

Thomas Röske

Ernst Kris und die »Kunst der Geisteskranken«

EINLEITUNG

In seinem Sammelband *Psychoanalytic Explorations in Art* (1952) fasste Ernst Kris unter der Überschrift »The Art of the Insane« drei Texte zusammen, die zuerst zwischen 1933 und 1946 erschienen sind: »Ein geisteskranker Bildhauer des 18. Jahrhunderts« (1933), »Bemerkungen zur spontanen Bildneri der Geisteskranken« (1936) und »The Function of Drawings and the Meaning of the ›Creative Spell‹ in a Schizophrenic Artist« (1946).¹ Das Themengebiet hat ihn mithin mehr als 13 Jahre lang intensiv beschäftigt. Der Messerschmidt-Aufsatz markiert (zusammen mit der 1932 im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien erschienenen Version²) zudem den Beginn psychoanalytischer Auseinandersetzung mit Kunst bei Kris. Damit betrat er Anfang der 1930er-Jahre gleich zweifach neuen Boden. Nicht nur war er der erste, der sich Kunstwerken mit doppelter Professionalität, als Kunsthistoriker und Psychoanalytiker, näherte. Vor ihm hatte es auch noch niemand so gerüstet unternommen, mithilfe der Psychoanalyse künstlerische Werke von psychisch Kranken zu deuten.³ Bedenkt man außerdem, dass die Fallstudien, um die es sich beim ersten und dritten der drei Texte sowie beim Anhang des zweiten handelt, die einzigen sind, die Kris

1 Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York 1952: »Comments on Spontaneous Artistic Creations by Psychotics«, S. 87–127; »A Psychotic Sculptor of the Eighteenth Century«, S. 128–150; »The Function of Drawings and the Meaning of the ›Creative Spell‹ in a Schizophrenic Artist«, S. 151–169. Der Aufsatz »Bemerkungen zur spontanen Kunst der Geisteskranken« (1936) wird hier zitiert nach Ernst Kris, *Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in der Sicht der Psychoanalyse*, Frankfurt a. M. 1977, S. 75–116, der Aufsatz »Ein geisteskranker Bildhauer des 18. Jahrhunderts« nach ebd., S. 116–154.

2 »Die Charakterköpfe des Franz Xaver Messerschmidt: Versuch einer historischen und psychologischen Deutung«, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 6, 1932, S. 169–228.

3 Vgl. John M. MacGregor, *The Discovery of the Art of the Insane*, Princeton 1989, S. 250. Sigmund Freud geht in seinem Aufsatz »Eine Teufelsneurose im siebzehnten Jahrhundert« (zuerst 1923, hier in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 13, S. 315–353) auf die Bilder des barocken Malers Christoph Haitzmann, um dessen psychotisches Erleben sich der Text dreht, nur am Rande ein. Eine psychoanalytisch inspirierte Deutung von Bildern einer Mitpatientin im Kreuzlinger Sanatorium Bellevue versuchte 1917 Ernst Ludwig Kirchner in einem Skizzenbuch-Text, s. dazu Thomas Röske, »Ist das nicht doch recht pathologisch? – Kirchner und das ›Kranke‹ in der Kunst«, in: *Expressionismus und Wahnsinn*, Ausstellungskatalog Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloß Gottorf, München 2003, S. 156–163.

einzelnen Künstlern widmete, drängt sich die Frage auf, warum ihn gerade die Auseinandersetzung mit entsprechenden Problemstellungen fesselte.

Ich will im Folgenden möglichen Gründen für Kris' Pionierarbeit nachgehen und seine Position im Kontext seiner Zeit herausarbeiten. Dabei untersuche ich vor allem den Aufsatz von 1936. Kurze Betrachtungen der beiden Fallstudien dienen als Einleitung und Ausblick. Um es vorwegzunehmen: Obgleich Kris' Position zu seiner Zeit in einigen Aspekten fortschrittlich war, fällt aus heutiger Sicht vor allem Problematisches daran ins Auge, sowohl bei seinen Ausgangspunkten als auch bei seinen Folgerungen. Im Epilog erörtere ich, was mir an Kris' Position dennoch für die heutige Beschäftigung mit dem Gebiet *Outsider Art* bedenkenswert erscheint.

EINE ERSTE FALLSTUDIE

Kris' Auseinandersetzung mit dem Bildhauer Franz Xaver Messerschmidt (1736–1783) waren psychoanalytische Texte über Kunst und Künstler anderer Autoren vorausgegangen, am prominentesten darunter diejenigen Sigmund Freuds über Leonardo und Michelangelo. Während dabei Faszination für bestimmte Werke Psychoanalytikern Anlass gegeben hatte, sich auf das ihnen unvertraute Gebiet der Kunstgeschichte vorzuwagen, brachte Kris eine Irritation »von der orthodoxen Methode Kunst zu untersuchen [ab], die er vorher mit solchem Geschick und Erfolg angewandt hatte«. ⁴ Ernst Gombrich berichtet, das Ehepaar Kris habe bei einem Besuch des Wiener Belvedere eine Reihe der sogenannten Charakterköpfe des spätbarocken Bildhauers Franz Xaver Messerschmidt (1736–1784) betrachtet. Dabei habe Marianne Kris die Frage aufgebracht, ob Messerschmidt geisteskrank gewesen sei – ein intuitiver Verdacht, den ein anschließender Blick in die Biografie des Künstlers »bestätigt« habe. ⁵

Die Irritation bestand für den Kunsthistoriker, wie sich seinem Text entnehmen lässt, in einem Scheitern mit gleich zwei kunsthistorischen Methoden. Zum einen gelang es Kris nur bis zu einem gewissen Grad, die Charakterköpfe überzeugend kulturgeschichtlich zu kontextualisieren – damals ein durchaus progressives Vorgehen. Zwar weist er darauf hin, dass sie sich am Ende des 18. Jahrhunderts mit dem damals verbreiteten Interesse an Physiognomik und Pathognomik und einem zeittypischen Ringen der Künstler um Ausdrucksprobleme in Zusammenhang bringen lassen. ⁶ Doch

4 Ernst H. Gombrich, »The Study of Art and the Study of Man. Reminiscences of Collaboration with Ernst Kris (1900–1957)«, in: ders., *Tributes. Interpreters of Our Cultural Tradition*, Oxford 1984, S. 221–233, hier S. 224.

5 Ebd.

6 Kris 1977 (Anm. 1), S. 124 f.

kann er das Spezifische an ihnen nicht in zeitgenössischer Programmatik verorten. Zum anderen versagte die Methodik der Einfühlung.⁷ Bei einigen der Büsten konstatiert Kris »Starre und Leere des Ausdrucks«, bei der Mehrzahl aber sei überhaupt »ein fasslicher Ausdruck nicht zustande gekommen«.⁸

Kris' Aufmerksamkeit für Probleme des Ausdrucks war damals allerdings nicht von der Kunstgeschichte geschärft worden, sondern von dem Psychologen Karl Bühler, an dessen kurz vorher durchgeführten Experimenten zur Lesbarkeit von Mimik er teilgenommen hatte.⁹ Bühlers Ansätze waren schon für frühere Texte des Kunsthistorikers wichtig gewesen.¹⁰ In seinem Messerschmidt-Aufsatz suchte Kris also auch nach einer Erweiterung des Blickfeldes dieser Psychologie.

Der Ausweg aus den methodischen Sackgassen bestand für ihn in einem radikalen Wechsel des Bedeutungsregisters: »Wir müssen uns die mimischen Konstellationen auf Messerschmidts Gesichtern als Anzeichen für unbewusste Prozesse vorstellen und versuchen, sie mit Hilfe psychoanalytischer Deutungen zu verstehen.«¹¹ Er rechtfertigte diesen Schritt mit der Diagnose Geisteskrankheit, die aus dem Untersuchungsgegenstand der Kunstgeschichte einen medizinischen »Fall«¹² macht.

Genauso verfuhr er später im Anhang zum Aufsatz von 1936, »Ein geisteskranker Künstler des Mittelalters«, mit dem Geistlichen Opicinus de Canistris (1296 – ca. 1350). Auch hier ist die Begründung für den Wechsel des Bedeutungsregisters ein Scheitern kulturgeschichtlicher Kontextualisierung von dessen Zeichnungen: »Die mittelalterliche Kunst hat nichts Ähnliches zu bieten.«¹³

Die Diagnose Geisteskrankheit (die hier stets Schizophrenie meinte) nahm für beide Künstler Kris als Erster vor. Das ist aus heutiger Sicht problematisch. Einmal sind retrospektive psychiatrische Krankheitszuschreibungen immer zweifelhaft, vor allem weil sich auf diesem Feld die Scheidung von gesund und krank über die Jahrhunderte besonders stark gewandelt hat. Zum Zweiten konnte sich Kris für seine Diagnose bei Messerschmidt nur auf Berichte und Urteile einer Reihe zeitgenössischer

7 Zur Einfühlung als kunstgeschichtlicher Methodik s. Hermann Drüe, »Die psychologische Ästhetik im Deutschen Kaiserreich«, in: *Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich*, hg. von Eckehard Mai u.a., Berlin 1983, S. 71–98.

8 Kris 1977, S. 126.

9 Ernst H. Gombrich, »Kunstwissenschaft und Psychologie vor fünfzig Jahren«, in: *Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode. XXV. Internationaler Kongress für Kunstgeschichte*, Bd. 1, Wien 1983, S. 99–104, hier S. 102; siehe hierzu auch den Aufsatz von Evonne Levy in diesem Band.

10 Thomas Röske, »Traces of Psychology: The Art Historical Writings of Ernst Kris«, in: *American Imago* 58 (2001), 1, S. 463–477.

11 Kris 1977, S. 125, 126, 127.

12 Ebd., S. 118.

13 Ebd., S. 112.

medizinischer Laien berufen, bei dem mittelalterlichen Geistlichen sogar einzig auf dessen eigene Mitteilung einer nicht spezifizierten zeitweiligen »Erkrankung« und einer »Vision«. ¹⁴ Drittens waren die Diagnosen nicht professionell fundiert. Erst 1933 hatte Kris ein Medizinstudium aufgenommen, es aber auf Bitten Freuds bereits nach sechs Monaten abgebrochen, weil er die Herausgeberschaft der Zeitschrift *Imago* übernahm. ¹⁵

In der Vorbemerkung zum Messerschmidt-Aufsatz begründet Kris sein Vorgehen zum einen mit dem Heranziehen bisher nicht berücksichtigter Archivalien. Vor allem aber stellt er heraus, dass eine Untersuchung des »Falles« Messerschmidt seltene Antworten auf den Zusammenhang zwischen »psychotischen Mechanismen« und »schöpferische[r] Tätigkeit« verspreche, die mit »klinischem Material« nicht zu erzielen wären ¹⁶ – was für ihn sicherlich darin begründet ist, dass der Bildhauer aktiv in seinem Beruf blieb, ohne in irgendeiner Weise als psychisch krank behandelt zu werden. Wegen dieser Aussicht müssten Bedenken gegen eine retrospektive Betrachtung zurückstehen.

Das Diagnostizieren selbst problematisiert Kris nicht. Fühlte er sich sicher, weil Freud und andere Psychoanalytiker sich bereits mit (Äußerungen von) Psychotikern befasst und dadurch die Zuständigkeit ihres Ansatzes behauptet hatten? Oder weil sein Vorgehen eine historische Persönlichkeit betraf? Wahrscheinlich blendete Kris vor allem deshalb alle entsprechenden Bedenken aus, weil ihn die Suche nach einer Erweiterung der Deutungsmöglichkeiten von Kunst und künstlerischer Kreativität leitete. Vordringlich war ihm die Klärung einer Irritation seines Kunstverständnisses.

Deshalb steht für Kris auch die Rechtfertigung der Diagnose aus den Werken selbst im Vordergrund. Das soll jedoch nicht weiter am Messerschmidt-Aufsatz verfolgt werden, zumal verschiedene Autoren diesen in den letzten Jahren im Rahmen größerer Untersuchungen zum Künstler bereits eingehend analysiert haben. ¹⁷ Ergiebiger

14 Ebd., S. 107 f. In den letzten Jahren gab es zahlreiche Entgegnungen von kulturgeschichtlicher Seite zu Kris' Pathologisierung de Canistris', s. etwa Catherine Harding, »Madness, reason, vision and the cosmos: evaluating the drawings of Opicinus de Canistris (1296–c.1351)«, in: *Revaluing Renaissance Art*, hg. von Gabriele Neher und Rupert Shepherd, Cambridge 2000, S. 201–212.

15 Samuel und Lucille B. Ritvo, »Ernst Kris 1900–1957. Twentieth-Century Uomo Universale«, in: *Psychoanalytic Pioneers*, hg. von Franz Alexander u.a., New York und London 1966, S. 484–500, hier S. 488, vgl. Elke Mühlleitner, »Ernst Kris«, in: dies., *Biographisches Lexikon der Psychoanalyse. Die Mitglieder der psychologischen Mittwoch-Gesellschaft und der Wiener Psychoanalytischen Vereinigung*, Tübingen 1992, S. 187–189, hier S. 188.

16 Kris 1977, S. 118; er beruft sich an dieser Stelle auf Diltheys »Erfahrungen des Lebens«.

17 Siehe zuletzt: Ulrich Pfarr, *Franz Xaver Messerschmidt 1736–1783: Menschenbild und Selbstwahrnehmung*, Berlin 2006, und *Die phantastischen Köpfe des Franz Xaver Messerschmidt*, Ausstellungskatalog Liebieghaus Skulpturensammlung Frankfurt a. M. 2006.

ist in dieser Hinsicht der Aufsatz »Bemerkungen zur spontanen Bildnerie der Geisteskranken«, in dem Kris versucht, »die Bedeutung zu klären [...], die künstlerische Produktivität im Verlauf der Geisteskrankheit annehmen kann«, sowie »einige Formmerkmale in den Werken Geistesgestörter zu kommentieren«. ¹⁸

»BEMERKUNGEN ZUR SPONTANEN BILDNERIE DER GEISTESKRANKEN«

Künstlerischen Werken von künstlerisch nicht ausgebildeten Psychiatrie-Insassen war bereits im 19. Jahrhundert Aufmerksamkeit geschenkt worden, zunächst allerdings allein von Psychiatern. ¹⁹ Eine größere Öffentlichkeit begann sich erst dafür zu interessieren, nachdem Ende des Jahrhunderts schon andere Randbereiche der Kunst, sogenannte Stammeskunst und Kinderzeichnungen, in Ausstellungen und eigenständigen Publikationen vorgestellt worden waren. Das kleine Buch *L'Art chez les Fous* (1907) von Marcel Réja (Pseudonym des Psychiaters Paul Meunier) behandelte das erste Mal Bilder und Texte von »Irren« nicht mehr nur unter diagnostischen Gesichtspunkten, sondern diskutierte ihren künstlerischen Wert. Doch erst die Abhandlung des Berner Psychiaters Walter Morgenthaler über seinen Patienten Adolf Wölfl, *Ein Geisteskranker als Künstler* (1921), und vor allem der seitenstarke und reich bebilderte Band *Bildnerie der Geisteskranken* (1922) von dem Heidelberger Kunsthistoriker und Psychiater Hans Prinzhorn sorgten dafür, dass das Gebiet in aller Munde war, vor allem in dem von Kunstinteressierten und Künstlern. ²⁰ Prinzhorn bestritt sogar explizit, dass es eindeutige formale oder inhaltliche Charakteristika von Bildnerie der Geisteskranken gebe: »Man kann nicht mit Sicherheit sagen: Dies Bildwerk stammt von einem Geisteskranken, weil es diese Merkmale trägt.« ²¹ Bereits die Expressionisten hatten sich intensiv mit dem Thema Wahnsinn auseinandergesetzt und sich mit dem »Irren« als Außenseiter der Gesellschaft identifiziert. ²² Für die Surrealisten aber, die Anfang der 20er-Jahre nach bildkünstlerischen Verfahrensweisen suchten, um die Ratio des Betrachters kurzzuschließen, wurde Prinzhorns Buch zur »Bibel«. ²³

¹⁸ Kris 1977, S. 76.

¹⁹ Zur Geschichte der Auseinandersetzung mit künstlerischen Werken von Anstaltsinsassen s. MacGregor 1989 (Anm. 3).

²⁰ Walter Morgenthaler, *Ein Geisteskranker als Künstler*, Bern 1921; Hans Prinzhorn, *Bildnerie der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlin 1922.

²¹ Ebd., S. 337.

²² Siehe hierzu: *Expressionismus und Wahnsinn*, Ausstellungskatalog Schleswig-Holsteinische Landesmuseen, Schloß Gottorf, Schleswig, München 2003.

²³ Siehe hierzu: *Surrealismus und Wahnsinn*, Ausstellungskatalog Sammlung Prinzhorn, Heidelberg 2009.

Schon der Titel des Aufsatzes von Kris deutet an, dass er von Prinzhorns Buch ausgeht. Allerdings erklärt er gleich zu Anfang, dass sein Standpunkt dem des früheren Autors »von Grund auf entgegengesetzt« sei. Er kritisiert, dass Prinzhorn keine »psychologische Erklärung« für die von ihm behandelten Bildphänomene geben, sondern sie mit »Wesensschau« erschließen wollte (hierin sieht er irrtümlich den Einfluss des Philosophen Ludwig Klages²⁴). Und er wirft ihm vor, dass er das Bildmaterial seines Buches gezielt ausgewählt und »benutzt« habe, »um eine ästhetische Theorie zu stützen und um die expressionistische Kunst in Deutschland zu rechtfertigen« – was tatsächlich grosso modo die Intention Prinzhorns trifft;²⁵ zu Recht ist das Buch als »spätexpressionistisches Manifest« bezeichnet worden.²⁶

Das Verhältnis der Positionen Prinzhorns und Kris' ist allerdings differenzierter, als Kris' harsche Abgrenzung annehmen lassen möchte. Tatsächlich teilt er mit Prinzhorn die grundlegende These, dass »Bildneri der Geisteskranken« im Unterschied zur Kunst Gesunder reine Hervorbringung des Unbewussten sei (Prinzhorn: »sie wissen nicht, was sie tun«²⁷), ebenso wie die Folgerung, dass wenige dieser Werke in die Sphäre der Kunst hineinreichten. Der Unterschied besteht zum einen im methodischen Vorgehen: Kris setzt gegen Prinzhorns Wesensschau die Perspektive der Ich-Psychologie; zum anderen in der Auffassung, welche Qualität der Unterschied zwischen den Werken von psychisch Kranken und von Gesunden hat: Für Prinzhorn ist er graduell, für Kris »grundsätzlich«.²⁸ Deshalb hält er auch die »weitreichende[n] Spekulationen« des anderen für unberechtigt: »Die Untersuchung der Kunst Geisteskranker fördert unserer Ansicht nach keine allgemeine Antwort auf die Frage nach dem Ursprung der Kreativität beim Menschen, noch erklärt sie das Wesen primitiver Gestaltungen.«²⁹

Für seine Überlegungen steht Kris allerdings »in Prinzhorns Schuld«³⁰ und in der einiger später erschienener Studien anderer. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte er offenbar keine unmittelbare Berührung mit künstlerischen Werken von psychisch Kranken oder mit diesen selbst. Ohne neue empirische Basis ist seine Frontstellung gegen den älteren Autor allerdings leicht angreifbar.

24 Siehe hierzu Thomas Röske, *Der Arzt als Künstler. Ästhetik und Psychotherapie bei Hans Prinzhorn (1886–1933)*, Bielefeld 1995, S. 76–85.

25 Siehe hierzu ebd., S. 55–58.

26 Bettina Brand-Claussen, »Prinzhorns *Bildneri der Geisteskranken* – ein spätexpressionistisches Manifest«, in: *Vision und Revision einer Entdeckung*, Ausstellungskatalog Sammlung Prinzhorn, Heidelberg 2001, S. 11–31.

27 Prinzhorn 1922 (Anm. 20), S. 343.

28 Kris 1977, S. 104 f.

29 Ebd., S. 76.

30 Ebd.

So setzt Kris mit seiner Betrachtung ein, wo auch Prinzhorn die seine beginnt, bei »objektfreien, ungeordneten Kritzeleien«, den vermeintlich einfachsten Hervorbringungen von Psychiatrie-Insassen. Statt aber wie der Psychiater hier ein grundlegendes Zusammenschießen von »Ausdrucksbedürfnis«, »Betätigungsdrang« und einer »Tendenz zur Bereicherung der Umwelt« zu sehen³¹ und damit Ähnlichkeit mit gedankenlosem Spiel des Stiftes bei Gesunden, betont Kris die Differenz, indem er annimmt, dass bei »Geisteskranken« Kritzeln und dessen Produkte »in vielen, wahrscheinlich den meisten Fällen ein ganz anderes Gewicht« hätten und auf einen »Schaffenszwang« zurückgingen.³² Deshalb bliebe die künstlerische Fähigkeit beim psychisch Kranken »ihrem Niveau nach im wesentlichen gleich«, während sich beim Gesunden, sobald er sich darauf konzentriere, »das Formniveau ändert und hebt«.³³

Entsprechend zieht Kris aus der Übersicht von Œuvres einzelner »Schizophrener Meister«, die Prinzhorn in seinem Buch bietet, einen anderen Schluss als dieser. Wo Prinzhorn eine »Entwicklungsabfolge« beobachtet, meint Kris zwar »Stilvarianten« erkennen zu können, aber keine »Stil-Entwicklung« im Sinne von »(kontinuierliche[r] oder sprunghafte[r]) Veränderung in der wirklichen Leistung, die als sinnvolle Abfolge von Lösungsversuchen erscheint«.³⁴

Für diese Differenz bietet der Psychoanalytiker auch gleich eine Ich-psychologische Erklärung, indem er behauptet, dass Stil-Entwicklung »Intaktheit der Ichfunktionen« voraussetze. Sie hängt mit der Kernthese des Aufsatzes zusammen, wonach der »Schaffensdrang des Geisteskranken« ein »Restitutionsversuch« innerhalb des Krankheitsprozesses sei und als solcher allein »den Gesetzen des Primärvorgangs, der ›Sprache‹ des Es« gehorche.³⁵

Zum einen lässt sich heute jedoch an vielen Œuvres von Psychiatrie-Erfahrenen zeigen, dass die Schaffensdynamik dort nicht immer so radikal anders ist als in Œuvres von »Gesunden«.³⁶ Zum anderen müssten zur Beurteilung der Werkentwicklung auch äußere Faktoren, wie vor allem die Hospitalisierung und ihre Folgen, in Betracht gezogen werden (halten nicht äußere Faktoren zuweilen auch professionelle Künstler, die als geschäftsfähig gelten, davon ab, sich stilistisch zu entwickeln?). Das gilt ebenfalls für weitere mutmaßliche Niederschläge von »Restitutionsversuchen« in »der Bildnerie des Schizophrenen«, die auch spätere Autoren immer wieder als typische Merk-

31 Prinzhorn 1922 (Anm. 20), S. 61.

32 Kris 1977, S. 77 f.

33 Ebd., S. 80.

34 Ebd.

35 Ebd., S. 94 und 104.

36 Vgl. Aaron H. Esman, »Ernst Kris and the art of the mentally ill«, in: *International Journal of Psychoanalysis*, 85 (2004), S. 923–933.

male herausgestellt haben, wie »geometrische Kritzeleien«, »bewegende und pompöse Darstellungen«, »Stereotypen« oder das Phänomen des »horror vacui«. ³⁷

Selbst die »Steigerung der Produktivität« kann auf äußere Umstände reagieren, die nicht mit der psychischen Erkrankung zusammenhängen – und nicht zuletzt die »Stilveränderung im Werk geisteskranker Künstler«, von der der dritte Abschnitt von Kris' Aufsatz handelt. Auch hier zieht Kris eigene Schlüsse aus der Betrachtung von Material anderer Publikationen. Als Beispiele für seine Überlegungen zu ausgebildeten Künstlern, die psychisch erkrankten, wählt er eine Kunstgewerblerin und Malerin, die von den Psychiatern Wilhelm Weygandt und Richard Arwed Pfeifer vorgestellt worden war, sowie den Schwedischen Maler Ernst Josephson (1851–1906), den er durch eine Reihe kunsthistorischer Publikationen kennengelernt hatte. Bei beiden hat sich der Stil der Werke nach Ausbruch der psychischen Krise stark verändert. Die abgebildeten Zeichnungen aus der Krankheitsphase beschränken sich auf Linien und vernachlässigen Plastizität durch Hell-Dunkel, teilweise auch konventionelle Perspektive und Figurproportion.

Was Kris aber vor allem daran beschäftigt, sind »Unverständlichkeiten«, ein Stern am Mundwinkel eines Frauenkopfs bei der Malerin und die drei Augen Goliaths bei Josephson, ³⁸ sowie die Beobachtung, dass »alles, was sich auf die Wiedergabe der menschlichen Gestalt bezieht, besonders starr und steif« sei, »unnatürlich und künstlich« wirke. Beides deutet Kris nicht nur als Folgen der psychischen Krankheit, sondern wertet es im Vergleich mit früheren Werken der beiden Künstler als »Rückschritt« und »Funktionsabbau«. ³⁹

Auch hier macht Kris schon allein die Distanz zum herangezogenen Material angreifbar. Möglicherweise hätte die nähere Kenntnis der Künstler und ihrer Werke ihm den jeweiligen Bruch verständlicher gemacht. Davon abgesehen wird deutlich, dass er Praktiken zeitgenössischer Künstler nicht einbezieht und trotz der Beispiele, die etwa Francis Picabia oder Marcel Duchamp bieten, Stil-Wechsel nicht als sinnvolle Alternative zur Stil-Entwicklung begreift; dass er meint, alle Details eines Kunstwerkes verstehen zu müssen, obgleich rätselhafte »Eigenbedeutungen« ⁴⁰ fester Bestandteil der Kunst spätestens seit Mitte des 18. Jahrhunderts sind; und dass er die Uneinfühlbarkeit menschlicher Gestalten nicht zumindest im Vergleich mit ähnlichen Phänomenen in der Kunstgeschichte (z. B. dem archaischen Grinsen in der frühen Antike) neutral beschreibt. Angesichts dieser unausgeschöpften Argumentationsmöglichkeiten wirkt der Griff zu einer biologischen Vokabel entlarvend hilflos.

³⁷ Kris 1977, S. 81 und 95.

³⁸ Ebd., S. 85 f.

³⁹ Ebd., S. 85 f.

⁴⁰ Ebd., S. 141.

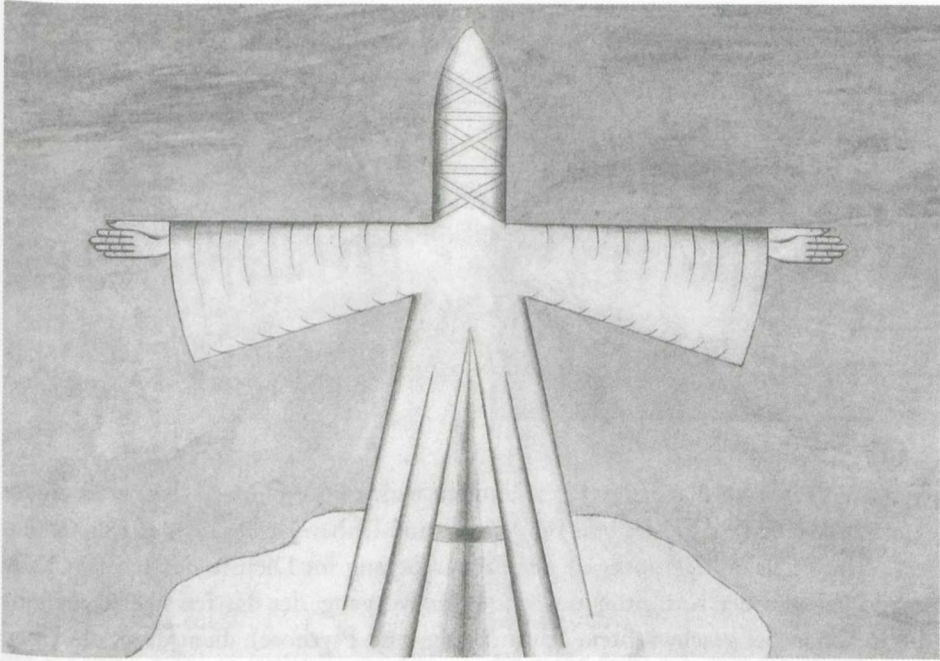


Abb. 1: August Natterer, *Antipapst* (Detail), ca. 1911–1917, Bleistift und Wasserfarben auf Zeichenpapier, 26,1 x 20,4 cm, Firnis, Sammlung Prinzhorn, Heidelberg, Inv.-Nr. 175.

Im folgenden Abschnitt, »Der Primärvorgang in der Kunst Geisteskranker«, entfaltet Kris die These von der Dominanz des Unbewussten in Werken psychisch Kranker weiter, indem er dort vor allem die für den Primärvorgang charakteristischen Mechanismen der »Symbolisierung« und »Verdichtung« nachweist. Mehrere Beispiele dazu sind wieder von Prinzhorn entlehnt. August Neter, heute bekannt unter seinem Namen Natterer, benannte die Kopfbedeckung auf dem Blatt »Antichrist« selbst als »Tirara« und als »42 cm Granate«, ⁴¹ und die Kombination aus sechs Köpfen von August Klett, bei der mehrere Linien gleichzeitig als Konturen verschiedener Köpfe genutzt werden (Abb. 2), ⁴² bietet eine »Kontamination besonderer Art«. ⁴³ Gleiches hebt Kris übrigens an den Zeichnungen von Opicinus de Canistris hervor. ⁴³

Kris vergleicht diese Beispiele mit Mehrdeutigkeiten, wie sie sich in Witzzeichnungen und Karikaturen finden, und weist darauf hin, dass Werke von psychisch

⁴¹ Prinzhorn 1922 (Anm. 20), S. 213, vgl. Kris 1977, S. 87 f.

⁴² Kris 1977, S. 90, vgl. Prinzhorn 1922 (Anm. 20), S. 174.

⁴³ Kris 1977, S. 114.

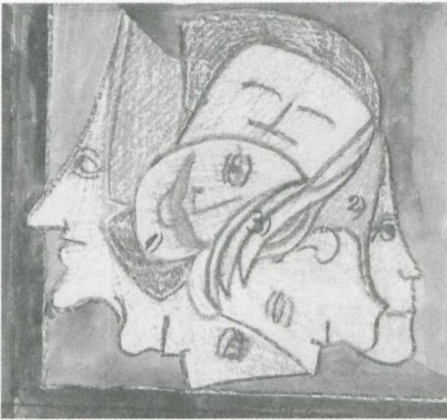


Abb. 2: August Klett, o. T. (Detail), 1915, Bleistift und Wasserfarben auf Briefpapier, 21,0 x 16,5 cm, Sammlung Prinzborn, Heidelberg, Inv.Nr. 506 a, fol. 1 recto.

Kranken oft nur auf den ersten Blick komisch wirkten. Den Grund sieht er in einem unterschiedlichen Verhältnis von Bewusstem und Unbewusstem bei der Entstehung der Werke. »Die rohe Antithese: der Primärvorgang im Dienste des Ich (im Falle des Witzes und der Karikatur) und der Primärvorgang, der das Ich überschwemmt (die Reaktion bei geschwächtem Ich in Traum und Psychose), dient dazu, die Übereinstimmungen und Unterschiede im Gestaltspiel von Gesunden und Kranken zu verdeutlichen.«⁴⁴

Doch ist, meine ich, keineswegs gesichert, dass ein grundlegend anderes Verhältnis von Bewusstem und Unbewusstem beim künstlerischen Schaffen psychisch Kranker und Gesunder besteht. Als Gegenargument könnte etwa bei August Natterer das Faktum gesehen werden, dass er das erwähnte Bild mindestens vier Jahre nach jener Vision gezeichnet hat, in der er es gesehen haben will.⁴⁵ Ein anderes Gegenbeispiel gibt Kris selbst. Zum Vergleich mit dem Blatt von Klett zieht er einen Cameo mit Gryllus-Motiv aus dem 18. Jahrhundert heran (Abb. 3). Die Verquickung der Köpfe von Frau, Gott und Widder meinte wohl, wie er ausführt, in der Antike die Wesenseinheit von Gott und Tier. Im 18. Jahrhundert entspräche das Aufgreifen des Motivs aber reiner »Spielfreude« von (psychisch gesunden) Kunsthandwerkern.⁴⁶ Sollte nicht reine Freude am Grotesken auch psychisch Kranke zum Schaffen reizen können?

Schließlich befasst sich Kris in dem Abschnitt »Die Wiedergabe des menschlichen Antlitzes in der psychotischen Kunst« noch einmal dezidiert mit dem Aspekt

44 Ebd., S. 93.

45 Siehe Inge Jádi, »Die zwei Leben des August Natterer«, in: *August Natterer. Die Beweiskraft der Bilder. Leben und Werk. Deutungen*, hg. von Inge Jádi und Bettina Brand-Claussen, Heidelberg 2001, S. 15–50, hier S. 27.

46 Kris 1977, S. 90.



Abb. 3: Kamee (Gryllus), 18. Jahrhundert, aus: Kris 1977, S. 201.



Abb. 4: Josef Beehle, o. T., 1920, Bleistift und Buntstifte auf Papier, 30,8 x 21,9 cm, Sammlung Prinzborn, Heidelberg, Inv.Nr. 76a/2.

des Ausdrucks in der »Bildnerie der Geisteskranken« – auf dem auch das Schwergewicht seines Messerschmidt-Aufsatzes liegt.⁴⁷ Erneut greift er dafür auf einen von Prinzorns Künstlern zurück, Hermann Beehle, der eine Fotografie überarbeitet hat und sie dabei von bestimmbarem Ausdruck entleert zu haben scheint (Abb. 4), sowie auf Zeichnungen Ernst Josephsons, deren Gesichter »entweder in äußerster Erregung oder in äußerster Leere wiedergegeben« seien (Abb. 5).⁴⁸ Mit diesem behaupteten Charakteristikum scheint Kris der damals zum Kernproblem der Schizophrenie erklärten »allgemeinen Kontaktstörung«⁴⁹ am nächsten zu kommen. Er verweist darauf, dass das eigene Körpererleben zentral für die Darstellung von Körpern sei. So sei der Versuch von Schizophrenen, im Bild einen Ausdruck zu gestalten, ein »Restitutionsversuch aus ›zweiter Hand‹«. Hellsichtig überlässt er die weitere Erkundung dieser

47 Ebd., S. 127–139.

48 Ebd., S. 97.

49 Ebd., S. 101.



Abb. 5: Ernst Josephson, *Die Erschaffung Adams*, undatiert, Federzeichnung in Tusche auf Papier, 38,5 x 24,0 cm, Stockholm, Nationalmuseum.

Zusammenhänge der Neurologie⁵⁰ – tatsächlich scheinen die vor einigen Jahren entdeckten Spiegelneuronen seine These zu bestätigen.

Es mag allerdings noch einen anderen Grund dafür geben, dass der Landarbeiter Beehle die Fotografie eines großbürgerlichen Paares so überarbeitet, dass es sinnentleert zu glotzen scheint. Und ob Josephsons späte Zeichnungen tatsächlich nur in der genannten extremen Weise gelesen werden können, ist zweifelhaft. Versuchte der Künstler vielleicht, die Physiognomien der jeweiligen Gesamtgestalt seiner Zeichnungen unterzuordnen? Auch Werke des Expressionismus zeigen Gesichter, deren Ausdruck dem Künstler scheinbar entglitten ist.

Meine Kritik an Kris' Vorgehen in »Bemerkungen zur spontanen Bildneri der Geisteskranken« konzentriert sich also auf zwei Punkte: Zum einen ist der Blick des Autors auf Anstaltskunst eingeschränkt; er zieht nur Werke aus den Veröffentlichungen anderer heran und bemüht sich nicht um unabhängige Erkundung des jeweiligen Kontextes. Zum anderen übersieht Kris wiederholt Vergleichsbeispiele aus der Ge-

⁵⁰ Ebd., S. 102.

schichte der Kunst. Zweifach blendet Kris damit Fakten aus, welche die Gültigkeit der behaupteten Charakteristika zumindest relativieren könnten. Was steht hinter diesen Blindheiten bei einem Wissenschaftler, der durch seine Wiener Ausbildung in mancher Hinsicht genauer zu sehen gelernt hatte als andere? Das vorschnelle Heranziehen von Begriffen aus der Biologie und Psychiatrie für Beobachtungen an Bildern ist ver-räterisch. Kris passt seine Wahrnehmungen dem vorgefassten Modell einer entschiedenen Differenz zwischen Kunst und »Bildnerie der Geisteskranken« an. Er betreibt Kunstkritik mithilfe einer Ich-psychoanalytisch fundierten Psychopathologisierung.

Dem liegt allerdings wohl weniger bewusstes Kalkül als vielmehr unreflektierte unbewusste Abwehr zugrunde. Der Bericht über den Beginn des Interesses an diesem Gebiet aus einer Beunruhigung darüber, dass Kris mit dem Instrumentarium der Kunstgeschichte an den Werken Messerschmidts scheitert, wirkt überzeugend. Kris schreibt gegen eine Verunsicherung an. Das daraus resultierende Betonen von kunst-theoretischen Grundsätzen lockert sich allerdings gegen Ende des Aufsatzes.

Im Eingehen auf Ernst Josephsons Zeichnung »Adam« wirft Kris überraschend ein: »kein Zweifel, ein Künstler spricht zu uns«. Zunächst rationalisiert er dieses Urteil mit einer Anspielung auf die (zuerst von Bleuler vertretene) Ansicht, dass bei der Schizophrenie gesunde neben kranken Anteilen der Persönlichkeit existieren können: »Der intakte Teil erreicht uns trotz des pathologischen Prozesses«. In einem Atemzug damit gesteht er dann jedoch ein, dass die Veränderung des Ausdrucks durch die Krankheit die Wirkung des Werks sogar steigern könne: »und er erreicht uns möglicherweise sogar mit verstärkter Kraft, weil wir auf die Mehrdeutigkeit des zerrissenen Ausdrucks reagieren.«⁵¹ Kris bezieht sich damit explizit auf allgemeine Überlegungen zur ästhetischen Mehrdeutigkeit, die er 1948 zusammen mit Abraham Kaplan publiziert hat.⁵² Zusammen mit dem Folgenden könnte man die Stelle allerdings auch noch anders verstehen.

Kris erwähnt hier die Rezeption der späten Zeichnungen Josephsons »in der französischen Kunst« (womit er Picassos Neoklassizismus der 20er-Jahre meint) und im deutschen Expressionismus. Diese »Vorwegnahme« erklärt er ähnlich wie oben dadurch, dass ein intakter Teil von Josephsons Persönlichkeit »zu Lösungen fähig war«, die auch für spätere »Darstellungsprobleme« galten. Zugleich aber könnten »eben jene Züge des bildnerischen Schaffens, die mit den – im klinischen Sinne gesprochen – pathologischen Prozessen verknüpft sind, die Wirkung steigern«. Dies trete allerdings

⁵¹ Ebd., S. 96.

⁵² »Aesthetic Ambiguity« (1948), in: Kris 1952 (Anm. 1), S. 243–264; Deutsch unter dem Titel »Ästhetische Mehrdeutigkeit« publiziert in: *Seminar: Theorien der künstlerischen Produktivität*, hg. von Mechthild Curtius, Frankfurt a. M. 1976, S. 92–116.

nur ein, »wenn aus bestimmten geschichtlichen Gründen gerade die Betonung des Konfliktes oder einer offenbaren Spannung, die wir im klinischen Sinn dem Aufwallen von Es-Trieben oder der Abwehr gegen sie zuschreiben, einen großen sozialen Zuspruch erfährt.«⁵³

Damit gibt Kris den Überlegungen Prinzhorns (und Jaspers') über die Affinität seiner Zeit zum »schizophrenen Weltgefühl«⁵⁴ eine neue psychodynamische Erklärung – die nicht zuletzt auf ihn selbst ein Licht wirft. Denn auch er erkennt ja Josephsons Gesicht Gottes als Kunst.

Doch nicht nur bei der Rezeption verwischen sich am Ende des Artikels die Grenzen zwischen Werken von »Gesunden« und »Kranken«. Auch bei der Produktion von Kunst gesteht Kris im letzten Absatz »fließende Übergänge« ein. Weiter oben hatte er schon erwähnt, dass sich Restitutionsprozesse nicht nur bei Schizophrenen fänden, und auf die Erkenntnisse Anna Freuds zu parallelen Vorgängen bei Pubertierenden hingewiesen.⁵⁵ Nun räumt er sogar ein: »Auch der reguläre künstlerische Produktionsprozess gemahnt uns an Restitutionserscheinungen.« Damit hat er zwar vor allem im Blick, dass »der Mechanismus der Projektion beim künstlerischen Schaffen auch der Wiederherstellung von introjizierten und sonst verlorenen Objekten dient«,⁵⁶ und unterstreicht also die bereits oben kritisierte These, wonach Kunst restlos verständlich sein müsse.⁵⁷ Dennoch relativiert Kris hier unbestreitbar den früher behaupteten »grundsätzlichen« Unterschied von Kunst und »Bildnerei der Geisteskranken«. Diese Öffnung weist in die wissenschaftliche Zukunft.

DIE AUFSÄTZE IN IHRER ZEIT

Kris' Auffassung von Kunst als Medium einer allen (gebildeten) Gesellschaftsmitgliedern verständlichen ästhetischen Kommunikation,⁵⁸ sein weitgehendes Verneinen einer Wirkung von Eigenbedeutungen auf den Betrachter, trennt ihn, wie schon angemerkt, vom Diskurs zeitgenössischer Kunst. Dafür hat man ihn als konservativ kri-

53 Kris 1977, S. 96.

54 Prinzhorn 1922 (Anm. 20), S. 345–349; vgl. Karl Jaspers, *Strindberg und van Gogh. Versuch einer vergleichenden pathographischen Analyse* (1922), München 1977, S. 179–183; Jaspers erwähnt bereits die Rezeption Josephsons in diesem Zusammenhang, ebd., S. 180.

55 Kris 1977, S. 81.

56 Ebd., S. 81 und 105.

57 Im Messerschmidt-Aufsatz heißt es dazu: »Die Fähigkeit des Künstlers, Derivationen unbewusster Vorgänge in einer sozial und historisch angemessenen Weise einzusetzen, bildet wohl einen wichtigen Faktor seiner Gestaltungskraft« (ebd., S. 141).

58 Kris 1977, S. 169.

tisiert und darauf aufmerksam gemacht, dass seine Kunstanschauung durch die Klassische Antike und die Renaissance geprägt war.⁵⁹ Im Kontext der 30er-Jahre scheint Kris diese konservative Haltung allerdings sogar in die Nähe reaktionärer Kreise zu rücken, zumal bei der Thematik »Bildnerie der Geisteskranken«.

Anfang der 30er-Jahre, als Kris begann, sich für die Beeinflussung von Kunst durch psychische Krankheit zu interessieren, waren in Deutschland (und Österreich) andere Stimmen zum Thema laut geworden. Schon in der frühen Nachkriegszeit fanden sich Zeitungen und Zeitschriften, die bereit waren, Artikel von Ärzten abzudrucken, die vor Gefährdung der Volkspsyche durch Gegenwartskunst warnten. Es ist bezeichnend, dass sich der Maler Ernst Ludwig Kirchner, der den Weltkrieg zum größten Teil in Nervensanatorien verbracht hatte, 1924 bemühte, alle seine Krankenakten zu vernichten, und dass Alfred Kubin, der vor 1914 mit dem Image eines Künstlers am Rande des Wahnsinns geliebäugelt hatte, in den 20er-Jahren dieses Bild in das eines Träumers umzuformen versuchte.⁶⁰ Die Heidelberger Psychiatrie stellte um 1930 das Sammeln von »Irrenkunst« ein, andere deutsche Sammlungen wurden zu dieser Zeit vernichtet. 1937 eröffnet in München die Wanderausstellung »Entartete Kunst«, seit 1938 reisten Werke des Heidelberger Fundus als Vergleichsmaterial mit, um die Kunst der Moderne als geisteskrank zu diffamieren.⁶¹

Bedenkt man diese Entwicklung, ist umso beeindruckender, dass Prinzhorns bereits 1922 vor einer Instrumentalisierung dieser Kunst warnt: »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 Kamerunner, also sind sie Kamerunner.«⁶²

War Kris nicht bewusst, welcher Position er zuarbeitete mit seinen retrospektiven und unprofessionellen Krankheitszuschreibungen, seiner strikten Trennung von Kunst und »Bildnerie der Geisteskranken« und seinem Herausstellen von Merkmalen psychischer Krankheit an den Werken selbst? Begriff er nicht, dass er so mit einer Haltung des Nazi-Regimes konform ging, dessen rücksichtslosen Umgang mit Minderheiten er selbst fürchten musste?

Eine mögliche Erklärung ist, dass 1936, im Jahr, in dem »Bemerkungen zur spontanen Bildnerie der Geisteskranken« erschien, noch nicht feststand, welche künstlerischen

⁵⁹ Esmann 2004 (Anm. 36), S. 929.

⁶⁰ Siehe hierzu Ausstellungskatalog Schleswig 2003 (Anm. 22).

⁶¹ Siehe zu dieser Entwicklung: Bettina Brand-Claussen, »Hässlich, falsch, krank – »Irrenkunst« und »irr« Kunst zwischen Wilhelm Weygandt und Carl Schneider«, in: *Psychiatrische Forschung und NS-»Euthanasie«. Beiträge einer Gedenkveranstaltung an der psychiatrischen Universitätsklinik Heidelberg*, hg. von Christoph Mundt, Gerrit Hohendorf, Maike Rotzoll, Heidelberg 2001. S. 265–320.

⁶² Prinzhorn 1922 (Anm. 20), S. 346.

sche Strömung zur offiziellen in Deutschland erklärt werden würde. Noch bis in dieses Jahr konnten Expressionisten glauben, sie würden Vertreter der Staatskunst werden.⁶³ Emil Nolde war nicht zuletzt deshalb entschiedener Anhänger des Nationalsozialismus geworden.

Außerdem muss man berücksichtigen, dass Kris sich für die psychoanalytische Deutung von Wahnvorstellungen einsetzte und so gegen eine Verstehensgrenze des Wahnsinns anschrieb. Für den Fall F.W. bezieht sich Kris explizit auf Freuds Deutung des »psychotischen Systems« von Schreber, wonach es »erklärt werden muss als ein Versuch, eine Welt zurückzuerobern, die zu entgleiten droht«.⁶⁴ Aus dem Feststellen einer grundsätzlichen Differenz folgt bei Kris keine menschenverachtende Ausgrenzung.

Gerade durch diesen Fall dürfte Kris sich allerdings sogar darin bestätigt gesehen haben, Kunst und »Bilderei der Geisteskranken« voneinander abzugrenzen – wegen dessen Verquickung mit dem Wahnsinn des aktuellen Zeitgeschehens.⁶⁵

EINE WEITERE FALLSTUDIE

»The Function of Drawings and the Meaning of the ›Creative Spell‹ in a Schizophrenic Artist« ist zwar erst nach dem Zweiten Weltkrieg erschienen. Der Text geht aber auf Beobachtungen an einem Patienten der Wiener Universitätsklinik für Neurologie und Psychiatrie vom Anfang 1938 zurück. Hier war also die Diagnose »Schizophrenie« bereits von ärztlicher Seite gestellt. Zudem schrieb Kris mit Else Pappenheim (1911–2009) als Koautorin, die in der genannten Klinik bis 1938 als Sekundärärztin arbeitete – wie Kris emigrierte sie nach dem »Anschluss«.

Der Patient, ein (Innen-)Architekt und Bildhauer, Jahrgang 1889, der nur mit den Initialen F.W. benannt wird, identifizierte sich mit »Gott dem Schöpfer und Herrscher, dem Erbauer des Universums und dem Bildhauer des Menschen«.⁶⁶ Er sah seine Feinde in der Regierung unter Schuschnigg, in einer jüdischen Geheimorganisation und in der katholischen Kirche. Mussolini und Hitler hielt er für seine irdischen Repräsentanten, Berlin für die zukünftige »Stadt des Lichts«.

63 Siehe hierzu etwa: Stefan Germer, »Kunst der Nation. Zu einem Versuch, die Avantgarde zu nationalisieren«, in: *Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis Fünfundvierzig*, hg. von Bazon Brock und Achim Preiß, München 1990, S. 21–40.

64 Kris 1952, S. 164.

65 Siehe hierzu das Kapitel zu Kris' Messerschmidt-Arbeiten in: Steffen Krüger, *Das Unbehagen in der Karikatur. Kunst, Propaganda und persuasive Kommunikation*, München 2011.

66 Ebd., S. 156.

Die Zeichnungen, von denen der Aufsatz handelt, entstanden seit Juni 1937. Ihr geometrischer Aufbau und ihr Inhalt – durchgehend finden sich schematisierte Konstellationen von Engelsscharen und Herrscherfiguren – unterscheiden sie grundlegend von den übrigen Werken F.W.s. Er selbst maß ihnen keinen künstlerischen Wert bei. Seit Oktober 1937 fertigte er drei bis sechs große Zeichnungen dieser Art pro Tag. Das nennen die Autoren »Schaffenszwang« (»creative spell«).⁶⁷

Indem er wiederholt »Berlin« in die Mitte seiner Zeichnungen mit Visionen zukünftiger Weltordnung setzte, erklärte »der Patient nicht nur ein politisches Programm – das nationalsozialistische Berlin als Zentrum der Welt –«, sondern wollte dessen Erfüllung zugleich auf magische Weise herbeiführen.⁶⁸ Dafür fertigte er immer wieder ähnliche Darstellungen. »Dies scheint wie ein zwanghaftes Ritual, um den verbleibenden rationalen Teil seines Ichs zum Schweigen zu bringen, der immer noch seine Omnipotenz bezweifelt.«⁶⁹

Die Reaktion F.W.s auf den »Anschluss« konnten die Autoren noch beobachten: »Als Hitler tatsächlich in Österreich einmarschierte, war der Patient außer sich vor Freude.«⁷⁰ Damit schien das Wahnsystem eines Patienten in die Realität der ihn beobachtenden Autoren einzubrechen, mit existenziellen Folgen für alle drei. Eine offene Stellungnahme dazu fehlt. Doch liest sich der Satz, der die Fallschilderung beschließt, wie eine solche: »Weder die Wahnvorstellungen noch irgendwelche der allgemeinen klinischen Aspekte dieses Falls sind ungewöhnlich genug, um weitere Diskussion zu rechtfertigen«⁷¹ – angesichts der kollektiven Psychose Österreichs erübrigte sich jeder Kommentar, insbesondere aus der Retrospektive von 1946.

EPILOG: KRIS HEUTE

Die psychoanalytische Deutung von Kunst ist in der Richtung fortgeschritten, auf die Kris sich am Ende der »Bemerkungen zur spontanen Bildnerie der Geisteskranken« schon zu öffnen begann. Wird überhaupt noch von fest umrissenen Instanzen Ich und Es ausgegangen, so sieht man sie gleichzeitig am kreativen Prozess beteiligt.⁷² Und die

⁶⁷ Vgl. für die deutsche Übersetzung Kris 1977, S. 77 f., 103 und 116.

⁶⁸ Kris 1952 (Anm. 1), S. 160 f.

⁶⁹ Ebd., S. 161.

⁷⁰ Ebd., S. 157.

⁷¹ Ebd., S. 164.

⁷² Karin Dannecker, *Kunst, Symbol und Seele. Thesen zur Kunsttherapie*, 3. Aufl., Frankfurt a. M. u.a., 2000, S. 61–71. Dass Kris später selbst das Verhältnis anders gesehen hat, scheint sich in folgender Formulierung anzudeuten: »the core of the process lies in the shift of cathexis between the psychic systems and in

Abgrenzung von Kunst und künstlerischen Werken Psychose-Erfahrener von übriger Kunst findet immer weniger Anhänger.

Die Sicht auf künstlerische Werke aus psychiatrischem Kontext ist heute eine deutlich andere als zu Kris' Zeiten. Je unabhängiger sie von Traditionen und zeitgenössischen Kunstströmungen erscheinen, desto eher rechnen sie nun zur »Outsider Art«. Mit diesem Label werden seit den 1970er-Jahren Werke von künstlerischen Laien am Rande der Gesellschaft bezeichnet, die zumeist aus einschneidenden Erlebnissen oder Krisen heraus beginnen, selbstständig und obsessiv zu schaffen. Dass diese Menschen dabei oft nicht in erster Linie an Kunst denken, spielt für die Rezeption ihrer Werke als solche keine Rolle. Wichtig ist das geradezu existenzielle Bedürfnis, etwas hervorzubringen – weshalb Sammler und Theoretiker dieser Kunst etwa »Sonntagsmalerei« ebenso wenig dazurechnen wie Werke, die auf Anregung, etwa innerhalb von künstlerischen Therapien, entstehen.

Die Bedeutung von »Outsider Art« für den europäischen, amerikanischen und asiatischen Kunstmarkt ist in den letzten Jahrzehnten stetig gewachsen. Neben privaten Sammlern gibt es Galerien, Kunsthändler, Auktionen, Kunstmessen und Museen, die sich auf dieses Gebiet spezialisieren. Andere Kunstinstitutionen und Museen beginnen, Ausstellungen mit »Outsider Art« zu zeigen, einige sogar, eigene Sammlungen anzulegen. Der aktuelle Trend ist die zunehmende Auflösung der Abgrenzung von sonstiger Kunst, zumal sich Künstler bekanntermaßen seit dem frühen zwanzigsten Jahrhundert von Werken Psychiatrisierter haben inspirieren lassen.⁷³

Hinter dieser Entwicklung steht sicherlich auch ein Wunsch nach Integration von Bewusstseinszuständen, die lange gesellschaftlich ausgegrenzt wurden. Die Anerkennung der Werke als Kunst könnte dem jedoch teilweise entgegenstehen. Ich sehe die Gefahr, dass ein Integrieren von »Outsider Art« in den allgemeinen Kunstbetrieb ihre Rezeption verändert, da zumindest der kapitalistisch organisierte Kunstmarkt weniger offen und tolerant ist als die Gesellschaft allgemein.

Insofern scheint mir Kris' Bestreben nach einer Differenzierung der Wahrnehmung, wonach wir nicht Kunst und sogenannte Stammeskunst, Kinderzeichnungen und die Hervorbringungen Psychiatrie-Erfahrener vorschnell in eins setzen sollten, doch bedenkenswert – allerdings unter veränderten Vorzeichen. Denn die Erklärung eines Artefakts zum Kunstwerk lässt sich nicht nur als besondere Auszeichnung sehen, sondern auch als Beschränkung seiner Wirkung.

the function of the ego during these shifts«; Ernst Kris, »Einleitung«, in: Kris 1952 (Anm. 1), S. 13–64, hier S. 62.

73 Siehe hierzu etwa die in Anm. 22 und 23 angeführte Literatur.

Sicherlich schaffen heute viele Menschen, die in einer psychischen Krise künstlerische Ausdrucksformen für sich entdecken, Werke im Sinne von Ausstellungskunst. Andere aber haben zugleich oder stattdessen mit dem, was sie tun, außerkünstlerische Absichten. Sie wollen andere oder ihre Umwelt magisch beeinflussen, aus anderen Sphären empfangene Botschaften weitergeben, ihr Verständnis von Realität darlegen u.a.m. Wenn wir diese Werke vorschnell zur Kunst erklären, »verkunsten« (Peter Gorsen), laufen wir Gefahr, Anliegen, die für diese Menschen real und dringlich sind, nur symbolisch zu verstehen und auf einem Feld zu verhandeln, zu dem nur ein beschränkter Personenkreis Zutritt hat. Der Reichtum, das Aufrührende der Werke von Psychiatrie-Erfahrenen droht verloren zu gehen, wenn wir sie nur als Kunst im traditionellen Verständnis, als sinnliche Erkenntnis, sehen.

aus Wien nach London und emigrierte dann, im Jahre 1933, aufgrund politischer Aktivitäten über Montreal nach New York – hat die Wissenschaft gerade erst zu untersuchen begonnen, wie das Aufkommen des Nationalsozialismus seine fachübergreifende Arbeit beeinflusste. In diesem Text möchte ich einige Überlegungen dazu anbringen, wie der Aufstieg des Nationalismus und seine Auswirkungen auf eine populäre deutschsprachige Kunstgeschichte Kris zu einem psychologischen Projekt anregte, das weder deutlich kunsthistorisch noch politisch motiviert erscheint, jedoch wahrscheinlich beides ist. Die absolute und engagierte Opposition gegen den Nationalsozialismus, die Kris zur Keigsperre anspornte und die seine Arbeit in der Propagandaschule motivierte, war auch Katalysator seiner Arbeit im Wien der 1930er Jahre, und zwar schon dort, wo ein politischer Inhalt nicht manifest wird. Das Projekt, das ich nun in diesem Licht vorstellen möchte, ist ein verschollenes psychologisches Experiment zu Figuren der berühmten Charakturen des Nannenburg Dramas, in dem es nicht viel mehr als einige zirkonische Belege gibt.

In den Jahren zwischen 1933 und 1935 betrug Kris seinen jungen Assistenten Gombich in ein psychologisches Experiment ein, das sich um die Skulpturen der Nannenburg Drama aus dem 17. Jahrhundert dreht. Kris veröffentlichte dieses Experiment nicht, und es gibt meines Wissens auch keine erhaltenen Spuren dieser Arbeit. Was wir darüber wissen, stammt aus Briefen an und von Fritz Szel, dem Wiener Direktor des Warburg Institute in London, aus einer kurzen Beschreibung des Kerns dieses Experiments in einem Artikel, den Gombich zur Wiener kunstgeschichtlichen Schule und deren Verhältnis zur Psychologie schrieb, aus Überlegungen, die Gombich in mehreren seiner späteren Publikationen anstellt, sowie aus Briefchen über die Assistenten an Chaskote und Karl Bühler: psychologisches Institut in Wien.

In den »Ernst Kris Papers« die im Library of Congress aufbewahrt werden, findet sich über das Experiment. Auch war es mir nicht möglich, weitere Material dazu in den Archiven der Mitglieder der Bühler-Arbeitsgemeinschaft.