einstein oder die Form. Bildbeschreibung zwischen Expressionismus und Kubismus, in: Gottfried Boehm / Helmut Pfotenhauer (Hgg.), Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasen von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995, S. 543–562.

⁴ Ebd., S. 547.

⁵ Udo Kultermann, Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft, Neuaufgabe, München 1996, S. 189–200.

⁶ Zur Bedeutung Schmarsows siehe auch Thomas Röske, Der Arzt als Künstler. Ästhetik und Psychotherapie bei Hans Prinzhorn (1886–1933), Bielefeld 1995, S. 91–101. Siehe auch die Bemerkungen zu Schmarsow von Wolfgang Kemp, Einleitung zu Wilhelm Pinder, Die Anerkennung des Betrachters, in: ders. (Hg.), Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Neuausgabe, Berlin / Hamburg 1992, S. 51 f.

⁷ August Schmarsow, Das Wesen der architektonischen Schöpfung, Leipzig 1894.

⁸ August Schmarsow, Plastik, Malerei und Reliefkunst in ihrem gegenseitigen Verhältnis untersucht, Leipzig 1899, S. 13.

⁹ August Schmarsow, Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten. Sechs Vorträge über Kunst und Erziehung, Leipzig 1903, S. 60.

¹⁰ Wilhelm Pinder, Zur Vermittlerrolle des Meisters E. S. in der deutschen Plastik (1921), in: ders., Gesammelte Aufsätze aus den Jahren 1907–1935, hg. v. Leo Bruhns, Leipzig 1938, S. 60–83, hier S. 79 f.

¹¹ Marlite Halbertsma, Wilhelm Pinder und die Deutsche Kunstgeschichte, Worms 1992.

¹² Wilhelm Worringer, Abstraktion und Einföhlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie (1908), 3. Aufl., München 1911, S. 14.

¹³ Wilhelm Worringer, Formprobleme der Gotik, München 1911, S. 35, 33.

¹⁴ Ebd., S. 71.

¹⁵ Karl Scheffler, Der Geist der Gotik, Leipzig 1917, S. 39.

¹⁶ Ebd., S. 65.

¹⁷ Ebd., S. 105 f.

¹⁸ Magdalena Bushart, Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911–1925, München 1990, S. 20–25.

¹⁹ Max Dvořák, Über Greco und den Manierismus (1920), in: ders., Studien zur Kunstgeschichte [...], mit einem Essay von Irma Emmrich, Leipzig 1989, S. 59–75, hier S. 73 f.

²⁰ Hugo Kehrer, Die Kunst des Greco (1913), 2. Aufl., München 1914, S. 79 f.

²¹ Ebd., S. 79.

²² Ebd., S. 37.

²³ Ebd., S. 83 f.

²⁴ Ebd., S. 84.

²⁵ Siehe hierzu Kultermann 1996 (wie Anm. 5), S. 191.

²⁶ Zum *Begräbnis des Conde de Orgaz* (1586) heißt es: »Mir scheint, Greco hat bei dieser Schöpfung an Raffaels Disputa gedacht, aber er hat die Renaissance-Werte umgewertet und die Begriffe von Bewegung und Verbindung ganz anders verstanden.« – Kehrer 1914 (wie Anm. 20), S. 31.

²⁷ Friedrich Nietzsche, Bedeutung des Wahnsinns in der Geschichte der Moralität, in: ders., Morgenröthe, in: ders., Morgenröthe – Idyllen aus Messina – Die fröhliche Wissenschaft, Kritische Studienausgabe (Bd. 3/15), hg. v. Giorgio Colli / Mazzino Montinari, München 1999, S. 9–331, S. 26–28, hier S. 26 f. (I, 14).

²⁸ Worringer 1911 (wie Anm. 13), S. 70.

²⁹ Scheffler 1917 (wie Anm. 15), S. 38.

³⁰ Fraenger 1986 (wie Anm. 1), S. 11.

³¹ Wilhelm Fraenger, Zu einem Selbstbildnis von Edvard Munch (1920), in: ders., Von Bosch bis Beckmann. Ausgewählte Schriften, Köln 1985, S. 276–282.

³² Ebd., S. 276 und 278.

³³ Max Stirner, Der Einzige und sein Eigentum, Leipzig 1845. Ebd., S. 279.

³⁴ Fraenger 1986 (wie Anm. 1), S. 16.

³⁵ Ebd., S. 31.

³⁶ Ebd., S. 17.

³⁷ Ebd., S. 19.

³⁸ Karl Jaspers, Allgemeine Psychopathologie. Ein Leitfadens für Studierende, Ärzte und Psychologen, Berlin 1913; ders., Strindberg und van Gogh. Versuch einer pathographischen Analyse unter vergleichender

Heranziehung von Swedenborg und Hölderlin. Leipzig 1922; zu Fraengers Lektüre der zweiten, neubearbeiteten Auflage der *Allgemeinen Psychopathologie* (Berlin 1920) s. Thomas Röske, »Außer-

halb der Kontinuität geschichtlicher Prozesse« – Wilhelm Fraenger und Hans Prinzhorn blicken auf die Kunst von Außenseitern«, in: Ausst.-Kat.: Neue Kunst – lebendige Wissenschaft. Wilhelm Fraenger und sein Heidelberger Kreis 1910 bis 1937, Heidelberger Kunstverein, Heidelberg 2004, S. 130–142, hier S. 134.

³⁹ Fraenger 1986 (wie Anm. 1), S. 58.

⁴⁰ Siehe hierzu Susanne Augat, *Das Bild des »Irren« im Expressionismus*, in: Ausst.-Kat.: Expressionismus und Wahnsinn, München 2003, S. 16–32, hier S. 19 f.

⁴¹ Thomas Anz, *Literatur des Expressionismus*, Stuttgart / Weimar 2002, S. 83.

⁴² Siehe hierzu Thomas Röske, »Vielleicht kann ich aber doch neues sehen und gestalten« – Kirchner in Königstein, in: Ausst.-Kat.: Ernst Ludwig Kirchner. Kirchner in Königstein – Aquarelle, Zeichnungen, Druckgrafik, Fotografien, Hoechst 1999, S. 9–32.

⁴³ Zu Kirchner und Blankenhorn s. zuletzt: Thomas Röske, »Ist das nicht doch recht pathologisch?« – Kirchner und das »Kranke« in der Kunst, in: Ausst.-Kat. Expressionismus und Wahnsinn 2003 (wie Anm. 40), S. 156–163.

⁴⁴ Zitiert nach: Ernst Ludwig Kirchner, *Skizzenbuch 38/53–62* [Handschriftlicher Eintrag von Erna Schilling nach Diktat von Ernst Ludwig Kirchner], übertragen von Gerd Presler, in: ders., *Ernst Ludwig Kirchner – Die Skizzenbücher. »Eks-tase des ersten Sehens«*. Monographie und Werkverzeichnis, Karlsruhe / Davos 1996, S. 406–408, hier S. 408.

⁴⁵ Hans Prinzhorn, *Bildnerei der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlin 1922.

⁴⁶ Zum Verhältnis Prinzhorn – Fraenger s. Röske 2004 (wie Anm. 38).

⁴⁷ Prinzhorn 1922 (wie Anm. 45), S. 278 f.

⁴⁸ Ebd., S. 137, 337, 219, 103.

⁴⁹ Ebd., S. 348.

⁵⁰ So der Titel eines späteren Buchs zum Thema, das in vielem hinter Prinzhorn zurückfällt: Helmut Rennert, *Die Merkmale schizophrener Bildnerei*, Jena 1962.

⁵¹ Prinzhorn 1922 (wie Anm. 45), S. 339.

⁵² Ebd., S. 346.

⁵³ »Das Klassische nenne ich das Gesunde, und das Romantische das Kranke.« – Johann Peter Eckermann, Gespräch mit Goethe am Donnerstag, den 2. April 1829, in: Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 40 Bde., Frankfurt a. M. 1999, II. Abt., Bd. 12 (39): Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, hg. v. Christoph Michel, S. 323–325, S. 324; s.a. den dazugehörigen Kommentar ebd., S. 1223 f.

⁵⁴ Wilhelm Valentiner, Brief an Carl Georg Heise vom 26.11.1920, Museum für Kunst- und Kulturgeschichte, Lübeck, zit. nach Bettina Brand-Claussen, *Häßlich, falsch, krank – »Irrenkunst« und »irre« Kunst zwischen Wilhelm Weygandt und Carl Schneider*, in: Christoph Mundt u.a. (Hgg.), *Psychiatrische Forschung und NS-»Euthanasie«*. Beiträge zu einer Gedenkveranstaltung an der Psychiatrischen Universitätsklinik Heidelberg, Heidelberg 2001, S. 265–320, hier S. 265. Der folgende Abschnitt stützt sich wesentlich auf den Text von Brand-Claussen.

⁵⁵ Karl Binding / Alfred E. Hoche, *Die Freigabe der Vernichtung lebensunwerten Lebens. Ihr Maß und ihre Form*, Leipzig 1920.

⁵⁶ Wilhelm Weygandt, *Pathologische Erscheinungen in der modernen Kunst*, in: *Der Deutsche*, 8.12.1921.

⁵⁷ Brand-Claussen 2001 (wie Anm. 54), S. 279.

⁵⁸ Siehe Röske 2004 (wie Anm. 38), S. 134 f.