



Links: FRANZ KARL BÜHLER, ohne Titel (Fabeltiere), zwischen 1906 und 1916

Rechts: ALFRED KUBIN „Angriff auf Bayern“, 1918

## Künstlerische Reaktionen auf die SAMMLUNG PRINZHORN

Künstler waren immer schon unter den ersten, die sich für Kreativität abseits vom Kunstmarkt interessiert haben. Sie gehörten um 1900 genauso zu den Entdeckern der so genannten Stammeskunst aus Afrika und Ozeanien wie der Kinderzeichnungen oder der Naiven. Und sie waren auch gleich zur Stelle, als in Heidelberg nach dem Ersten Weltkrieg zum ersten Mal eine große Sammlung Zeichnungen, Malereien, Skulpturen und textiler Werke von Insassen psychiatrischer Anstalten aus allen deutschsprachigen Ländern zusammen getragen wurde.

HANS PRINZHORN (1886–1933), der als promovierter Kunsthistoriker und Mediziner 1919 von der psychiatrischen Universitätsklinik für dieses Projekt angestellt worden war, hatte zusammen mit dem Direktor der Klinik, KARL WILMANN (1873–1945), einen Aufruf an sämtliche Anstalten, Kliniken und Sanatorien verfasst, Patientenwerke zur Begründung eines „Museums für pathologische Kunst“ zu schicken. Bis zu seinem Ausscheiden aus der Klinik 1921 nahm er nahezu alles an, was eintraf – mehr als 5000 Werke von großer Vielfalt



an Ausführung und Inhalt aus den Jahrzehnten seit Mitte des 19. Jahrhunderts. Von diesem reichen Bestand ging PRINZHORN in seiner Studie *Bildneri der Geisteskranken* (1922) aus.<sup>1</sup> Wenn er davon auf den 187 zum Teil farbigen Abbildungen im Text und auf 20 Tafeln des 350 Seiten starken Bandes auch nur einen Bruchteil zeigte, so war das doch mehr als jemals von „Irrenkunst“ publiziert worden war. Ohne Übertreibung lässt sich sagen, dass PRINZHORN das Gebiet damit zum ersten

Mal sichtbar machte. Und da ihm zudem weniger an medizinischen Aspekten, sondern an der Ästhetik der Werke lag, wundert es nicht, dass das Buch schnell unter Kunstliebhabern und Künstlern bekannt wurde und einflussreich blieb – zumal es mit der Einrichtung eines eigenen Museums noch bis 2001 dauerte. PRINZHORN'S Verhältnis zur Kunst seiner Zeit war ambivalent. Spätestens seit seinem Studium in München 1906–1908 hatte er begeistert Anteil an neuen Entwick-

<sup>1</sup> HANS PRINZHORN, *Bildneri der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlin 1922.

lungen in Musik und bildender Kunst genommen. Er verehrte VINCENT VAN GOGH, und der Expressionismus bot ihm zweifellos wesentliche Orientierung für sein ästhetisches Bewerten der Patientenwerke.<sup>2</sup>

Aber die Erfahrungen des Ersten Weltkriegs hatten ihn zum kulturellen „Nihilisten“ werden lassen.<sup>3</sup> Wie viele Kulturschaffende damals in Europa suchte er nach Möglichkeiten eines Neuanfangs – und fand ihn im „inneren Afrika“ der westlichen Industriegesellschaften: in den künstlerischen Werken aus psychiatrischen Anstalten. Weil er davon ausging, dass sie rein aus dem Unbewussten psychisch kranker und aus der Gesellschaft weggeschlossener Individuen stammten („sie wissen nicht, was sie tun“)<sup>4</sup>, hielt er sie für ursprünglicher, „echter“ als Werke, die professionelle Ausstellungskünstler schaffen. Auch wenn diese sich um ähnliche Authentizität bemühten, erreichten sie „fast nur intellektuelle Ersatzkonstruktionen“<sup>5</sup>, da sie in ihrer Bildung und ihrem Kalkül gefangen seien. Bedenkt man diese Zweifel PRINZHORNs an der Kunst seiner Zeit, wird der vorsichtig gewählte Terminus „Bildneri“ im Titel zum Signum für die Absicht des Autors, die Hervorbringungen von Anstaltsinsassen als Gegenkunst zu propagieren.<sup>6</sup>

Bestätigung fand PRINZHORN in der Reaktion von Künstlern. In *Bildneri der Geisteskranken* berichtet er über diese spezielle Gruppe von Besuchern der Heidelberger Sammlung: „Unter den Künstlern gaben sich die einen (darunter sehr Gemäßigte und andererseits extreme Expressionisten) einem ruhigen Studium der Besonderheiten hin, bewunderten zahlreiche Stücke rückhaltslos und verwarfen andere, ohne an eine Scheidung von gesund und krank im mindesten zu denken. Andere aber, wiederum ganz verschiedenen Richtungen angehörig, verwarfen das ganze Material als Nichtkunst, widmeten sich jedoch trotzdem allen Nuancen mit großer Lebhaftigkeit. Und eine dritte Gruppe schließlich war bis zur

Haltlosigkeit erschüttert, glaubte in dieser Schaffensweise den Urvorgang aller Gestaltung zu erkennen, die reine Inspiration, nach der man letzten Endes einzig trachte, und geriet zum Teil in ernsthafte Entwicklungskrisen, aus denen sie sich zu klareren Meinungen über sich selbst und ihre Produktion hinausfand.“<sup>7</sup>

Wir kennen namentlich kaum Künstler, die damals die Sammlung besuchten. Zu den Erschütterten gehörte aber zweifellos ALFRED KUBIN (1877–1959), der sich 1920 in Heidelberg hatte Werke vorlegen lassen.<sup>8</sup> Darüber gibt sein Artikel „Die Kunst der Irren“ Auskunft, der 1922, im selben Jahr wie Prinzorns Buch, in der Zeitschrift *Das Kunstblatt* erschien. Sein „stärkster Eindruck“ waren die Malereien „phantastisch-visionärer Dinge“ von FRANZ KARL BÜHLER, einem ehemaligen Schlosser, der nun in der Anstalt Emmendingen lebte. Diesen „Meister ersten Ranges“ schätzte auch PRINZHORN besonders. Bei KUBIN kommt aber sicherlich hinzu, dass BÜHLERs Werke von den Themen wie von der expressiven Zeichenweise Ähnlichkeit mit eigenen Werken haben.<sup>9</sup>

Damit bietet er ein erstes Beispiel für ein Phänomen, das sich bei fast allen Künstlern beobachten lässt, die ihm in ihrer Begeisterung für Werke der Heidelberger Sammlung gefolgt und oft sogar davon in ihrem eigenen Schaffen anregt worden sind. Ihre Zahl ist groß und reicht von ADOLF HÖLZEL und MAX ERNST über RICHARD LINDNER, GEORG BASELITZ und ARNULF RAINER bis in die Gegenwart.<sup>10</sup> Doch gleichgültig welche spezifische Haltung zu den Werken und zum Thema Wahnsinn und Kunst die Künstler haben, sie werden fast ausnahmslos angezogen von Bildern, Zeichnungen, Textilien oder Skulpturen, in denen sie etwas Verwandtes zu ihrem eigenen künstlerischen Entwicklungsstand entdecken. Das Werk, mit dem sie sich auseinandersetzen, erhält dann oftmals die Funktion eines Katalysators für ihre persönliche

2 BETTINA BRAND-CLAUSSEN, „Prinzorns Bildneri der Geisteskranken – ein spätexpressionistisches Manifest“, in: *Vision und Revision einer Entdeckung*, Ausstellungskatalog Sammlung Prinzhorn, Heidelberg 2001, Seite 11–31.

3 HANS PRINZHORN, „Die erdentrückbare Seele“, in: *Der Leuchter* 8, 1927, Seite 277–296, hier Seite 278.

4 PRINZHORN 1922, Seite 343.

5 Ebd., Seite 348.

6 THOMAS RÖSKE, *Der Arzt als Künstler. Ästhetik und Psychotherapie bei HANS PRINZHORN*, Bielefeld 1995, Seite 55–61.

7 PRINZHORN 1922, Seite 346.

8 Siehe dazu BETTINA BRAND-CLAUSSEN, „lassen sich neben den besten Expressionisten sehen“ – ALFRED KUBIN, Wahnsinn-Blätter und die „Kunst der Irren“, in: *Expressionismus und Wahnsinn*, Ausstellungskatalog SCHLESWIG-HOLSTEINISCHE LANDESMUSEEN, SCHLOSS GOTTORF, SCHLESWIG, MÜNCHEN 2003, Seite 136–149.

9 RÖSKE 1995, Seite 145.

10 Im Herbst 2012 wird eine breite Übersicht zum Thema unter dem Titel „ungesehen und unerhört – Künstler reagieren auf die Sammlung Prinzhorn“ im VERLAG DAS WUNDERHORN, HEIDELBERG, erscheinen.

Entwicklung. Im Fremden neben dem wiedererkannten Eigenen erkennen die Künstler, oft mehr unbewusst als bewusst, ein herausforderndes Potential.

Lange waren die Nutznießer der Begegnung mit der Heidelberger Sammlung allerdings nicht bereit, ihre Werke zusammen mit den Anregungen auszustellen. Als erste haben die Surrealisten diese Scheu mit anderer „Irenkunst“ in einigen ihrer großen Gruppenausstellungen seit den 1930er Jahren durchbrochen. Doch als ART BRUT (ab 1945) und als OUTSIDER ART (ab 1972) blieben die Werke von Psychiatrie-Erfahrenen dann wieder weitgehend unter sich im Ausstellungsbetrieb. Erst in den letzten Jahren wuchs das Interesse an der Mischung, auch mit Beständen aus Heidelberg.

Offenbar haben mehr und mehr Menschen das Bedürfnis, sich mit den originellen Artefakten von Menschen mit psychischen Ausnahmeerfahrungen zu beschäftigen, gerade auch weil diese oftmals nicht oder nicht in erster Linie als Kunst gemeint sind, sondern als existentielle Vehikel dienen, etwa die Realität besonderer Wahrnehmungen belegen oder magisch auf die Realität einwirken sollen. War der Gegensatz solchen „Irrsinns“ zur bürgerlich wirtschaftsrationalen Welt in früheren Zeiten Grund für Ablehnung und Vernichtung der Werke gewesen, kann man sie heute, in einer Zeit, da sich wie nie zuvor der soziale „Irrsinn“ des Spätkapitalismus zeigt, als Ausdruck einer scheiternden Einpassung in oder ein Aufbegehren gegen gesellschaftliche Machtverhältnisse nachvollziehen.

Dieses Interesse spiegelt sich auch in jüngsten Reaktionen von Künstlern auf Werke der SAMMLUNG PRINZHORN, von denen viele im Sinne künstlerischer Forschung die gleichzeitige Präsenz der Ausgangswerke erfordern. Werden dabei die existentiellen Anliegen der Außenseiter ernst genommen, ist die

Gefahr einer bloß ästhetischen „Verkünstung“, vor der PETER GORSEN seit den 1990er Jahren mit Recht gewarnt hat, sicherlich gering.<sup>11</sup> Sie ist aber stets wieder bei der Frage nach angemessener Präsentation der Begegnung zu bedenken. Die Integration von Werken Psychiatrie-Erfahrener in den Kunstbetrieb ist eine anhaltende Herausforderung.

THOMAS RÖSKE

<sup>11</sup> Siehe etwa PETER GORSEN, „Der Dialog zwischen Kunst und Psychiatrie heute“, in: *Von Chaos und Ordnung der Seele. Ein interdisziplinärer Dialog über Psychiatrie und moderne Kunst*, hg. von OTTO BENKERT und PETER GORSEN, BERLIN et al. 1990, Seite 1–53, hier Seite 26 ff.