

Warburg, Kirchner, Binswanger: Psychische Krankheit und geistige Erhöhung

Bettina Gockel
Die Pathologisierung des Künstlers.

Künstlerlegenden der Moderne.
Berlin, Akademie Verlag 2010. 376 S.,
38 Farbtaf., 84 s/w-Abb. ISBN 978-3-
0500-4343-2

Wenn es zur Kunst gehört, dass sie jenseits der Welt der gewöhnlichen Anschauungen und Übereinkünfte eine eigene, besondere Welt von Gegenständen erschafft, die nur in und durch die ästhetische Erfahrung gegeben sind, dann liegt es nahe, dass wir denen, die solche Gegenstände herstellen, besondere Fähigkeiten zuschreiben. Sie können etwas, was wir nicht können. Die aus dieser Differenz resultierende Besonderheit, die in der Gegenwart unter dem Titel „künstlerische Kreativität“ verhandelt wird, rangierte in der jüngeren Vergangenheit dominant unter dem Titel „Genie und Wahnsinn“. Bettina Gockel nimmt in ihrer Habilitationsschrift die alte Frage wieder auf, die 1934 von Ernst Kris und Otto Kurz unter dem treffenden Titel *Die Legende vom Künstler* bearbeitet worden war – so göltig, dass sie an der Richtung des Untersuchungsinteresses nur leichte Änderungen vornehmen muss.

SELBSTMODELLIERUNG VON KÜNSTLER-IDENTITÄT

Gockel zeichnet nach, wie sich seit der vorletzten Jahrhundertwende die Wissenschaften, insbesondere die noch junge und eben erst zu sich selbst findende Psychiatrie, für den Künstler und den künstlerischen Schaffensprozess zu interessieren

beginnen. Anfangs beherrschen – aus heutiger Sicht – oftmals bizarre Theorien über geistige und körperliche Veranlagung das Feld. Gockel streift sie (zu Recht) oft nur kurz. Hervorzuheben sind: die Referate zu Cesare Lombroso (Stichwort: „Genie und Irrsinn“, 1887) und zu Max Nordau (Stichwort: „Entartung“, 1892). Das medizinische Genre der Pathographie hatte sich um 1900 als eigene Episteme mit dem Titel der Kulturpathologie etabliert. Im Zuge dieses Literaturdurchgangs wird auch die Freud-Hagiografie korrigiert, die so gern möchte, dass Freud alles als Erster gesehen habe. Selbst in seiner wirklich bahnbrechenden Arbeit über Leonardo war Freud in guter Gesellschaft mit den zeitgenössischen Legendenbildungen über die nervös „feminisierte“ Künstlerfigur (49f.).

Im Kern interessiert sich Gockel jedoch für den diskurstheoretischen Paradigmenwechsel vom „epileptischen, degenerierten Genie“ zur „Schizophrenie als paradigmatischer Künstlerkrankheit“ (22), um von dort aus zur Frage der „Selbstmodellierung der Identität“ des Künstlers in der Form vorzudringen, wie sie sich im 20. Jh. ausgeformt hat. Und innerhalb dieses Kerns schält sich dann noch ein weiteres Interesse heraus: die philosophisch-psychiatrische Anthropologie um Binswanger und Jaspers und deren Sicht auf und ihren Umgang mit dem Künstler. Denn zwei der drei Künstlerpersönlichkeiten, die in dem biografisch-monografischen Teil der Arbeit herausgestellt werden – Ernst Ludwig Kirchner und Aby Warburg – waren Anfang der 20er Jahre mehrere Jahre lang Patienten im *Bellevue* in Kreuzlingen am Bodensee, dieser einzigartigen und inzwischen sagenumwobenen psychiatrischen Einrichtung der vorletzten Jahrhundertwende.

Zum Konzept Ludwig Binswangers, des Leiters des *Bellevue*, gehörte unter anderem die Integration des Patienten in die „Arztfamilie“. Binswanger nahm *avant la lettre* grundlegende Ideen

der 68er Bewegung vorweg, wie sie dann in der italienischen „Anti-Psychiatrie“ (Basaglia) und den vielen Verzweigungen der therapeutischen Gemeinschaft Gestalt annahm. Einige seiner begüterten Patientinnen und Patienten durften in der großen Parkanlage des *Bellevue* eigene Pavillons errichten, in die sie sich bei Bedarf immer wieder selbst einweisen konnten. Die durch und durch synkretistische Methode Binswangers enthielt ein starkes Moment der wechselseitigen Idealisierung von Arzt und Patient, das sich bis zur Idolisierung steigern konnte.

Das alles ist vielfach beschrieben und auch im klinischen Detail rekonstruiert worden, besonders eindrucksvoll von Albrecht Hirschmüller am Fall der Patientin Ellen West (*Ellen West – Eine Patientin Ludwig Binswangers zwischen Kreativität und destruktivem Leiden. Neue Forschungsergebnisse*, hg. v. A. Hirschmüller, Heidelberg 2003). Die besondere Leistung von Bettina Gockel besteht darin, die gesamte, verstreute und oft unzugängliche Literatur zum Thema *Bellevue* aufgearbeitet zu haben, sie übersichtlich auszubreiten und unter dem Gesichtspunkt zusammenzufassen, „welche Bedeutung das intellektuelle, wissenschaftliche und soziale Milieu der Anstalt für die Neuformierung der künstlerischen Person und für die Praxis der Selbstmodellierung Kirchners seit 1917 hatte“ (106). In ihrem Kapitel über Aby Warburg, dem unter Kunstwissenschaftlern wohl bekanntesten *Bellevue*-Patienten, nimmt sie diese Fragestellung erneut auf.

BINSWANGERS „KÜNSTLERFAMILIE“

Ernst Ludwig Kirchner wollte *der* große deutsche Künstler des 20. Jh.s sein; war bereit, diesem Ziel alles, vor allem sich selbst, unterzuordnen. Gockel zeichnet Schritt um Schritt und anhand vieler noch ungehobener Dokumente seine „Selbststilierung als einsam und unabhängig Schaffender“ (130) nach. Ob Kirchner bereits in der Zeit seiner Flucht vor der Einberufung zum Kriegsdienst (im Ersten Weltkrieg), die er mit autoaggressiver Disziplin betrieb – Aushungern, Erbrechen, Kokain-

sucht, Schlafentzug usw. –, psychisch krank war, interessiert in diesem Zusammenhang weniger. Jedenfalls wurde er im *Bellevue* auf eine besondere Art wieder gesund: Er entlehnte von Binswanger die Formel der mit der psychischen Krankheit verbundenen geistigen Erhöhung; im Gegenzug erhielt Binswanger von ihm die Visualisierung seiner etwas verschobenen Ideen von der „geistigen Person“, die sich nur im „auserwählten Künstlermenschen“ in ihrer ganzen Reinheit verkörpere. Gockel arbeitet heraus (253f.), wie sich Arzt und Patient in eine sich immer weiter steigende Idealisierungsspirale begaben: Die philosophisch-psychiatrische Anthropologie brauchte Idealgestalten von Künstlern für die Bestätigung ihrer Theorien; die Künstler waren auf das ideologische Manual eben dieser Anthropologie zur Selbststilierung als Genies angewiesen. Und beide erhielten stehenden Applaus von der zeitgenössischen Kunstkritik, die damals so sehr nach Genies gierte (wie heute die Kunstkritik nach *shooting stars*), und allen möglichen Künstlern – inflationär bei Westheim (254f.) – Geniestatus bescheinigte.

Gockel hat sachlich sicher recht, gerade Aby Warburg, obwohl er nach damaliger Zuschreibung kein „schaffender“ Künstler war, als solchen zu thematisieren. Sein „Bilderatlas Mnemosyne“ ist eine große Foto-Installation vor ihrer Erfindung, Warburg im *Bellevue* – man sollte meinen, dass nach den umfassenden Rekonstruktionen von Ulrich Raulff, Sigrid Weigel, Horst Bredekamp und der Darstellung der *Storia clinica* durch Davide Stimilli und Chantal Marazia nichts substantiell Neues über Warburgs Situation während seiner Abfassung des legendären Essays über das Schlangenritual bei den Pueblo-Indianern zu berichten wäre; doch das täuscht. Kirchner und Warburg im *Bellevue*: Das sind zwei ungemein interessante Varianten, wahrscheinlich sogar die polaren Prototypen der Selbstanwendung der Diagnose Schizophrenie von Künstlern auf sich selbst zum Zwecke der Selbststretzung bei gleichzeitiger Selbsterhöhung – wohlgermerkt einer psychiatrisch-kulturpathologisch-philosophischen Diagnose Schizophrenie, die mit dem, was wir heute darunter verstehen, nur noch den Namen gemein hat.

Dabei verkörpert Kirchner gewissermaßen die narzisstisch-grobschlächtige und Warburg die selbstreflexiv-feinsinnige Variante dieser Selbstzuschreibung. Kirchner verwendete die ihm von Binswanger verpasste Diagnose zur Steigerung des Selbstgefühls der Auserwähltheit, zur Neuschaffung einer Identität des „Künstlers als Erlösergestalt“ (112), zur „Umformung des eigenen Lebens“ (Kirchner). Insofern realisierte er, wiederum *avant la lettre*, durch und durch das, was in der gegenwärtigen Soziologie von Anthony Giddens oder Ulrich Beck als moderne *patchwork*-Identität bezeichnet wird. Im Prozess dieser zusammen mit Binswanger „hergestellten“ Identität verleugneten beide den tatsächlichen krisenhaften, psychosenahen Zustand, in und mit dem sich Kirchner aus dem *Bellevue* verabschiedete.

DIE DIAGNOSE ALS KULTURWISSENSCHAFTLICHE BASISFORMEL

Im Gegensatz zu Kirchner gestaltete Warburg seine *Bellevue*-Diagnose der Schizophrenie und damit seine eigene Krankheit – worin diese auch immer bestanden haben mag –, in einem semantischen Kurzschluss (der aber gar nicht semantisch, sondern materiell gemeint war) als kulturwissenschaftliche Basis-Formel aus: Schizophrenie als „Zustand wahren psychophysischen und kulturellen Gesundseins“ (259). Bei dieser Ausgestaltung leistete ihm Binswanger wiederum die notwendige Hilfestellung: In einem psychiatrischen Konsil, das auf Wunsch von Warburgs Verwandten zustande kam, war der große Gegenspieler von Binswanger, Emil Kraepelin, für Warburg zu der Diagnose „manisch-depressiver Mischzustand“ gekommen, und das bedeutete gleichzeitig: gute Aussichten auf Besserung des Zustands.

Gockel kann nun aufgrund neuer Dokumente plausibel machen, dass Warburg zusammen mit Binswanger gerade keine „Besserung des Zustands“ wünschte und dass beide, in einem Zusammenspiel unterschiedlicher Interessen, an der Diagnose Schizophrenie festhalten wollten. Die „Unheilbarkeit“ der Schizophrenie diente dem Arzt als Unterlage für seine wissenschaftlichen Genie-Phantasmen und dem Patienten als Funda-

ment für seine Ideen einer „grundsätzlichen Gespaltenheit des Menschseins“. „Die ganze Menschheit ist ewig und zu allen Zeiten schizophran“, formulierte Warburg in seinem im *Bellevue* verfassten Essay über das Schlangenritual. Der Aspekt der Selbststrettung ist auch hier, wie bei Kirchner, zentral. „Indem Warburg den nordamerikanischen Indianern eine schizoide psychische Struktur attestierte und diese als eine überlebenswichtige, wenn auch in seinen Augen tragische Funktion des Menschseins überhaupt erkennen wollte, katapultierte er sich mit der ihm selbst zugeschriebenen Krankheit gleichsam zurück in die Ordnung des Menschseins. In dieser Ordnung ist nur der anomal, der die von Warburg beschriebene seelische Gespanntheit aufgegeben hat.“ (264)

KLEE UND KIRCHNER

Wer das Kapitel über Paul Klee aufschlägt, macht eine paradoxe Erfahrung. Einerseits hat Klee ziemlich fern vom medizinisch-kulturpathologischen Diskurs seiner Zeit und vor allem unbehelligt von irgendwelchen psychiatrischen Diagnosen sich selbst zum „Künstlergenie“ (155f.) erklärt. Er hat sich damit wie auch – auf ihre je eigene Weise – Salvatore Dalì, Max Ernst und viele andere im „ganz normalen“ Genie-Diskurs positioniert. Insofern ist er eine glatte Fehlbesetzung in der Rahmenhandlung der Autorin. Andererseits ist gerade dieses Kapitel das am besten lesbare des gesamten Werks. Das rührt daher, dass hier ein unausgesprochener, aber auf der Arbeit doch ausgesprochen schwer lastender Anspruch vorbildlich eingelöst wird: zu beschreiben, auf welche Art und Weise die literarisch-philosophisch-anthropologischen Ideale, denen sich ein Künstler „verschrieben“ hat, in seinen Gebilden Gestalt annehmen.

An der kleinen Farblithographie *Hoffmanneske Märchenszene* von 1921 kann Gockel anhand ikonografischer Details zeigen, dass dieses Werk nicht nur ‚irgendwie‘ von E.T.A. Hoffmanns *Der goldene Topf* inspiriert ist, sondern dessen philosophische Matrix über das Sehen in ein Bildprogramm transformiert. Der Protagonist dieser Erzählung, Anselmus, driftet nicht einfach in magische Welten ab, sondern muss sich in einem chan-

Abb. 1 Ernst Ludwig Kirchner, *Mondaufgang auf der Stafelalp*, 1917. Privatbesitz (E. L. Kirchner 1880-1938, Ausst.kat. Berlin 1979, Kat.nr. 256)



gierenden Innen-Außen von Räumen und Objekten orientieren. „Die Erzähltechnik verschleift also Dichotomien, so wie Klee in den materialen Schichten

und den darüber gelegten Zeichnungen Abstraktion und Narration, Klarheit und Changement des Dargestellten ineinander webt. [...] Nicht Täuschung und Wirklichkeit, sondern das Erlernen eines *neuen Sehens* ist das Ziel [...] bei Hoffmann wie bei Klee“ (220). Derart korrigiert Klee das Verdammungsurteil Goethes über E.T. A. Hoffmann („die krankhaften Werke des leidenden Mannes“) und rehabilitiert ihn als ‚gesunden‘ skeptischen Realisten und Avantgardisten eines „neuen Sehens“.

Gemessen an der liebevollen Beschreibung dieses kleinen Werks, in der die Linie und nicht die Farbe „den Ton angibt“, geht Gockel mit den Tafelbildern Kirchners geradezu lieblos um. Offenbar liegt ihr Klees „Ineins-Setzung von Ich und Pflanze“ (156) mehr als Kirchners Verschmelzungsphantasien über Berg, Bauer und den Ursprung des wahren Lebens. Nun ist die Linie näher an der Schrift als die Farbe, was vielleicht der Grund dafür ist, wieso die Autorin vor dem Farbensehen, diesem großen Thema bei Paul Klee, und überhaupt vor der Farbe bei Klee völlig verstummt. Doch hätte sie nicht so weit gehen sollen, ohne jeden Beleg und vor dem Hintergrund grob falscher Bildbeschreibungen Kirchner eine „bis heute spürbare Spannungslosigkeit“ (266) zu at-

testieren. Über das dunkle Nachtbild *Tinzenhorn, Zügenschlucht bei Monstein* (1919/20) wird behauptet, es verpflichte „den Betrachter [...] auf die Schau des erhabenen Gipfels“ und seine Ästhetik stehe „hier nicht im Dienst einer Selbstaufklärung des Betrachters über seine eigenen Empfindungen“ (137). Ein „erhabener Gipfel“ ist auf dem Bild kaum auszumachen. Das Tinzenhorn, das wegen seiner exponierten Schönheit in der Alpenwerbung schon damals als „Matterhorn Graubündens“ gehandelt wurde, hätte, wären hier Erhabenheitsgesichtspunkte gefragt gewesen, kaum unvorteilhafter ins Bild gesetzt werden können: ein düsterer Turm, farblich von den Schluchten unter und dem Himmel über ihm kaum abgehoben. Nicht nur farblich steht es in der von der Autorin eingeforderten Spannung mit dem hellen Doppelgipfel des Piz Ela im Hintergrund, der dem Bild ja gerade nicht den Namen geben darf.

Im *Mondaufgang auf der Stafelalp* (1917; Abb. 1) „entwirft er ein visionär anmutendes Bild der einsam gelegenen Behausung. Auf der Höhe der Gipfel liegt die Hütte“ (137). Sie liegt nicht auf der Höhe der Gipfel und schon gar nicht einsam! Im Bild sind mindestens fünf Menschen in angeregter Unterhaltung im Freien vor drei Häusern zu sehen. Bei der Stafelalp, auf der sich Kirchner eingemie-

tet hatte, handelte es sich um ein belebtes Maiensäß – und als solches ist es auf dem Bild auch dargestellt. Bei den gelangt gegebenen Figuren muss es sich um eine städtische Besucher-Gesellschaft handeln (so sehen bei Kirchner keine Bergbauern aus), etwa die Familie Binswanger.

Gockel hält die 1980er und 1990er Jahre für „den Höhepunkt der methodischen Anwendung der Psychoanalyse in der Kunst-, Kultur- und Literaturwissenschaft.“ (20) Hier irrt sie. Um 1990 hatte sich der alte autorzentrierte Blick der Psychoanalyse auf das Kunstwerk und mit ihm das Paradigma der Psychopathologie des Künstlers erschöpft, und der Weg wurde frei für eine Vielfalt von methodischen Reflexionen über den gemeinsamen Raum von psychoanalytischem und künstlerischem Prozess. Hier könnte sich die Autorin in ihrer Frage nach der von den Künstlern verfolgten „Objektivität des Transzendentalen, des unerkundeten Raums“ (256) mit den psychoanalytischen Konzepten von Thomas Ogden, von D.W. Winnicott, von Christopher Bollas, von Gerhard Schneider und vielen anderen treffen, deren gemeinsame Fluchtlinie die Schnittmenge von künstlerischem und psychoanalytischem Raum ist. Hier würde sie auch auf Joachim F. Danckwardt stoßen, der sich in mehreren Studien in das von ihr vermiedene schwierige Thema der Farbe, insbesondere der Farbe bei Paul Klee vertieft hat (vgl. „Ich muß der-einst auf dem Farbklavier der nebeneinanderstehenden Aquarellnäpfe frei phantasieren können“ (Paul Klee 1910): ein Beitrag der Psychoanalyse zum Verständnis der verzögerten Farbentwicklung bei Paul Klee, in: Gerhard Schneider [Hrsg.], *Psychoanalyse und bildende Kunst*, Tübingen 1999, 249-287; Affekt, Farbe, Form, in: Gerlinde Gehrig/Ulrich Pfarr [Hrsg.]: *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe für die Kunstwissenschaft*, Gießen 2009, 19-33; Paul Klees „traumhaftes“: Von der psychoanalytischen zur ästhetischen Erfahrung. Ein Beitrag zur Macht der Bilder, in: Philipp Soldt [Hrsg.]: *Ästhetische Erfahrungen. Neue Wege zur Psychoanalyse künstlerischer Prozesse*, Gießen 2007, 63-95).

Das Werk endet abrupt – und man steht dann etwas ratlos vor dem Untertitel *Künstlerlegenden der Moderne*. Endet denn diese Moderne 1924 ebenso abrupt? „Genie und Wahnsinn“ war bald ziemlich angestaubt, „Selbsterschaffung des Genies“ ebenfalls, und „Entartung“ nach dem Ende des Nationalsozialismus sowieso tabu. Aber was darin an affektiven Besetzungen sich ausgedrückt hatte, ist nicht einfach verschwunden. Das Nachleben – um eine Zentralmetapher Aby Warburgs in Anschlag zu bringen – der Pathologisierungsdiskurse und der zu ihnen gehörenden Selbststilierungen von Künstlern zu rekonstruieren, eine Verknüpfung dieser heute so völlig veraltet anmutenden Diskurse mit den Tendenzen der *Künstlerlegenden der Gegenwart* aufzuzeigen – dieses Werk wartet nach wie vor auf seinen Autor.

PD DR. REIMUT REICHE, Psychoanalytiker
 Oppenheimer Landstr. 55 H,
 60596 Frankfurt a.M.,
reimut.reiche@dppv-mail.de