

Der Revolutionär für ewige Dinge und die Irrenkunst

Thomas Röske: *Der Arzt als Künstler. Ästhetik und Psychotherapie bei Hans Prinzhorn (1886-1933)*. Bielefeld 1995, 196 S., 11 Abb., DM 78,-

Der Direktor des Sanatoriums »Weißer Hirsch« in Dresden bedenkt den neuen Doktor Prinzhorn mit Spott: »Danny Gürtler, der König der Bohème!« In diesem Vergleich mit einem populären Komödianten ist bereits das Künstler-Thema angerissen, das sich durch die spannende und (im doppelten Sinn) erschöpfende Werkbiographie hindurchzieht, die dem Kunsthistoriker, Arzt und Psychotherapeuten Hans Prinzhorn gewidmet ist. Mit großem Langmut untersucht Thomas Röske die Unzahl origineller, aber auch fragwürdiger Schriften dieses unbehausten Desperado, Sinn- und Seelenforschers, der sich und sein Führungs-Konzept den Nationalsozialisten anbietet; der sich zu den »Revolutionären für ewige Dinge« (1927)¹ zählt, und dem mit der »Bildnerei der Geisteskranken« (1922), in einem etwas anderen Sinne, tatsächlich ein »ewiges« und »revolutionäres« Werk gelungen ist.

Röske läßt sich von der lebensgeschichtlichen Fülle, die Prinzhorn nach 47 Jahren hinterlassen hat², nicht verführen, steigt auch nicht auf das »Kämpfer-Pathos« ein, mit dem dieser oft gedankenlos oder rassistisch auf Linke und Liberale einhaut. Ihn interessieren Lebensmuster nur soweit sie Denkfiguren entschlüsseln helfen. Behutsam deckt er auf. Er fragt, warum so viele die zweifellos faszinierende Persönlichkeit Prinzhorns zur Künstlernatur überhöhen und findet die treibende Kraft in diesem selbst: als Sehnsucht nach einer künstlerischen Existenz und deren Freiheitsversprechen. Denn nach dem Scheitern einer Karriere als Konzertsänger (1912) bleibt ihm nur das Gestalten seiner Künstlerlegende. Er gibt sich georgianisch geist- aristokratisch, zeigt sich in priesterlichen Gewändern; schreibt Gedichte und wirbt um Resonanz auf Vortragstourneen, mit denen er sich auch finanziell über Wasser hält. Dazu eine expressionistische Sprachflut, aufgepumpt, packend, boshaft. Ergänzen möchte ich, daß Prinzhorn die »Irrenkunst« in sein Styling als nomadisierender Außenseiter einbezieht: Er reist mit einer Mappe Irrenkunst umher und beide hinterlassen großen Eindruck.

Lebensgeschichte auch als Interpretationshilfe zu schlingernden gedanklichen Konzepten der Werkgeschichte. Genauer betrachtet Röske daher Prinzhorns Berichte (1927f.) über seinen Selbstversuch mit Meskalin – Teil einer Serie ärztlicher Selbstversuche an der Psychiatrischen Klinik in Heidelberg ab 1920. Eingeholt vom bürgerlichen Leben, dem er zu entkommen gehofft hatte, absolvierte Prinzhorn hier seine (nach Kunsthistoriker und Sänger) dritte Ausbildung – als »rechtschaffener« Arzt. Doch seine Sonderrolle findet er auch dabei. Als Assistent (1919-1921) vom Klinikbetrieb freigestellt, erweitert er im großen Stil die vorhandene Bildersammlung und arbeitet an ihrer Veröffentlichung. Zum Zeitpunkt der Meskalinversuche – Röske übergeht das – nagt an ihm der Wunsch, seine zweite Frau und beide Töchter zu verlassen. Dennoch ist er, im Unterschied zu den am Versuch beteiligten Kollegen, überzeugt, gänzlich frei von inneren Bindungen zu sein und besteht auf einem ganz besonderen Rausch, auf Weltgeheimnissen, Urgründen und Allerlebenswogen. Klar wird, daß die metaphysische Spekulation, mit der er seine Anschauungen überhöht oder vertieft, früh angelegte, katastrophale Ängste und Konflikte verber-

gen muß. Röske legt dies durch Beschreibung des autoritären Elternhauses nahe, und hebt die daraus resultierende Spannung zwischen Brotberuf und ungestillter künstlerischer Neigung hervor. Prinzorns Meskalin-Euphorie geht noch weiter: Er behauptet, alle Entrückungsvorgänge (künstlerische Inspiration/schizophrene Weltgefühl/religiöse Ekstase) seien »formal kaum unterscheidbar«. Mit dieser (schon damals umstrittenen) Deutung gelinge es ihm, schreibt Röske, »jene Stimmung ›echten‹ Schöpferturns nachzuföhlen, deren Ideal er in der ›Bildnerel der Geisteskranken‹ (1922) gesetzt hat« (S. 194).

Der genauen Lektüre dieses, 1994 erneut aufgelegten, trotz Ungereimtheiten einzigartigen und nobel ausgestatteteten Werkes, widmet Röske einen großen Teil seiner Studie. Bisher schoben Kunstwissenschaftler und Psychiater die Zuständigkeit hin und her und äußerten nur vereinzelt, daß der Autor von Patienten wenig Ahnung habe und zuviel Metaphysik betreibe. Tatsächlich schwebte Prinzorn vor, eine fundamentale Psychologie der Gestaltung zu schreiben (mit dem »Ausdrucksdrang« als »Quelle jeglicher Gestaltung«), er lieferte aber – so die These Röskes – Kulturkritik. Der lebensreformerisch geschulte Arzt sucht in den Verstörungen der Nachkriegsjahre nach »echter« Kunst und deren Heilkraft vergeblich und konstruiert als rettenden Ausweg das Modell des autonomen Irrenkünstlers, in dem dank der beflügelnden Schizophrenie, Inspiration und Ausdruck angekurbelt werden, so daß reiche Gestaltung und tiefste Erkenntnisse herausquellen (S. 56). »Echtheit« und »Ursprünglichkeit« behauptet er in diesen Produktionen, deren grauenhaft solipsistisches »Weltgefühl« auch in wenigen »echten« Werken professioneller Künstler zu finden sei. Freund Nolde zählt wohl dazu, so überzeugt Röske. Indessen speisten die »Expressionisten« ihre der Irrenkunst nur formal ähnliche Kunst, überwiegend aus »intellektuelle(n) Ersatzkonstruktionen« (S. 56). Die zehn, aus dem Fundus der Sammlung erschaffenen und in der »Bildnerel« vorgestellten »Meister« nutzt Prinzorn als gleichsam naturwüchsige Wesen, deren Inneres sich in spontanen »Ausdrucksniederschlägen« (S. 50) abbilde. Es geht ihm nicht um ein Entziffern ihrer Botschaften, sondern um sein Konzept von absoluter künstlerischer Autonomie: Hier zeige sich die Entstehung von Kunst modellhaft, nur so entstehe überhaupt »echte« Kunst – die den Gesunden, Prinzorn zählt sich selbst bedauernd dazu, leider meist versagt bleibe.

Röske hat also erhebliche Einwendungen gegenüber dem Hauptwerk Prinzorns: Der Arzt verabsolutiert den autonomen, naturhaften Ausdruck, ignoriert gesellschaftliche Einflußfaktoren und blendet wechselwirkende Abläufe aus. Rhythmus und Spannung (als zeitgemäße Denkfiguren) erklärt er zu Indikatoren von Kunst und mit der zweifelhaften Methode der »Wesensschau« (S. 38) öffnet er in seinen Bildbetrachtungen (deren Analyse Röske leider unterläßt) Projektionen Tür und Tor. Zwar gelingt es Prinzorn, die »Irrenzeichnungen« den pathographischdiagnostischen Klauen seiner Kollegen zu entwinden und sie in der Psychologie ihrer Entstehung professioneller Kunst anzugleichen (das »Gesudel eines Paralytikers« entspricht insofern einer Zeichnung Rembrandts), so daß sie ästhetisch gesehen werden müssen. Doch zugleich mystifiziert er die »Bildner« zu des Weltganzen teilhaftigen Auserwählten. Um seine Theorie vom autonomen Irrenkünstler nicht zu gefährden, verschweigt Prinzorn, daß »Geisteskrankheiten« oft Anstaltsartefakte waren, eindeutige Diagnosen ein Ding der Unmöglichkeit, und viele »Bildner« eben keine »spontanen« Neulinge, sondern schulisch und beruflich Vorgebildete. Hinterlassen



Hans Prinzhorn (1886-1933)

hat Prinzhorn eine idealisierte Sicht – Röske blendet hier ab – die, aufgrund des Konstruktes einer Identität von Form und psychischem Zustand, noch immer die Debatten bestimmt und eine werkbezogene, die Komplexität und Eigengesetzlichkeit eines Gestaltungsprozesses beachtende Analyse erschwert.

Bei der Frage nach den nicht-medizinischen Anregungen der »Bildnerei« fühlt Röske den begrifflichen Anschauungen seines Autors auf den Zahn. Prägend sind die ersten Lehrer. Konrad von Lange in Tübingen und August Schmarsow in Leipzig. Letzterer ist Vaterfigur Prinzhorns, lehrt ihn psychophysische Produktion und Rezeption von Kunst und schickt den Schüler, dem für eine kunsthistorische Forschungsarbeit das Geld fehlt, zum Einfühlungstheoretiker Theodor Lipps in München. Der Philosoph promoviert ihn 1908 mit einer Arbeit über Sempers Kunsttheorie. Den bisher zu stark bewerteten Einfluß von Klages schränkt Röske ein, stellt den des staatstreuen Nietzscheaders und »Tat«-Autors Ernst Horneffers (Leben als erlösendes Gestalten des Urseelischen) heraus und Nähen zu Worringer fest. Als Vorbild für den Rundbrief, mit dem in Heidelberg seit 1919 Werke von »Geisteskranken« eingesammelt wurden, entdeckt er den Aufruf des Historikers Karl Lamprecht von 1904, der damit 40000 Kinderzeichnungen zusammentrug im üblichen ontogenetischen Kurz-Schluß, mittels dieser Früh-Werke prähistorische bzw. primitive Äußerungen verstehen zu können. Wichtig ist schließlich auch die ganz handfeste, doch noch immer nicht erschöpfend geklärte Teilhabe Wilhelm Fraengers.

Der Einfluß der Avantgarde und ihrer Theorien ist schwierig zu ermitteln. Prinzhorn schweigt sich aus. Röske listet die wenigen Erwähnungen professioneller Künstler auf – wobei er prompt den Tiermystiker Franz Marc übersieht – und folgert, daß Prinzhorn nicht auf die Ränder des Kulturbetriebes geschaut habe. Doch Ränder können fransen, und kunsthistorische Leitbilder vergehen. Daher dürfte der

künstlerische Expressionismus in seinen vitalistischen und metaphysischen Varianten als Bezugsnetz für die »Bildnerei« ebenso wichtig sein, wie die zurückliegende kunsthistorische Ausbildung. Viele Prinzipien Prinzorns sind in expressionistischen Theorien formuliert, aktualisieren gleichsam sein Studium: Ursprünglichkeit, Vergeistigung, Einfühlungserleben, Weltgefühl. Das Konzept der Avantgarde, Bildkonventionen radikal zu überschreiten – was die sich häufenden pathologisierenden Vergleiche mit Irrenkunst nicht bremsen können – gipfelt geradewegs in Prinzorns Irrenkunstmodell für die *unio mytica* des Künstlers mit der Welt. Eine Steigerung ist unmöglich. Jedenfalls kann Prinzorn den publizistisch heftig geführten Debatten beim besten Willen nicht ständig ausgewichen sein, denn auch seine Bildauswahl – Röske denkt nur an den Karlsruher Spätexpressionisten Gustav Wolf – ist von expressionistischen Sehweisen geprägt: Genzel (»Brendel«) steht für Stammeskunst, Bühler (»Pohl«) für Gotiker. Hier sind noch Entdeckungen möglich. Darüber hinaus gebe ich zu bedenken: Jemand, der nicht nur das authentische Produzieren erfindet, sondern auch die ausführenden Künstler dazu entdeckt, wie Prinzorn seine zehn »Meister« im Sammlungsbestand, wird sich hüten, die Arbeitsweisen und Namen der Konkurrenten allzu genau auszumalen

Wie leichtfüßig Thomas Röske Fachgrenzen überschreitet, zeigt der letzte Abschnitt, der die Schriften des seit 1925 in Frankfurt psychotherapeutisch Tätigen (eine Unilaufbahn klappt nicht) aufblättert entlang dem Lebens- und Handlungsideal einer »ärztlichen Kunst«. Freilich oft zu knapp. Prinzorn, metaphysisch geborgen, fürchtet nichts mehr und schreibt über Menschheitsgeschichte, Charakterkunde, Persönlichkeitspsychologie, Gemeinschaftstheorie, Psychotherapie. Er ediert eine auf 12 Bände angelegte anthropologische Enzyklopädie »Das Weltbild«, von der acht Bände (1927ff.) erscheinen. Einen will Mies van der Rohe übernehmen. Und immer wieder hakt Röske nach: Wie durchsichtig die Gebärden Prinzorns sind, die seine Interessen kaschieren sollen und wie subjektiv die geschichtsanalytischen Perspektiven. Zu ergänzen ist: In die propagandistische Einsamkeit eines Künstler = Führer = Psychotherapeuten und tatsächliche Rückzugswünsche verstrickt, entwirft er insgeheim Statuten für eine männerbündische klösterliche Gemeinschaft von zwölf Getreuen.

Der zunächst engagierte Verfechter Freudscher Theorien, der Seelenforschung dann als künstlerisches Gestalten betreibt, glaubt sich auch für die ästhetisch-therapeutische Wandlung der »Gemeinschaft« zuständig. In dieser Auffassung von der »Heilkunst« fallen die von Röske anschaulich herausgearbeiteten Konzepte von Ästhetik und Therapeutik ineinander zu einer Kunsttheorie ärztlichen Handelns. Die Patienten sind »krank«, weil ihre »biologische Einordnung« (S. 228) in die Gemeinschaft gestört ist. Zuversichtlich entwirft Prinzorn den neuen Musterknaben, der das Leben freimütig, sportlich und allbeseelt besteht und bietet sich als dessen Führer an; seit 1929 auch mit der Absicht, ins gesellschaftliche Geschehen einzugreifen, aus Sorge um das »eigene Volk«. Seine erstarrte Sprache trifft die Aufrüstungstöne der Zeit. »Einhämmern« empfiehlt er als angemessene Methode politischer Bildung. Im rechtskonservativen »Ring« heißt er den Nationalsozialismus trotz Katastrophenahnung gut, weil sich die Jugend ihm hingebt. Er empfiehlt sich den »schwachen Handelnden« als Führer, als »Sinnender« (S. 256), identisch mit dem Künstler, und träumt (wie manch einer), nun vollständig an den Realitäten vorbei, von einer Sophokratie.

Der geschmeidige Lebensverklärer entpuppt sich als konservativer Revolutionär. Nicht gerade eine Lichtgestalt in trüben Zeiten der Republik, doch eine typische, deren Denkräume exemplarisch ausgeforscht zu haben ein wichtiges Resultat dieser Studie ist. Fällig ist sie gewesen, diese Revision von Vita und Werk des zwischen ästhetischen und therapeutischen Ansprüchen Gestrandeten, dessen Pionierleistung so gern betont wird und die doch der »Mitarbeit einer Anzahl von Verrückten und in Anstalten Eingespernten« (Hermann Hesse) zu verdanken ist.

Anmerkungen

- 1 Um die Persönlichkeit, 1927, S. 6. – Seitenangaben im Text beziehen sich auf Röske 1995; Jahreszahlen auf die bei Röske vollständig bibliographierten Schriften von Hans Prinzhorn.
- 2 Nach anhaltend depressivem Lebensabschnitt unternimmt Prinzhorn 1933 zwei Italienreisen. Die erste mit Heinrich Wölfelin und dem nazifreundlichen Verlegerehepaar Bruckmann (das ihn mit Alfred Rosenberg bekannt gemacht hatte, den er für ein Zeitschriftenprojekt zur kulturellen Erneuerung des deutschen Volkes gewinnen wollte). Auf der zweiten Reise begleitet ihn eine junge Frau. Kurz darauf stirbt er infolge von Typhus.