

■ Thomas Röske

Das Unheimliche an künstlerischen Werken psychisch Kranker

Verdrängtes bei Hans Prinzhorn und seinen Nachfolgern

Unlängst wurde in einem Aufsatz über »Anstalts-Kunst« (*Asylum Art*) das »Vokabular des Exotischen und Sensationellen« moniert, das die amerikanische Tagespresse in den 80er und 90er Jahren bei Besprechungen von Ausstellungen mit Werken psychoseerfahrener Menschen verwendet hat. Die Autorin fühlte sich »an marktschreierische Werber für Nebenvorstellungen« erinnert. Dabei machte sie unter den kritisierenswerten Epitheta neben »gespenstisch«, »erschreckend« und »mysteriös« auch das Eigenschaftswort »unheimlich« (*uncanny*) aus.¹

Dieses Wort begegnet einem allerdings schon in wesentlich älteren Texten über künstlerische Werke von Anstaltsinsassen. Häufig verwendet es der Kunsthistoriker und Psychiater Hans Prinzhorn (1886-1933) in seinem Buch *Bildnerie der Geisteskranken*, das 1922 erschien und die Diskussion über das Sondergebiet in einer breiteren Öffentlichkeit erst eigentlich begründet hat (Abb. 1).² Die Studie basiert auf einer Sammlung künstlerischer Werke psychisch kranker Menschen, die er als Assistenzarzt der Psychiatrischen Universitätsklinik Heidelberg in den Jahren 1919-1921 zusammengetragen hat und die heute als Sammlung Prinzhorn dort der Öffentlichkeit zugänglich ist.

Im Unterschied zu früheren Veröffentlichungen, die vor allem diagnostisch orientiert waren, stellt Prinzhorn die ästhetische Originalität vieler Werke von Schizophrenen heraus. Sie resultiere aus der Befreiung unbewusster Schaffenskraft bei den psychisch Kranken: »Sie wissen nicht, was sie tun.«³ Obgleich er von »Bildnerie« spricht und nicht von Kunst, begründet für ihn die Abwesenheit rationaler Kontrolle sogar Überlegenheit gegenüber Werken professioneller zeitgenössischer Künstler, die nach gleichem strebten, aber »fast nur intellektuelle Ersatzkonstruktionen« schufen.⁴ Seiner Überzeugung von der Dominanz des Unbewussten entsprechend interessieren Prinzhorn biographische Fakten wenig. Er ist überzeugt, die Werke allein durch Einfühlung erschließen zu können. Und so macht er auch die psychische Krankheit weder an inhaltlichen noch an forma-

1 Anne E. Bowler, »Asylum art: the social construction of an aesthetic category«, in: Vera L. Zolberg, Joni Maya Cherbo (Hg.), *Outsider art. Contesting boundaries in contemporary culture*, Cambridge, New York, Melbourne 1997, S. 11-36, hier S. 30.

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

3 Ebd., S. 343.

4 Ebd., S. 348.



Abbildung 1: Hans Prinzhorn (Porträtfoto), um 1922, Sammlung Prinzhorn, Heidelberg

len Kriterien fest – nur die Anmutung des Unheimlichen bei Betrachtung eines Bildwerks ist ihm Indiz für die Psychose seines Urhebers.⁵

In der Folge taucht diese Idee nicht nur im Tagesschrifttum auf, sondern etwa auch bei den beiden einflussreichsten neueren Autoren zum Thema, die sich auf das Buch von 1922 berufen: Alfred Bader und Leo Navratil.⁶ Prinzhorn hat damit also Schule gemacht. Deshalb sollte das Problematisieren bei ihm beginnen: Was war ihm »unheimlich« an den künstlerischen Werken von psychisch kranken Menschen und warum?

Im Folgenden wird zunächst der Gebrauch des Wortes in *Bildnerei der Geisteskranken* untersucht. Anschließend wird er psychologisch beleuchtet – orientiert an dem Aufsatz *Das Unheimliche* von Sigmund Freud, der 1919 publiziert wurde,

⁵ Ebd., S. 337ff.

⁶ Siehe etwa Alfred Bader, Leo Navratil (Hg.), *Zwischen Wahn und Wirklichkeit. Kunst – Psychose – Kreativität*, Luzern, Frankfurt a. M. 1976, S. 38 und S. 69.

also in zeitlicher Nähe zu Prinzhorns Buch.⁷ Wie bei dem Psychoanalytiker soll die Vorsilbe »un« als »Marke der Verdrängung«⁸ aufgefasst werden: Freud geht davon aus, dass es sich beim Unheimlichen um »etwas wiederkehrendes Verdrängtes« handelt, seiner Einsicht folgend, dass »jeder Affekt einer Gefühlsregung, gleichgültig von welcher Art, durch Verdrängung in Angst verwandelt wird.«⁹ Deshalb soll es hier um die Frage gehen: Auf welches »Altbekannte, Längstvertraute«¹⁰ erlaubt Prinzhorns »beunruhigendes Fremdheitsgefühl«¹¹ rückzuschließen? Sie wird allerdings nicht strikt individualpsychologisch aufgefasst. Prinzhorn wird vielmehr als Exponent einer Haltung gesehen, die in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg gründet und die Einstellung zu sogenannter *Outsider Art* bis heute bestimmt.

■ Was Prinzhorn unheimlich war

Zunächst fällt auf, dass Prinzhorn zwei Arten des »Unheimlichem« an der Anstaltskunst kennt: ein Unheimliches des Gegenstandes und ein Unheimliches der Darstellung. Ersteres sprechen schon frühere Texte zum Thema an. So weist der deutsche Psychiater Fritz Mohr in seinem Aufsatz *Zeichnungen von Geisteskranken* (1909) auf »eine gewisse Neigung zur Darstellung von ›Unheimlichem« bei den Zeichnungen eines seiner Patienten hin und bringt sie mit dessen »Halluzinationen schreckhafter Art« in Zusammenhang (Abb. 2).¹² Was er hier mit »Unheimlichem« meint, führt er leider nicht aus. So ist nur zu vermuten, dass er in der abgebildeten originellen Komposition den schwarzen breiten Schweif mit dem Totenschädel im unteren Bilddrittel und das stark angeschnittene Profil am rechten Bildrand als unheimlich interpretiert.

Prinzhorn schließt sich Mohr an, wenn er die »Darstellungen angsterregender Gestalten« bei Schizophreniekranken auf »Unheimlichkeitserlebnisse« zurückführt. Hier denkt er an Halluzinationen, wahrscheinlich auch an Erfahrungen in

7 Die Texte S. Freuds werden zitiert nach: *Gesammelte Werke*, Frankfurt a. M. 1960-1987 (G.W., Band in röm. Ziffern) und Gerhard Fichtner, Ingeborg Meyer-Palmedo, *Freud-Bibliographie und Werkkonkordanz*, Frankfurt a. M. 1989. Freud 1919h, G.W. XII, S. 227-268.

8 Ebd., S. 259.

9 Ebd., S. 254.

10 Ebd., S. 231.

11 Prinzhorn 1922 (wie Anm. 2), S. 337.

12 Fritz Mohr, »Zeichnungen von Geisteskranken«, in: *Zeitschrift für angewandte Psychologie und psychologische Sammelforschung*, 2 (1909), S. 291-300, hier S. 296 (von MacGregor wird dieses Zitat falsch wiedergegeben und falsch nachgewiesen, s. John M. MacGregor, *The discovery of the art of the insane*, Princeton 1989, S. 193).

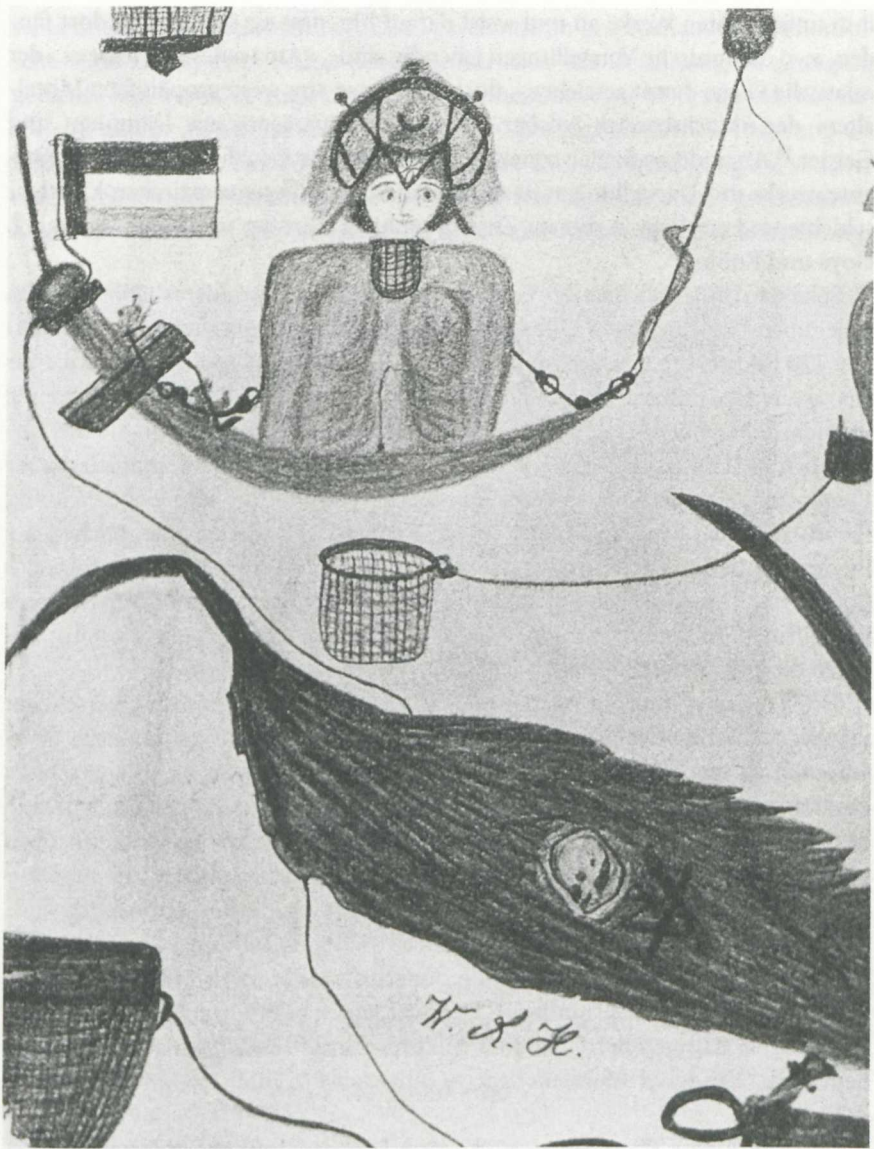


Abbildung 2: Patientenzeichnung, undatiert (aus: Mohr 1909)

der sogenannten »Wahnstimmung« am Anfang einer Psychose.¹³ Zugleich sieht er allerdings diese »Unheimlichkeitserlebnisse« nicht als spezifisch für die von

¹³ Ausführlich beschrieben als »Trema« von Klaus Conrad, *Die beginnende Schizophrenie. Versuch einer Gestaltanalyse des Wahns*, Stuttgart ²1966; zumindest eine Anmutung des Unheimlichen unter ihren Beispielen beziehen auch Bader und Navratil auf die Wahnstimmung, s. Bader, Navratil 1976 (wie Anm. 6), S. 38.

ihm untersuchten Werke an und weist darauf hin, dass sie sich überall dort finden, »wo dämonische Vorstellungen lebendig sind«. »Am weitesten« habe es »der asiatische Osten damit getrieben«, doch sei ebenso »im westeuropäischen Mittelalter« der »Machtbereich solcher Unheimlichkeitsträger« wie Dämonen und Geister.¹⁴ An anderen Stellen seines Buches vergleicht Prinzhorn außerdem Patientenwerke mit Darstellungen des Phantastischen in der europäischen Kunstgeschichte und erwähnt in diesem Zusammenhang Künstler wie Bosch, Brueghel, Goya und Kubin.¹⁵

Solchem Unheimlichen des Gegenstandes stellt er ein anderes Unheimliches gegenüber. Im »flüchtigen Überblick« des im Buch ausgebreiteten »Material(s) von 170 Bildwerken Geisteskranker« drängt sich ihm »ein gemeinsamer Grundcharakter dieser höchst mannigfaltigen Bilder auf«, den er als »faszinierende Fremdartigkeit« bezeichnet: »ein(e) Beziehung auf Erlebnissphären, die uns unheimlich bleiben, auch wenn wir mit der Unheimlichkeitssphäre künstlerischer Phantastik vertraut sind.«¹⁶ Diese Differenzierung könnte man zur Scheidung Freuds zwischen dem Unheimlichen »im Erleben« und dem »Unheimlichen der Fiktion« in Beziehung setzen; letzteres erzeugt dem Psychoanalytiker zufolge das Gefühl des Unheimlichen beim Rezipienten in abgeschwächter Form.¹⁷ Dann höbe Prinzhorn darauf ab, dass in den künstlerischen Werken von Anstaltspatienten die Erfahrung grundlegender Verunsicherung spürbar wird.

Doch meint er offenbar etwas anderes, das typisch expressionistisch erscheint: Prinzhorn möchte den Gehalt eines Wortes nicht nur verstärken, sondern überschreiten. Er macht dessen herkömmlichen Gebrauch fragwürdig, um sprachlich etwas anzudeuten, das »schwer aus der Sphäre des gefühlsmäßigen Eindrucks in begriffliche Formulierungen überzuführen ist.«¹⁸ Was genau bereitet Prinzhorn solche Sprachprobleme – was löst eine solche Verunsicherung bei ihm aus? Blicken wir auf drei Beispiele der Heidelberger Sammlung, die ihm unheimlich sind.

Bei der auf 1918/19 datierten Pastell-Zeichnung eines Kopfes von Otto Emil Marcus (Abb. 3) deutet Prinzhorn die Aufschrift als Hinweis auf die Anregung zum Bild, die »Erlebnisgrundlage«. Der Text lautet: »Oft Original-Kopf gesehen in Eßlingen, dagegen der Charakter Mixtum«, und: »Dezemberfreude: ›ich bin dein Tod‹. Kind aus Eßlingen sagt zu mir dabei kopfschüttelnd«. Prinzhorn

14 Prinzhorn 1922 (wie Anm. 2), S. 337.

15 In Prinzhorn 1922 (wie Anm. 2), finden sich diese Namen auf folgenden Seiten: Bosch – 298, 326, 336; Brueghel – 298, 327, 336; Goya – 101; Kubin – 269, 298, 336. Zum Einfluss des Kunsthistorikers Wilhelm Fraenger auf diese Auswahl von Künstlern s. Thomas Röske, »Außerhalb der Kontinuität geschichtlicher Prozesse« – Wilhelm Fraenger und Hans Prinzhorn blicken auf Kunst von Außenseitern«, in: Ausst.-Kat. *Wilhelm Fraenger in Heidelberg*, Heidelberg, Kunstverein 2004, S. 130-143, hier S. 133.

16 Prinzhorn 1922 (wie Anm. 2), S. 291.

17 Freud 1919h, G.W. XII, S. 261.

18 Prinzhorn 1922 (wie Anm. 2), S. 291.

schließt aus dieser Beschriftung, dass »psychiatrisch gesprochen, die illusionistische Umdeutung eines realen Gesichtseindrucks der Zeichnung als Anregung gedient« hat. Wenn er zugleich von der »unheimliche[n] Wirkung des Kopfes« spricht, gibt er als Grund dafür jedoch nicht den mutmaßlichen Ursprung der Bildidee, die Wirklichkeitsverkenntung oder die Todesverkündigung an, sondern eine Eigenheit der Gestaltung: die »Mischung von kindlichen und greisenhaften Zügen«. ¹⁹ Prinzhorn wird verunsichert durch eine Ambivalenz der Darstellung.

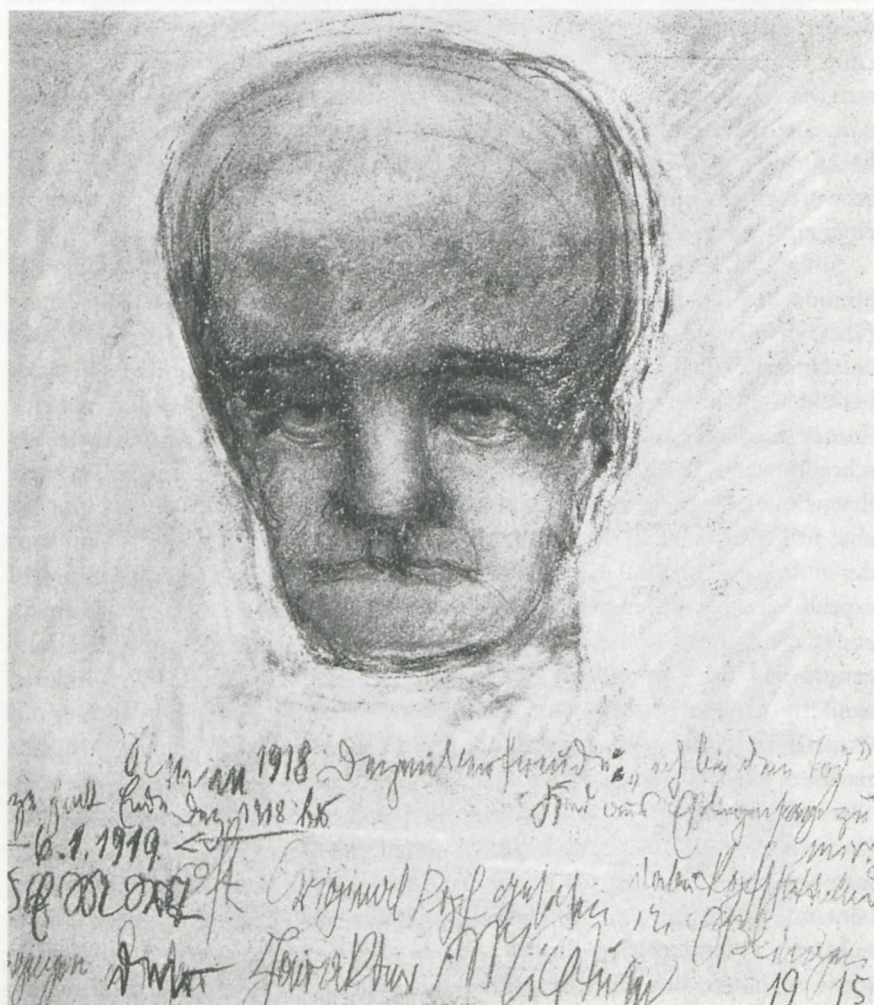


Abbildung 3: Otto Emil Marcus, *Kinderkopf (Dezemberfreude: »Ich bin dein Tod«)*, Bleistift, Pastellkreide, weiß gehöht auf braunem Karton, 41 x 34 cm, 1918 oder 1919, Sammlung Prinzhorn, Heidelberg, Inv. Nr. 83

¹⁹ Ebd., S. 101.

Auch der Bleistiftzeichnung *Lufterscheinung* von Otto Stuß (Abb. 4) aus dem Jahre 1909 liegt die »illusionistische Umdeutung eines realen Gesichtseindrucks« zugrunde. In einem Beitzext erklärt der Patient, dass ihm die Vorlage als »Luftzeichnung« erschienen sei. Verschiedene Luftzeichnungen »seien schon bei Leuten vor Jahrhunderten gezeichnet gewesen und durch ›Luftzug‹ auf ihn übergegangen«. Nun könne das Bild, mit Hilfe seiner Zeichnung, wieder auf andere übergehen. Das »Grauenhafte des Gesamteindrucks«, das Prinzhorn hier beschäftigt, macht er auch diesmal nicht an der »Erlebnisgrundlage« fest, sondern wieder an einer Verquickung von Heterogenem in der zeichnerischen Umsetzung. Ihm scheinen »die hervorstehenden Hauptteile des Gesichts wie in anderem Material« aufgesetzt. Die Deutung als Physiognomie tritt in Widerstreit mit Assoziationen anderer, zumal unangenehmer Dinge: »Man denkt an jene Gebäckformen, die sich in siedendem Fett bilden, an Darmgeschlinge oder an Geschwüre.«²⁰ Unheimlich wird Prinzhorn auch diesmal zumute, weil er nicht zu einer einheitlichen Deutung des Bildes gelangen kann.

Schließlich sei hier das wichtigste Beispiel des Autors für den »Charakter des Fremdartig-Unheimlichen, das uns unbegreiflich und faszinierend quält«, angeführt, ein Blatt August Natterers, genannt Neter. Die zwischen 1911 und 1919 entstandene aquarellierte Zeichnung *Wunderhirte* (Abb. 5) geht, wie Natterer berichtet, auf eine Himmelserscheinung im November 1907 zurück, die sich immer wieder gewandelt habe. Natterer lieferte Prinzhorn eine genaue Beschreibung, aus der hervorgeht, dass die Darstellung verschiedene Stadien einer Erscheinung synthetisiert, die sich langsam aufgebaut hat: »Da stand zunächst eine Brillenschlange in der Luft [...]. Und daran kam der Fuß [...]. Dann kam der andere Fuß daran. [...]«, usw. Warum sieht sich Prinzhorn gerade hier dem »spezifisch schizophrenen Seelenleben so wehrlos ausgeliefert« wie »bei keinem anderen Bildwerk«? Erneut bringt er seine Verunsicherung nicht mit dem Ausgangspunkt der Darstellung, der Vision oder Halluzination, in Verbindung, sondern mit einem kombinatorischen Moment der Gestaltung: »daß hier aus Organteilen organismenartige Bildungen entstanden sind, die doch nirgends zentriert werden. Zwar wird der Scheinorganismus sauber zu Ende gezeichnet, allseitig geschlossen, – aber [...] mit einer pointenlosen Konsequenz, die den Nach-Denkenden in eine Art Irrgarten ohne Ende führt.« Die Textstelle ist auch insofern aufschlussreich, als Prinzhorn diesmal seine Verunsicherung genauer benennt. Er scheidet mit dem ihm gewohnten analytischen Vorgehen. Angesichts des »Wunderhirten« findet er beide »Hilfswege [...] versperrt«, die ihm sonst erlaubten, sich »in schizophrene Vorstellungskomplexe hineinzufinden«, den »rationale[n] wie de[n] ästhetische[n]«²¹ – Prinzhorn ist verwirrt, weil ihm eine Pointe fehlt. Für ihn ist die Gestaltung weder vorstellungslogisch noch

20 Ebd., S. 103.

21 Ebd., S. 219.

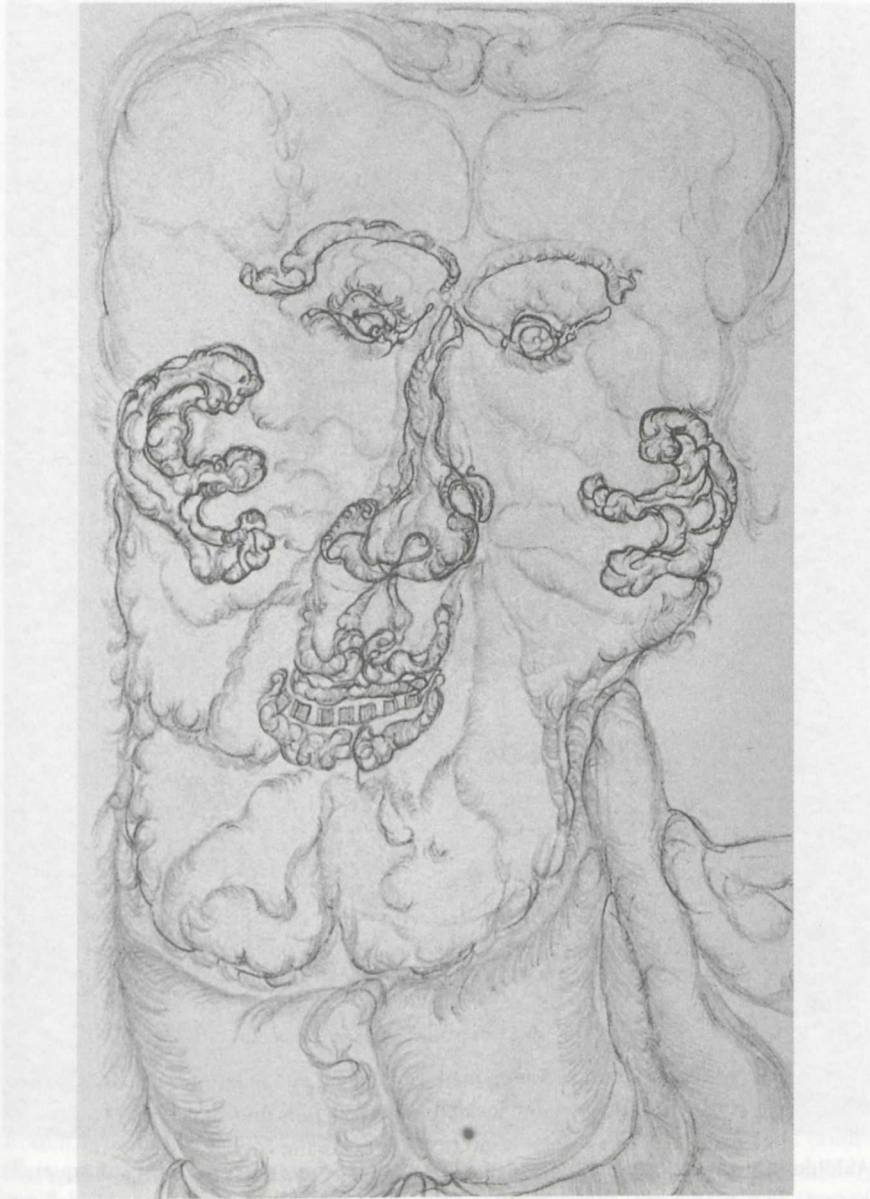


Abbildung 4: Otto Stuß, »Lufterscheinung«. Halluzination, Bleistift, 32 x 20 cm, um 1909, Sammlung Prinzhorn, Heidelberg, Inv. Nr. 235

ästhetisch auf den Punkt gebracht – den er für sein einführendes Vorgehen benötigt.

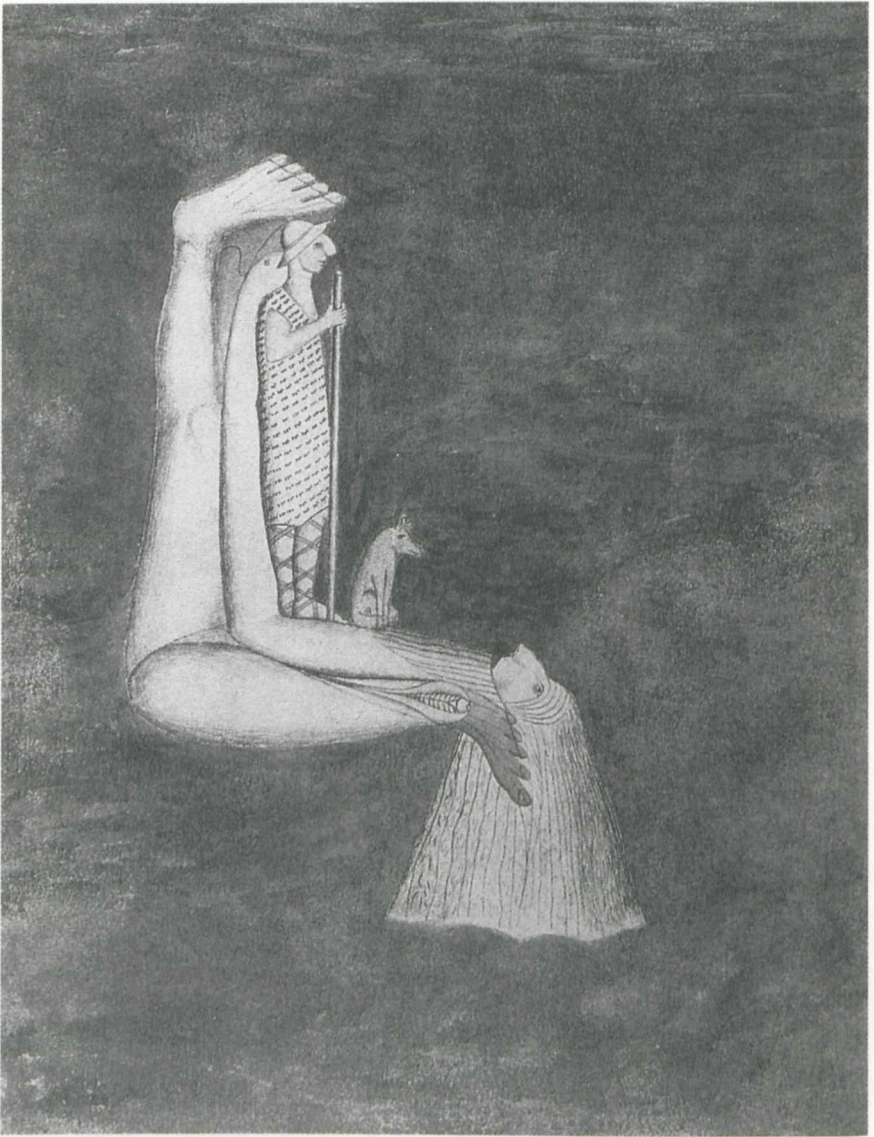


Abbildung 5: August Natterer, »Wunderhirte«, Bleistift, Wasserfarben, Firnis auf Aquarellkarton, 24,5 x 19,5 cm, zwischen 1911 und 1917, Sammlung Prinzhorn, Heidelberg, Inv. Nr. 176

■ Prinzhorn und der Surrealismus

Aus den Beispielen wird deutlich: Das Unheimliche an den vorgestellten Bildern besteht für Prinzhorn darin, dass sie für ihn das spannungsvolle Nebeneinander von heterogenen Werkebenen oder -teilen nicht zugunsten einer Einheit auflösen. Dieses Charakteristikum trifft sich mit der Ästhetik der Surrealisten, die zur gleichen Zeit, da der Assistenzarzt an seinem Buch arbeitete, begannen, Seh- und Denkgewohnheiten zu irritieren und damit neue Erfahrungen beim Betrachter zu provozieren. So haben André Breton und seine Freunde als Vorbildlich etwa immer wieder jene Stelle aus den *Gesängen des Maldoror* (1869) von Isidor Ducasse (»Comte de Lautréamont«) zitiert, in welcher der Autor die Schönheit eines jungen Mannes mit »der unerwarteten Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch« vergleicht.²² Gemäß dem vorwiegend literarischen Interesse der ersten Surrealisten entstanden zunächst, ab 1919, Gedichte, die sich dieser kombinatorischen Ästhetik bedienten. Als einer der ersten hat dann Max Ernst ab 1923 in entsprechender Weise Bilder gestaltet (Abb. 6) – beeinflusst übrigens auch von Werken August Natterers.²³ Ernst hatte das Buch *Bildnerei der Geisteskranken* bereits 1922 erworben und noch im selben Jahr nach Paris mitgebracht.

Zwischen Prinzhorns Sicht auf Bildwerke Schizophrener und der Kunstauffassung der Surrealisten besteht aber nicht nur eine Übereinstimmung, was das Resultat betrifft. Die (Re-) Konstruktion des spezifischen gestalterischen Vorgehens von Schizophrenen, die der Kunsthistoriker und Mediziner versucht, kommt überdies einer Beschreibung des »automatischen« Verfahrens surrealistischer Künstler nahe: Der Psychotiker richte »aus ungesiebteten Zufällen und unbedachter Willkür eine Art von Formgesetzlichkeit auf, die nicht nach sinnvoller Einheit strebt. Indem sich Einfälle hemmungslos aneinanderreihen, entsteht aus der naiven Rhythmik der Strichführung eine äußere formale Einheitlichkeit.« Doch sichert für Prinzhorn anders als für die Surrealisten die Dominanz des Unbewussten im kreativen Prozess noch nicht den ästhetischen Wert eines Werkes. Zur »Kunst« gehört in seiner Sicht mehr: »In günstigen Fällen schließen sich die beiden an sich divergierenden Tendenzen (Stoffgestaltung und formale Einheitstendenz) ohne bewußte Führung zusammen – dann entstehen Werke, die auf dem Boden ernsthafter Kunst gewertet werden müssen.« Seine Wertmaßstäbe erlauben nicht, »das Verweilen auf dem Augenblick vor der Entscheidung«, das sich in der Werken der meisten Schizophrenen beobachten lasse, anders denn als Ausdruck von Krankheit zu begreifen. Das Unentschiedene sei »denn allerdings in

22 Comte de Lautréamont, *Die Gesänge des Maldoror*, übersetzt von Ré Soupault, München 1976, S. 173.

23 Siehe hierzu zuletzt Marielène Weber, »August Natterer, ein schizophrener Künstler«, in: Inge Jádi, Bettina Brand-Claussen (Hg.), *August Natterer. Die Beweiskraft der Bilder. Leben und Werk. Deutungen*, Heidelberg 2001, S. 341-366, hier S. 360-363.

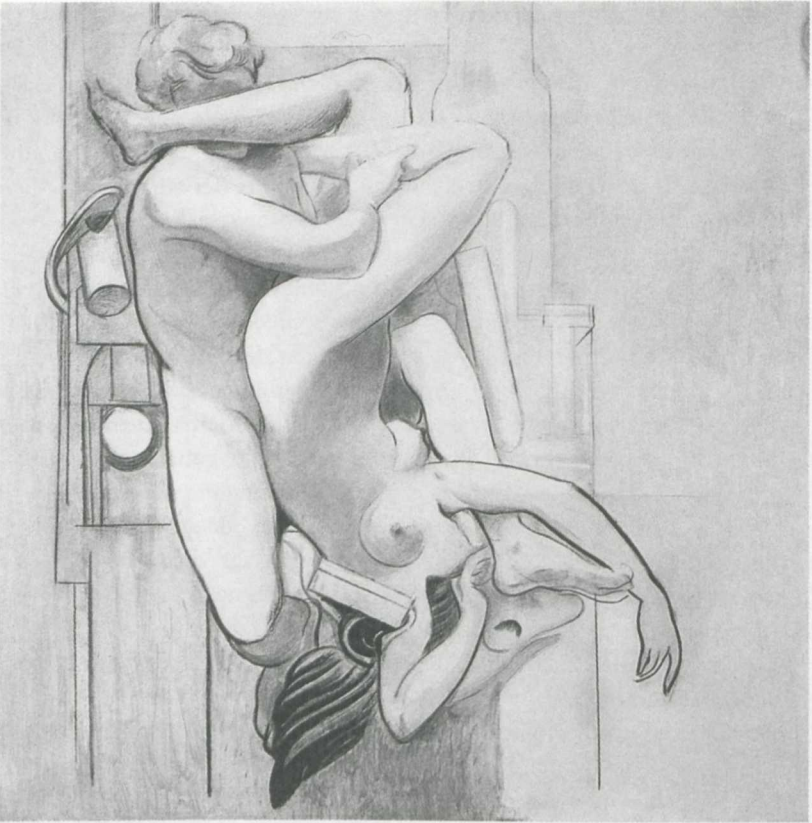


Abbildung 6: Max Ernst, *Sturz der Engel*, Öl auf Leinwand, 128 x 128 cm, 1923, Sprengel-Museum, Hannover

jeder Beziehung für den Schizophrenen kennzeichnend«, da es »in jeder Spaltungserscheinung, in jeder ambivalenten Einstellung« stecke.²⁴ Was die Surrealisten als einen neuen Weg künstlerischer Erfahrung propagieren, ist für Prinzhorn in einem Maße unverstänlich, das für ihn bereits die Grenze gesunder Kreativität überschreitet.

■ Das Unheimliche als Rhetorik und Verdrängung

Doch ist sein Schluss nicht einfach in die lange Geschichte der Abwertung von Neuem als verrückt einzuordnen. Prinzhorn ist von dem spezifisch Unverständlichen dieser Werke zugleich fasziniert. Gerade hier setzt seine Erklärung der von

²⁴ Ebd., S. 338.

ihm erlebten Unheimlichkeit an – die für ihn »den letzten, vielleicht allein ganz stichhaltigen Unterschied typisch schizophrener Gestaltung von aller übrigen« bedeutet. In den »typischen Werken« Schizophreniekranker meint er, den »Abglanz« der »völligen autistischen Vereinzelung, de[s] über alle Schattierungen psychopathischer Weltentfremdung hinausgehenden grauenhaften Solipsismus« dieser Menschen zu spüren.²⁵ Das Unheimliche ist für Prinzhorn Reflex eines Uneinfindbaren, das aus dem Rückzug in abgelegenste Zonen des Individuellen resultiert.

Wir teilen heute Prinzorns Sicht der Schizophrenie nicht mehr, da wir die Abhängigkeit psychischer Krankheit von äußeren Faktoren kennen und wissen, dass Menschen selbst im späten Stadium einer Schizophrenie noch relativ zugänglich sind. Doch selbst im Vergleich mit Psychiatern seiner Zeit stellt Prinzhorn die Schizophrenie übersteigert dar – er dämonisiert sie geradezu. Hierzu verhält sich sein methodischer Ansatz insofern komplementär, als bei ihm der Rezipient das künstlerische Werk in vollkommener Passivität erlebt und sich, wie oben zitiert, dem Eindruck »wehrlos ausgeliefert« sieht. Damit formuliert er ein Extrem innerhalb der damals in vielen akademischen Fächern verbreiteten Methodik der Einfühlung. Die Propagierung ohnmächtiger »Wesensschau« soll suggerieren, dass Prinzorns Betrachtung von keinerlei Vorurteil belastet ist – tatsächlich setzt diese radikale Einfühlung ihn aber gerade dem Verdacht allzu großer Subjektivität aus.

Seine Feier des Überwältigtwerdens durch ein großartig Erschreckendes ist gleichwohl nicht allein individualpsychologisch zu deuten. Sie ist vielmehr eine Variante typischer Reaktion auf das Trauma des Ersten Weltkriegs. Wie viele Generationsgenossen war Prinzhorn durch die Erfahrung des unsinnigen und grausamen Todes Unzähliger und der Zerstörung bislang ungekannten Ausmaßes über die Zivilisation seiner Zeit desillusioniert und »allen Kulturwerten gegenüber im Tiefsten Nihilist«²⁶ geworden. Wie viele in Europa suchte er damals nach einem verlässlichen Grund, wieder Vertrauen in menschliches Handeln zu legen. In den Werken Schizophrener glaubte er ihn gefunden zu haben. Der Ausdruck starker Erschütterung in seinem Buch gehört zur Rhetorik der Authentizität. Indem Prinzhorn vom Unheimlichen an diesen Werken schreibt, möchte er seine Leser davon überzeugen, dass er etwas Echem begegnet sei.

Das ist zweifellos eine Illusion. Wenn dies weder ihm noch vielen seiner Nachfolger auffiel, so könnte das dafür sprechen, dass die Wunschprojektion von ei-

25 Ebd., S. 339. Roger Cardinal scheint 1994 noch eine ähnliche Anmutung zu meinen, wenn er hervorhebt: »what attracts us about the Outsider artwork is indeed more often its autistic air than any evidence of literal autism.« (Roger Cardinal, »Toward an outsider aesthetic«, in: Michael D. Hall, Eugene W. Metcalf Jr. (Hg.), *The artist outsider. Creativity and the boundaries of culture*, Washington, London 1994, S. 20-43, hier S. 33).

26 Hans Prinzhorn, »Die erdentrückbare Seele«, in: *Der Leuchter* 8 (1927), S. 277-296, hier S. 278.

ner anderen psychischen Energie sekundiert wurde, die aus Verdrängung resultiert. So ist zu fragen: Auf welches »Altbekannte, Längstvertraute« erlaubt Prinzorns »beunruhigendes Fremdheitsgefühl« rückzuschließen? Oder kürzer: Was an den Werken psychoseerfahrener Menschen wird von Prinzorn und seinen Nachfolgern verdrängt? Darauf sollen hier vier Antworten gegeben werden – zugleich mit vier Vorschlägen dafür, wie man das jeweilige Gruseln austreiben könnte.

■ 1. Die psychische Krankheit

Freud geht in seinem Text »Das Unheimliche« auf die Verunsicherung durch Psychotiker ein, ebenso wie die einzige frühere Studie zum Thema, 1906 von dem Psychologen Ernst Jentsch publiziert. Jentsch sieht das Unheimliche wesentlich begründet im »Zweifel an der Beseelung eines anscheinend lebendigen Wesens und umgekehrt darüber, ob ein lebloser Gegenstand nicht etwa beseelt sei«. Entsprechend erklärt er es in »Äußerungen des Wahnsinns« damit, dass »durch sie in dem Zuschauer Ahnungen von automatischen – mechanischen – Prozessen geweckt werden, die hinter dem gewohnten Bilde der Beseelung verborgen sein mögen.«²⁷ Demgegenüber stellt Freud diese Wirkung mit der »Ahnung von Geheimkräften« auf eine Stufe. »Der Laie sieht hier die Äußerung von Kräften vor sich, die er im Nebenmenschen nicht vermutet hat, deren Regung er aber in entlegenen Winkeln seiner eigenen Persönlichkeit dunkel zu spüren vermag.«²⁸ Die spezifische Beunruhigung beim Anblick eines psychisch Kranken resultiert demnach daraus, dass der Betrachter die Bedrohung eigener psychischer Gefährdung spürt.

Überträgt sich dieses Empfinden auf die künstlerischen Werke von Psychoseerfahrenen? Tatsächlich geht der Schweizer Psychiater Alfred Bader davon aus, wenn er die unheimliche Wirkung von Patientenbildern erklärt:

»Versuchen wir uns über das Unbehagen, das gewisse von Schizophrenen gezeichnete Gesichter, diese oft schauerhaften Masken, hervorrufen, klarer zu werden. Ist nicht das Unbehagen der Beweis dafür, dass wir uns einer Gefahr bewusst werden, die jedes Menschenhirn belauert? Es ist die Gefahr der »Sprengung«, jener Spaltung der Persönlichkeit, die das Wesen der Schizophrenie ausmacht. Es handelt sich um die latente Möglichkeit des Menschengehirns, sich zu dissoziieren, was zuweilen in den Träumen geschieht und experimentell durch Bruchteile von Milligrammen bestimmter Drogen herbeigeführt werden kann. Diese Dissoziation lässt gleichsam den Teufel hervortreten, den wir gewöhnlich in der Tiefe unsere Seele verborgen halten, der aber stets bereit ist aufzutauchen.«²⁹

27 Jentsch, zit. nach Freud 1919h, G.W. XII, S. 237.

28 Ebd., S. 257.

29 Alfred Bader, »Die Bildnerie der Geisteskranken – Ein Spiegel der Menschenseele«, in: Jean

Wenn das Unheimliche der Werke das Unheimliche der Krankheit ihrer Urheber ist, so impliziert dies, künstlerische Werke psychisch Kranker seien eine bloße Spiegelung ihrer »Verrücktheit«. Das Gefühl des Unheimlichen stellt sich im Sinne eines Vorurteils ein, bevor noch eine Differenz wahrgenommen werden kann, bevor noch genauer auf die Werke geblickt wird. Ist auch wenig wahrscheinlich, dass der Mediziner Prinzhorn selbst diese hysterische Reaktion zeigte, so war und ist sie doch in der Bevölkerung verbreitet. Ihr entgegen zu arbeiten, könnte gerade mit einer eingehenden Betrachtung der kreativen Leistungen psychisch kranker Menschen gelingen, die aufzeigt, wie diese mit ihrer Krankheit und der daraus resultierenden gesellschaftlichen Marginalisierung umgehen, wie sie Ordnung in ihr Denken und Fühlen zu bringen und die abgebrochene Kommunikation mit der Außenwelt wieder aufzunehmen versuchen.

■ 2. Die psychisch Kranken

Die Verdrängung der psychisch Kranken hinter den Werken der Heidelberger Sammlung ist deutlich bei Prinzhorn, der zwar im Mittelteil des Buches *Zehn Lebensläufe schizophrener Bildner* vorstellt, im Grunde aber an den Biographien und den Persönlichkeiten der Patienten nicht interessiert war. In den kleiner gedruckten Abschnitten mit kurzen Lebensgeschichten und Berichten zum Krankheitsverlauf sah er nur einen »Kontrast« zu seinen einführenden Interpretationen der Werke³⁰, in denen er denn auch nur selten biographische Fakten aufgriff. Immerhin hat er die meisten seiner zehn »schizophrenen Meister« offenbar selbst aufgesucht und interviewt. Solche Mühe machte er sich bei den anderen in seiner Sammlung vertretenen Anstaltsinsassen selten. Von einigen ließ er sich zwar die Krankenakte schicken. Zumeist gab er sich jedoch mit den spärlichen Angaben zufrieden, die Ärzte zu den eingesandten Werken (oder sogar auf sie) notiert hatten. In *Bildnerie der Geisteskranken* werden die Urheber der Bildwerke, wenn überhaupt, ohnehin nur mit Fall-Nummern erwähnt. So sind für viele »Fälle« bis heute noch nicht einmal Namen bekannt.

Es hat lange gedauert, bis begonnen wurde, Biographien hinter der »Irrenkunst« nachzuspüren und die lebensgeschichtlichen Kontexte dieser Werke zu rekonstruieren. In der Sammlung Prinzhorn werden seit Mitte der 1980er Jahre Biographien erforscht. Zum ersten Mal wurden Ergebnisse dieser Bemühungen in einer großen Wanderausstellung präsentiert, die 1980/81 in vielen deutschen Städten zu sehen war.³¹

Cocteau, Georg Schmidt, Hans Steck u. a. (Hg.), *Insania pingens*, Basel 1961, S. 33–57, hier S. 54.

30 Prinzhorn 1922 (wie Anm. 2), S. 121.

31 Ausst.-Kat., *Die Prinzhorn-Sammlung. Bilder, Skulpturen, Texte aus psychiatrischen Anstalten (ca. 1890-1920)*, Heidelberg, Kunstverein 1980, Königstein 1980.

Im Rückblick wirkt die Begeisterung Prinzorns und vieler seiner Nachfolger über die Entdeckung künstlerischer Werke aus psychiatrischen Anstalten grotesk: Menschen mit verändertem, als krank definiertem Denken, Fühlen und Verhalten werden aus dem gesellschaftlichen Alltag verdrängt und mit Hilfe von Anstaltsmauern der allgemeinen Aufmerksamkeit entzogen – um dann als wunderbar eigenwillige Kreative (wieder-) entdeckt zu werden wie Wilde einer unerforschten Erdregion. Die Überraschung ist die Folge einer physischen wie psychischen Verdrängung. Diese wird prolongiert, wenn die Werke psychisch kranker Menschen einzig als ästhetische Objekte wahrgenommen und höchstens von der Krankengeschichte begleitet werden. Wichtig ist, das ganze Leben der Autorinnen und Autoren zu würdigen und dabei zu zeigen, wie ihre Bildwelten darin und in ihrer spezifischen Außenseitererfahrung wurzeln. Uns werden die Werke von Anstaltsinsassen so lange als unheimliche Widergänger erscheinen, wie wir am Leugnen ihrer Biographien festhalten und damit einer verbreiteten Dämonisierung der Krankheit entsprechen. Kunst kommt vom Künstler – jeder Kunstbetrachter schließt von einem Werk auf dessen Urheber, bewusst oder unbewusst, und wo keine Fakten vorliegen, werden sie durch Stereotype ersetzt. Das gilt für Werke von professionellen Künstlern, über deren Leben oftmals positive Klischees kursieren, ebenso wie für diejenigen psychisch Kranker.

■ 3. Die Werke psychisch Kranker

Prinzhorn hat in Heidelberg mehr als 5000 Werke zusammen getragen. Für sein Buch musste er eine Auswahl treffen. Auf den 170 Abbildungen von *Bildnerie der Geisteskranken* zeigte er zwar mehr Bilder und Skulpturen von Anstaltsinsassen als irgendein Autor vor ihm, so dass ihm das Verdienst zukommt, als erster diese Kunstäußerungen in beeindruckender Vielfalt sichtbar gemacht zu haben. Vergleicht man die Auswahl mit dem Heidelberger Gesamtbestand, wird allerdings deutlich, dass selbst bei den zehn schizophrenen Meistern Kriterium der Auswahl nicht war, einen repräsentativen Querschnitt zu bieten. Bei August Natterer griff Prinzhorn zum Beispiel allein die Visionszeichnungen heraus, während er Porträts, Darstellungen von Blumen und Schmetterlingen sowie Entwürfe für Maschinen ignorierte. Ihre Bild- und Formensprache war ihm offenbar zu gewöhnlich, zu wenig »verrückt«. Indem er sie unterdrückte, verhinderte er zugleich, dass sie der Leser seines Buches als Brücke von seiner eigenen Welt zu der Natterers nutzen konnte. Viele Werke von denjenigen Patientenkünstlern, die gänzlich unberücksichtigt blieben, hätten eine ähnliche Funktion erfüllt. Prinzorns Auswahl bekräftigt dagegen das Bild von der Ausnahmestellung der Werke psychoseerfahrener Menschen.

Diese Zensur haben viele andere Promotoren von *Art Brut* oder *Outsider Art* fortgesetzt, zumeist mit Verweis auf die ästhetische Qualität der Werke. Das Stau-

nen erregende Fremde scheint allemal mehr Zuspruch des Publikums zu garantieren als Inhalte und Formen, die an Vertrautes anschließen. Doch wenn es nicht bei einem oberflächlichen Nervenkitzel und einem Bestätigen von Vorurteilen über das »Typische« der »Irrenkunst« bleiben soll, ist es nötig, die erhaltenen Œuvres komplett zu sichten und die ganze Bandbreite künstlerischer Werke von psychisch kranken Menschen in den Blick zu nehmen. Der wohlige Schauer des Unheimlichen ist auch Resultat eines Aussortierens von angeblich Uninteressantem.

■ 4. Die Quellen der Werke psychisch Kranker

Schließlich liegt dem Gruseln sicherlich die Verdrängung eines ästhetischen Momentes zugrunde – bei Prinzhorn wie bei nachfolgenden Interpreten von *Outsider Art*. Die Kombination von Heterogenem ist nicht die einzige gestalterische Gemeinsamkeit von Werken, die auf Prinzhorn unheimlich wirken. Aufschlussreich ist ein »Fall« in seinem Buch, bei dem er seine Beunruhigung selbst nicht erklären kann. Was er – ungewöhnlich umständlich – über die Wirkung der *Sakralen Figur* (Abb. 7) von Hermann Behle (»Beil«)³² schreibt, welcher er eine der wenigen Farbabbildungen seines Buches widmet, bleibt unergiebig:

»Es läßt sich gar nicht leugnen, daß man unter dem unmittelbaren Eindruck des Bildes geneigt sein wird, gerade jene Feierlichkeits- und Unheimlichkeitskomponente darin zu fühlen, die man am ehesten als typisch schizophran bezeichnen möchte. Wohl wird man dann einen Teil dieser Wirkung in der Gebärde an sich, in der räumlichen Ungeklärtheit, in der starren Götzenhaftigkeit usw. zu begründen versuchen. Allein es bleibt ein Rest, den man am liebsten durch die Diagnose Schizophrenie gedeckt sähe. Daß gerade dieses Bild tief in die Psychologie des Dämonischen einzuführen geeignet ist, sei nur noch angemerkt.«³³

Was ist dieser »Rest«? Vor der zitierten Passage spricht Prinzhorn ein Charakteristikum des Bildes an, welches an das Moment der Kombination von Heterogenem erinnert: »Die Einteilung des Körpers in kleine Quadrate nach Art von Steingutplatten gibt der Gestalt etwas Flächenhaftes, während ihre Farbigkeit und die angedeutete Schattierung, an Fayence erinnernd, zu plastischer Auffassung drängt.«³⁴ Doch diesmal bringt der Autor diese Ambivalenz nicht in Verbindung mit dem Unheimlichen. Auffälliger ist allerdings, dass Prinzhorn hier einen Kontext unerwähnt lässt, der sich geradezu aufdrängt: Die Figur bezieht sich in Farbigkeit, Musterung und Aufbau offensichtlich auf Volkskunst. Ähnlich geometrisierende Frauenfiguren finden sich auf Stickereien aus vielen Teilen Eu-

³² Um 1906, Kleisterfarben auf Papier, verschollen. Eine frühe Kopie hat sich in der Sammlung des Hospital Sainte-Anne, Paris, erhalten.

³³ Prinzhorn 1922 (wie Anm. 2), S. 248.

³⁴ Ebd., S. 247.



Abbildung 7: Hermann Behle, *Sakrale (Götzen-) Figur*, Kleisterfarben, 32 x 20 cm, undatiert, ehemals Sammlung Prinzhorn, Heidelberg (verschollen)

ropas. Beehle war Landarbeiter³⁵ – volkstümlich geschmückte Kacheln, Fayencen und Textilien werden ihm vertraut gewesen sein (Abb. 8). Warum benennt Prinzhorn, der »die Gestaltungsversuche dieser letzten Jahrtausende auf unserem kleinen Erdball ungefähr übersieht«³⁶, diese Quellen der Bildfindung nicht? Hat er sie nicht erkannt?

Tatsächlich schweigt Prinzhorn sich auch in den früher erwähnten Beispielen über die Bedeutung ähnlich offensichtlicher Bezüge und Quellen aus. So ordnet er die Zeichentechnik des Elektromechanikers Natterer zwar richtig zu, wenn er schreibt: »Durchweg nüchtern klare Sachlichkeit im Strich, nach Art einer tech-

35 Ebd., S. 240.

36 Ebd., S. 318.



Abbildung 8: Handtuch, Kreis Ustjuzkoje, Gouvernement Nowgorod, Stickerei mit Baumwolle auf Leinen, 34,5 x 17,0 cm, Ende 19. oder Anfang 20. Jahrhundert, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg

nischen Zeichnung«.³⁷ Er nutzt diese Beobachtung aber nicht, um die eigentümliche Wirkung der Blätter zu erklären. Dabei besteht in der zeichnerischen Umsetzung visionär erlebter Bilder mit dem Instrumentarium eines Konstrukteurs zumindest ein wesentlicher Teil der originellen Leistung.

Bei der *Luftzeichnung* von Otto Stuß meldet sich zwar der Kunsthistoriker in Prinzhorn assoziierend zu Wort:

»Sobald man das Blatt als Kopf erkannt hat, wird man in die Rhythmik des Strichgefüges hineingezogen, das die ganze Fläche wie ein selbständiges Gewächs überzieht. Die Eigenlebendigkeit der Strichzüge überwiegt fast ihren darstellerischen Sinn. In diesem Zug, der in dem Begriff des Ornamentalen nicht ganz zu erfassen ist, liegt eine Wesensähnlichkeit mit der Zeichenweise altdeutscher Meister.«³⁸

Doch anstatt der Spur nachzugehen oder zumindest darüber zu spekulieren, ob Stuß tatsächlich durch Werke von Dürer, Altdorfer, Huber oder anderer Künstler

³⁷ Ebd., S. 208.

³⁸ Ebd., S. 103.

des 15. und 16. Jahrhunderts angeregt wurde, lässt der Autor diesen Faden gleich wieder fallen. Vernachlässigt Prinzhorn das Aufspüren von Bildquellen, um sein Axiom vom unbewussten Schaffen der Anstaltspatienten nicht zu gefährden?

Neben der willkürlichen Kombination von Heterogenem zeichnet die meisten Werke in Prinzhorns Buch, und zumal die ihm unheimlichen, eine Zeichen- oder Maltechnik aus, die von derjenigen zeitgenössischer Kunst deutlich abweicht. Sie verweist auf andere Kontexte: auf Volkskunst, Gebrauchsgraphik, technische oder architektonische Konstruktion, ältere Kunst. Prinzhorn hebt dieses Unzeitgemäße der Werke nicht eigens hervor, er ignoriert es sogar fast immer. Sein Kunstgeschmack war von der Reformkultur um 1900 und von neuen künstlerischen Strömungen am Beginn des 20. Jahrhunderts geprägt, von Impressionismus, Symbolismus, vor allem aber Expressionismus (Abb. 9).³⁹ In seinem Buch entwickelt er eine eigene Ausdruckstheorie der Kunst. Dementsprechend war er Anhänger einer symbolischen Selbstrepräsentation der Künstler in ihren Werken, die man als Gestus der Moderne bezeichnen könnte – freie, großräumige Bewegungen mit Pinsel oder Stift, die rasch den Mal- oder Zeichengrund besetzen (»beherrschen«). Gegenständsnähe, Kleinteiligkeit und minutiöse Ausführung waren den Modernen verpönt, da sie einem »unmittelbar[en] und unverfälscht[en]«⁴⁰ Gestalten entgegen zu stehen schienen. Das kommt gut in einem künstlerischen Credo Henri Matisse von 1909 zum Ausdruck:

»[...] wir wollen innere Ausgeglichenheit durch Vereinfachung der Ideen und plastischen Formen erreichen. Unser einziges Ideal liegt im kompositorischen Ganzen. Die Einzelheiten tun der Reinheit der Linien und der Gefühlsintensität Abbruch, wir lehnen sie ab. [...] Der Maler braucht sich nicht mehr um kleinliche Einzelheiten zu bemühen, dafür ist die Photographie da, die es viel besser und schneller macht. [...] Ich strebe jenen Zustand höchster Zusammenfassung und Verdichtung an, der das wahre Gemälde ausmacht.«⁴¹

Dieser Einsatz für gestalterische Freiheit und Großzügigkeit richtete sich gegen die Kunst und die kulturellen Werte der »bürgerlichen« Vätergeneration, der ein starres Festhalten am Gegenstand, Kleinlichkeit und Künstlichkeit vorgeworfen wurde. Traditionelle Tugenden, wie Sauberkeit, Ordnung, Pünktlichkeit und Gewissenhaftigkeit, wurden für alle, die sich jung fühlten, einzig als Repressionsmittel identifiziert und deshalb abgelehnt.

39 Siehe Röske 1995 (wie Anm. 26), S. 139 ff., sowie Bettina Brand-Claussen, »Prinzhorns Bildnerie der Geisteskranken« – ein spätexpressionistisches Manifest«, in: Ausst.-Kat. *Vision und Revision einer Entdeckung*, Heidelberg, Sammlung Prinzhorn 2001, Heidelberg 2001, S. 11-31.

40 Programm der Dresdner Künstlergruppe »Brücke« aus dem Jahre 1906, zit. nach Dietmar Elger, *Expressionismus. Eine deutsche Kunstrevolution*, Köln 1991, S. 17.

41 Henri Matisse, »Bekanntnis. Gespräch mit Etienne 1909«, in: *Les Nouvelles*, die deutsche Übertragung 1925 in Paul Westheims *Künstlerbekenntnisse*, zit. nach: Henri Matisse, *Farbe und Gleichnis. Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M., Hamburg 1960, S. 34 und 38.



Abbildung 9: Ernst Ludwig Kirchner, *Fehmarnküste*, Kreide auf Papier, 50,3 x 35,2 cm, 1913, Graphische Sammlung im Städtischen Kunstinstitut, Frankfurt a. M.

Prinzhorn hat den Elan der Modernen und zugleich ihre Feindbilder geteilt. Überzeugt, in den Werken psychoseerfahrener Menschen dasjenige in Reinkultur gefunden zu haben, wonach die Modernen stets gesucht hatten, war er blind dafür, dass gerade hier auch traditionelle Werte zum Tragen kommen. Ungewöhnliche Ikonographie sowie naive Farb- und Formensprache halfen bei der Verschleierung dieser Erkenntnis, die sich einzig als Anmutung des Unheimlichen, sozusagen subkutan bemerkbar machte. Von dem Verblendeten haben sich viele ebenso Blinde führen lassen, die an dem Paradigma der Moderne vom Künstler als Einzelkämpfer festhielten – übrigens auch gegenüber nachfolgenden Auffassungen von Kunst. Nicht zufällig geht die besondere Wertschätzung soge-

nannter *Outsider Art* auch heute noch oftmals mit einer Ablehnung jüngerer Entwicklungen der Kunst einher. Mit der Stilisierung des psychisch kranken Künstlers zum Extrem modernen Künstlertums – als Autist unter Individualisten – ist allerdings weder diesem noch uns gedient. Indem wir erkennen, dass er an vertraute gesellschaftliche Werte und Formen anzuknüpfen und mit ihrer Hilfe eine wenn auch ganz persönliche Ordnung in Gedanken und Gefühle, die ihn überfordern, zu bringen versucht, kommen wir diesen Werken näher. So können wir jene Kommunikation wieder aufnehmen, die diesen gesellschaftlich Marginalisierten lange verweigert wurde – und das Unheimliche abzubauen helfen, das psychische Krankheit heute noch immer für viele hat.

Abbildungsnachweis:

Abb. 1 Sammlung Prinzhorn, Psychiatrische Universitätsklinik Heidelberg. Abb. 2 in: Fritz Mohr, »Zeichnungen von Geisteskranken«, in: *Zeitschrift für angewandte Psychologie und psychologische Sammelforschung*, 2 (1909). Abb. 3, 4, 5, 7 in: Hans Prinzhorn, *Bildnerei der Geisteskranken*, Berlin 1922. Abb. 6 in: *Bestandskatalog Sprengel Museum Hannover*, bearb. von Magdalena M. Moeller, Hannover 1985. Abb. 8 in: Ausst.-Kat. *Russische Avantgarde und Volkskunst*, Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle 1993, Stuttgart 1993. Abb. 9 Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt a. M., Graphische Sammlung.