

Adolf Wölfli und Walter Morgenthaler oder der Beginn der Rezeption der Kunst der Geisteskranken

Autor(en): **Pallmert, Sigrid**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **50 (1993)**

Heft 3

PDF erstellt am: **16.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-169292>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Adolf Wölfli und Walter Morgenthaler oder Der Beginn der Rezeption der Kunst der Geisteskranken

VON SIGRID PALLMERT

Adolf Wölfli (1864–1930) als künstlerisch tätiger Geisteskranker – er begann erst nach Ausbruch der Schizophrenie zu zeichnen, schreiben und komponieren – ist rezeptionsgeschichtlich hochinteressant.¹ Durch Walter Morgenthalers 1921 erschienenes Buch «Ein Geisteskranker als Künstler», das sich mit Wölfli's Leben und Werk auseinandersetzt, waren die Voraussetzungen eigentlich gegeben, dass Wölfli bereits zu dieser Zeit hätte die Sphäre des klinischen Falles verlassen und in den Olymp des Künstlertums eintreten können. Die Zeit war aber noch nicht reif: Der Weg von der Waldau ins Museum sollte ein langer werden.

Die Rezeption des Werks von Adolf Wölfli verlief und verläuft nicht geradlinig. Der Einflussbereiche, die sie begünstigen oder erschweren, sind viele. Neben der kulturellen Situation sind für die Rezeption des Werks von Adolf Wölfli die gesellschaftlichen, politischen, medizinischen Entwicklungen, Veränderungen und Neuerungen ausschlaggebend. Der Aspekt der Erweiterung des Kunstbegriffes, der den Verlauf der Rezeption des Werks von Adolf Wölfli erst verstehbar und nachvollziehbar macht, spielt in diesem Zusammenhang eine äusserst wichtige Rolle. Aufgabe dieses Artikels soll es nun sein, zuerst den Blick auf das Buch Morgenthalers, den Ausgangspunkt der Wölfli-Rezeption, zu richten, um dann das kulturelle Umfeld und das geistige Klima der zehner und zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts zu betrachten. Die Zeitstimmung dieser Jahre legte den Grundstein für den Beginn der Rezeption des Werks von Wölfli und derjenigen der Kunst der Geisteskranken überhaupt.

Walter Morgenthalers Buch «Ein Geisteskranker als Künstler» (1921): Anfangs- und Ausgangspunkt der Wölfli-Rezeption

Das Buch als Pioniertat

1921 gründete Walter Morgenthaler unter Mitwirkung von unter anderen Karl Jaspers die Reihe «Arbeiten zur angewandten Psychiatrie», welche bei Bircher in Bern und Leipzig herauskam. Als erster Band der Reihe erschien Walter Morgenthalers «Ein Geisteskranker als Künstler». Der zweite Band war die weltberühmte «Psychodiagnostik» von Hermann Rorschach, der fünfte Jaspers' «Strindberg und van Gogh. Versuch einer pathographischen Analyse unter vergleichender Heranziehung von Swedenborg und Hölderlin». Diese letzten zwei Titel seien genannt, um das

ungefähre Umfeld des ehrgeizigen Unternehmens abzustechen. Was die Reihe bezwecke, umreisst der Herausgeber Morgenthaler folgendermassen: «1. Das grosse Material, das dem Psychiater zur Verfügung steht, nicht nur für klinisch-psychiatrische Zwecke, sondern auch für andere Gebiete der Forschung und des Wissens fruchtbar zu machen. 2. Die Erfahrungen und Erkenntnisse, die dem Psychiater einen tiefern Einblick in die seelischen Zusammenhänge gestatten als irgend jemandem sonst, so zu verwerten, dass sie für andere Wissenschaften nutzbringender sind als bisher».² Damit wäre auch bereits angedeutet, wie Morgenthaler sein Buch verstanden wissen wollte.

Das Buch gliedert sich in zwei Teile, denen Morgenthaler einen Anhang und einen Tafelteil folgen lässt. Im 1. Teil stellt er das Material vor, das heisst Wölfli's Leben und Krankheit sowie Wölfli's Kunst, wobei er letztere unterteilt in Wölfli's Schaffen und Wölfli's Werke. Im 2. Teil bringt er die «psychologische und psychopathologische Zusammenfassung und Beurteilung», abgehandelt am Leben, am Sexuellen, an der Krankheit und an der Kunst, um dann «Über das Künstlerische bei Wölfli und im allgemeinen» zu sprechen. Der Anhang enthält Wölfli's in der Untersuchungshaft 1895 verfasste kurze Lebensbeschreibung, das psychiatrische Gutachten, das zur Einweisung in die Waldau führte, und relativ ausführliche Tafelerklärungen.

Ins Zentrum seiner Wölfli-Interpretation stellt Morgenthaler die Objektivitätsfunktionen von Hermann Ebbinghaus. Ebbinghaus hat unter diesem Namen diejenigen seelischen Erscheinungen zusammengefasst, «die die psychischen Inhalte ordnen und regeln, ohne die unser Bewusstsein nichts anderes wäre als ein Chaos von Zuständen (...)».³ Und gerade im Regelnden und Ordnenen hat Morgenthaler ein Hauptmerkmal von Wölfli's Kunst gesehen, was ihn nun zur Frage veranlasst, ob denn gerade diese Objektivitätsfunktionen es sind, die Wölfli's Produkte zu künstlerischen Produkten werden lassen. Er glaubt, diese Frage unbedingt bejahen zu müssen, und meint, «dass alle die ernsthaften Künstler, die sich schon mit Wölfli abgegeben haben, die eine künstlerische Verwandtschaft herausgeföhlt, oder Wölfli sogar direkt als ihresgleichen bezeichnet haben, dass alle diese eben gerade durch die besondere Ausprägung von Objektivitätsfunktionen mit ihm verwandt sind».⁴ Morgenthaler deckt somit bei einem Geisteskranken nicht nur positive kreative Fähigkeiten auf, sondern sieht die bildnerischen Produktionen Wölfli's als Ergebnisse eines kreativen Prozesses, der dem

schöpferischen Vorgang beim normalen Künstler strukturell wesensgleich genannt werden kann. Morgenthaler gelangt somit von der Fallstudie, der psychiatrischen Krankengeschichte, die das Buch zu Anfang darstellt, zu einer «grundlegenden wissenschaftlichen Studie über das Wesen künstlerischen Schaffens Gesunder und Kranker»⁵, wie Singeisen es formuliert.

Morgenthalers Buch ist aber auch eine grossartige Künstlermonographie. Das von einem Buch sagen zu können, das gegen sehr viele Vorurteile anzukämpfen und vorerst noch den Beweis zu erbringen hatte, dass ein Geisteskranker überhaupt grundsätzlich befähigt sein kann, künstlerisch tätig zu sein, ist ganz erstaunlich. Während der Titel des Buches noch allgemein gehalten ist, was eventuell als Hinweis auf Morgenthalers Hinstreben auf eine allgemeinere Fragestellung, nämlich diejenige nach den Ursachen des künstlerischen Schaffens, zu deuten ist, so ist Morgenthaler, der den Namen Wölfli im Buch ausschreibt – Wölfli hat das selber gewünscht⁶ –, sehr darauf bedacht, Wölfli, seinen Künstler, nicht aus den Augen zu verlieren. Diese Tatsache ist es, von seinem Ansatz zu einer generellen Künstlerpsychologie einmal ganz abgesehen, die das Buch zu einer Sensation macht. Morgenthaler beschreitet nicht den Weg einer Phänomenbeschreibung, sondern erhebt einen ganz bestimmten, von der Gesellschaft ausgestossenen Geisteskranken in die Sphäre des Künstlertums. Bis zu Morgenthaler war es gebräuchlich, die Namen der Bildwerke produzierenden Geisteskranken nicht zu nennen; es wurden lediglich die Initialen angegeben, oder man sprach z. B. von Fall 450.

Morgenthaler war 1913 als Oberarzt an die psychiatrische Anstalt Waldau bei Bern berufen worden, nachdem er für seine psychiatrische Ausbildung bereits in den Jahren zwischen 1908 und 1910 dort tätig gewesen war. Er hatte also für die Dauer von beinahe zehn Jahren die Möglichkeit – 1920 verliess er die Waldau –, Wölfli Person und Kunst zu studieren. Dieser Umstand kommt dem Buch ausserordentlich zugute und lässt den Leser spüren, dass die Publikation aus dem persönlichen Engagement und dem langjährigen Kontakt mit Wölfli, der Vertrauen zu ihm gewonnen hatte, heraus entstanden ist.

Morgenthaler hat mit seinem Buch sozialpsychologische Begriffe wie «geistig gesund» oder «gesellschaftlich integriert» als auch das gängige Kunstverständnis in Frage gestellt. Dass er mit diesen Ansätzen nicht alleine dasteht, sondern dass diese ganz der geistigen Grundstimmung der Zeit entsprechen und sein Buch ein unverkennbares Produkt eines kritischen Intellektuellen vom Anfang der 1920er Jahre ist, gilt es im folgenden nachzuweisen.

Die Rezeption des Buches in den zwanziger Jahren

Als bahnbrechende Leistung wird Morgenthalers Buch neben Hans Prinzhorns 1922 erschienene «Bildnerei der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung» gestellt. Wenn Walter Büel 1966

in einem Nachruf Walter Morgenthaler als «Pionier und Vorkämpfer der Psychiatrie, der Psychologie und der Psychohygiene»⁷ bezeichnet, so liesse sich diese Aufzählung noch um den speziellen Aspekt der Kunstpsychologie ergänzen.

In ihrer Zeit aber wurden Morgenthaler und Prinzhorn von ihren Fachkollegen belächelt und angefeindet, und die Kunstwissenschaft ignorierte ihre Erkenntnisse total. Trotzdem erhielt Morgenthalers Buch 1922 im Schweizer Archiv für Neurologie und Psychiatrie eine fünfseitige Rezension, die das Buch minutiös beschreibt und mit dem Satz endet: «Man sieht, hier ist ein Psychologe am Werk, den ein nicht gewöhnliches Einfühlungsvermögen in die Seele des Künstlers und deren künstlerische Produkte uns noch viel Vertiefung verheisst in kunstpsychologischen Fragen.»⁸ Hans Meier-Müllers positive Besprechung blieb aber, was die psychiatrische Seite anbelangt, weitgehend ein Einzelfall. In den Tageszeitungen waren das Buch und Wölfli hingegen ein Thema, das man als längerer Besprechung würdig befand. Kurz nach Erscheinen des Buches widmet Adolf Koelsch in der «Neuen Zürcher Zeitung» Wölfli's Leben und Wölfli's Kunst je einen Artikel. «Wo ist nicht ein Irrenhaus, das nicht solche Kranke hätte? Kranke, die in der Einbildung leben, grosse Künstler zu sein, und auf irgend eine Weise 'an ihrem Werk' sind?»⁹ Mit diesem ein Klischee vorstellenden und zuerst bewusst irreführenden Satz konfrontiert Koelsch zu Anfang den Leser, um dann bald darauf festzustellen: «(. . .), [Wölfli] ist wirklich ein besonderer Fall und verdient seinem ergreifenden menschlichen Schicksal nach, auch als pathologisches Vorkommnis und als bildender Künstler durchaus die Monographie, die ihm der Berner Privatdozent Dr. W. Morgenthaler soeben gestiftet hat.»¹⁰ Koelsch spricht von Bildwerken, «die man mit gutem Gewissen als vollendete Kunstwerke bezeichnen kann».¹¹ Koelschs zwei ausführliche Artikel müssen das Buch und den Künstler Wölfli in einem weiteren Kreis bekannt gemacht haben. Was aber für den Leser das Wölfli-Verständnis erschwert haben mag, ist die Tatsache, dass den Artikeln keine Abbildungen beigefügt sind. In einem Artikel der «Basler Nachrichten» steht zu lesen: «Morgenthalers gut illustriertes, leider etwas teures Buch, ist für den gebildeten Leser nicht nur lesbar, sondern wegen der auf Schritt und Tritt berührten allgemein-menschlichen, besonders der künstlerischen Probleme, sehr lesenswert.»¹² Zeichnen sich die erwähnten Artikel durch eine fortschrittliche Grundhaltung aus, so zeigt der Rezensent der Tageszeitung «Der Bund» eher Ratlosigkeit dem Werk Wölfli gegenüber. Morgenthalers Buch positiv bewertend und den Werken den künstlerischen Wert durchaus zusprechend, wählt er doch vereinzelt eine Terminologie, wie z. B. «der Primitivismus der Irrsinnigen»¹³, die im Leser falsche Vorstellungen erwecken kann, und schliesst seinen Artikel mit der Feststellung, dass «das Buch auf empfindsame Leser einen nahezu unheimlichen Reiz ausüben»¹⁴ könne.

Während die kritische Elite¹⁵ in Morgenthalers Buch vor allem die Entdeckung des geisteskranken Künstlers Adolf

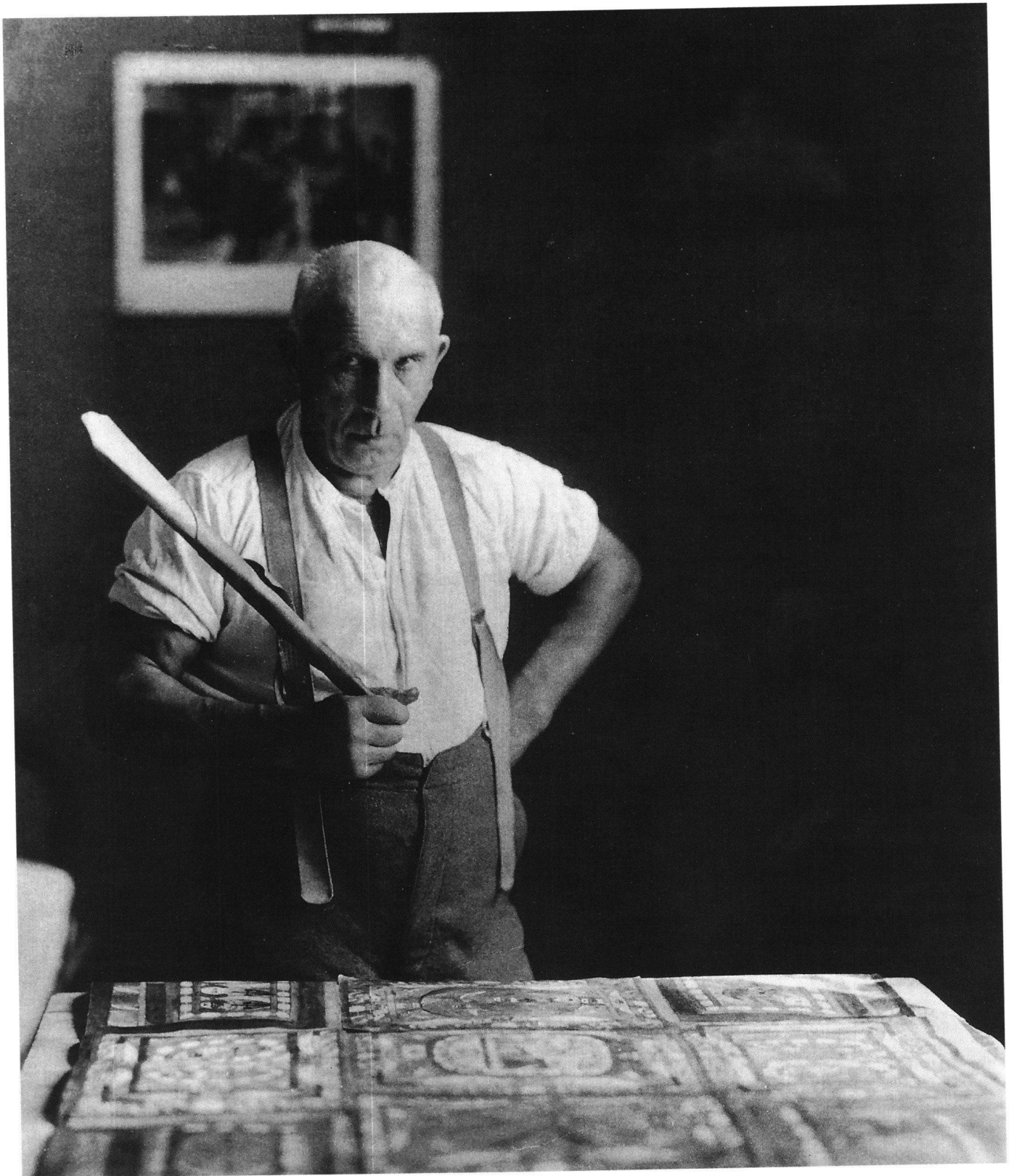


Abb.1 Adolf Wölfli mit der Papiertrompete vor seinem Arbeitstisch, 1925.

Wölfli würdigte, so liess sich die ästhetische Elite¹⁶ ihrerseits vor allem für Morgenthalers aus der Untersuchung gewonnene kunstpsychologische Erkenntnisse begeistern. So schreibt Rainer Maria Rilke 1921 in einem Brief an Lou Andreas-Salomé, dem Wölfli-Buch beigelegt, das er ihr zusendet: «(. . .): der Fall Wölfli's wird dazu helfen, einmal über die Ursprünge des Produktiven neue Aufschlüsse zu gewinnen, und er bringt Beiträge zu dem merkwürdigen, offenbar zunehmenden Erkennen, wieviele Krankheits-symbole (wie Morgenthaler 'vermuthet') zu unterstützen wären, weil sie den Rhythmus heraufbringen, durch den die Natur das ihr Entfremdete wieder für sich zu gewinnen und zu einem neuen Einklang zu melodisieren versucht.»¹⁷ Lou Andreas-Salomé antwortet Rilke: «Was Dich gewaltsam gepackt haben muss, ist, denke ich, auch der Umstand, dass der zwanghafte Werkdrang des Schaffenden deutlich im Schizophrenen wiederkehrt, – und jenes Unbegreifliche, dass in ihm Aktiv und Passiv, Vision und Formung ganz und gar eins sind, das Schaffen so wenig innezuhalten wie die Offenbarung selbst: (. . .)»¹⁸ Und weiter unten bemerkt sie noch: «Das Buch hab ich Freud heiss empfohlen.»¹⁹ Dass Lou Andreas-Salomé als begeisterte Verfechterin der Psychoanalyse von Morgenthalers Buch, das aber keineswegs als eine im üblichen Sinne psychoanalytische Schrift verstanden werden darf, in den Bann gezogen wurde, vermag kaum zu verblüffen.²⁰ Der Schriftsteller Hans Morgenthaler, ein Cousin von Walter Morgenthaler, schreibt 1925: «Vor vier Jahren beim Erscheinen des bekannten, an dieser Stelle von Adolf Koelsch gewürdigten Buches über Wölfli, einen geisteskranken Patienten der Waldau, welcher höchst persönliche Bilder malt, ist es mir aufgefallen, wie nah verwandt manche der Ideengänge, Triebfedern, Motive dieses Kranken mit denen eines gesunden Künstlers sind.»²¹ Das Urteil eines Künstlers, der einen Monat, vielleicht nur ein paar Tage später, aufgrund eines «freiwilligen Aufenthaltes» selber in der Waldau weilend, an Hermann Hesse schreiben wird: «Wie ein Mörder eiserne Gitter vor dem Fenster und Herzen, seit drei Wochen eingesperrt im Kloster Waldau. (. . .)»²²

Heute noch muss jede Wölfli-Beschäftigung mit Morgenthalers Buch beginnen. Es ist *die* Quelle und *der* Schlüssel zum Verständnis der Person und der Kunst Wölfli's.

Der Beginn der Wölfli-Rezeption als Zeitphänomen: Kulturirrationalismus, Psychiatrie und Avantgardismus der zehner und zwanziger Jahre als seine Voraussetzungen

«Mich wundert schon längst, dass nicht einer einen Roman schrieb, in dem er darstellt, wie es ist, wenn die Mehrzahl der Menschen einst verrückt geworden ist und die Minderzahl der Normalen mit allem Recht ins Irrenhaus sperrt. Erst sprach ein Einzelner jenes furchtbare und zeugende Wort von der Umwertung aller Werte aus und heute ist es

nicht mehr Wort, sondern Wahn und Wille, drängendes Gefühl von Millionen.»²³ Diese «Umwertung aller Werte», «die Welt ist nicht mehr Mass und Gesetz – die Welt ist Rausch und Traum»²⁴, im Feuilletonbeitrag «Das Narrenhaus» in «Der Bund» vom 14. August 1921 von einem Zeitgenossen konstatiert, der dem Rationalismus verhaftet ist und der sich um die sein Leben bestimmenden und Ordnung schaffenden Werte betrogen fühlt, tritt in den zehner und zwanziger Jahren geradezu als Zeitsymptom ganz augenscheinlich zutage. Der Kulturirrationalismus, die Psychiatrie und die avantgardistischen Kunstbewegungen haben in ganz beträchtlichem Masse zu dieser Infragestellung der herkömmlichen Werte beigetragen, um nicht zu sagen, sie in gewissem Sinne mitverursacht. Das Verhältnis der drei Momente zueinander ist komplex, bestimmt durch Durchdringungen, Überschneidungen. Die Rezeption der Geisteskrankheit bzw. der Kunst der Geisteskranken und die Erweiterung des Kunstbegriffes sollen im folgenden sozusagen als Inbegriff für diese Umwertung der Werte angenommen werden.

Kulturirrationalismus

Der Ablösungsprozess von der bürgerlichen Kulturideologie

Wenn Wolfgang Rothe bemerkt, dass «wenn überhaupt der populäre Glaube, dass geschichtliche Situationen ihre Exponenten hervorbringen, einige Berechtigung besitzt, dann im Falle Hans Prinzhorns»²⁵, so liesse sich diese Aussage ohne weiteres genauso auf Walter Morgenthaler anwenden. Beide Werke, die «Bildnerei der Geisteskranken» und «Ein Geisteskranker als Künstler», sind aus der irrationalistischen Geistesbewegung der zehner Jahre erwachsen. Ihre Infragestellung eines kompletten Weltbildes musste den Nerv der Zeit treffen. Das Schlagwort des Pathologischen in der Kunst ging seit der Jahrhundertwende um, die Begriffe des «Krankhaften», des «Entarteten», der «Dekadenz» dienten den Rationalisten zur Beschreibung der momentanen Kultursituation, Begriffe, die im Laufe der Zeit eine Radikalisierung erfuhren und denen sich bald darauf die Begriffe vom «gesunden Volksempfinden» und vom «gesunden Menschenverstand» entgegenstellten. Gesundheit – Krankheit, offizielle – inoffizielle Kunst, Rationalismus – Irrationalismus sind Gegensatzpaare, die die bürgerliche Gesellschaft als in ihren einzelnen Elementen gegeneinander vertauschbar verwendete.

Freuds Theorie des Unbewussten trat an die Stelle der rationalistischen Individualpsychologie und die Kunstpsychologie an diejenige der bürgerlichen Ästhetik. Das Leben, in dem Georg Simmel den Zentralbegriff der bestehenden Kulturepoche sah²⁶, wurde mehr und mehr zu einer unerträglichen Lebens Tatsache: Bedrohung durch Krieg, Vermassung, Entfremdung von der Arbeit begannen das Leben zu prägen.

Die avantgardistischen Kunstbewegungen suchten durch Abwendung von Ästhetizismus und Individualismus nach Wegen, die Kunst mit der Gesellschaft zu verbinden, die Grenzen zwischen Kunst und Leben aufzuheben. Sie stellten sich dem idealistischen Kulturverständnis der bürgerlichen Welt entgegen, mehr und mehr «die zentrale Konvention der bürgerlichen Kunsttheorie – nämlich die Frage ‘Ist das noch Kunst?’»²⁷, wie Gorsen es formuliert, provozierend, um dann neue Dimensionen in die Kunst einzubringen, die uns von der Erweiterung des Kunstbegriffes werden sprechen lassen.

Die Kulturkritik bildete eine der Voraussetzungen für die Rezeption der Kunst der Geisteskranken. Denn wenn das eigene Leben als irrational und undurchschaubar wahrgenommen wird, so wird es dem Rezipienten möglich, die irrationale und undurchschaubare Welt der Geisteskranken als dem eigenen Weltgefühl verwandt zu empfinden. So widmen Prinzhorn dem «schizophrenen Weltgefühl und unserer Zeit» in der «Bildnerei der Geisteskranken» und Jaspers der «Schizophrenie und der Kultur der Zeit» in «Strindberg und van Gogh» je ein eigenes Kapitel.

Diskriminierung, Glorifizierung charakterisieren das Verhältnis der Gesellschaft gegenüber der Geisteskrankheit und nicht anders gegenüber der Kunst der Geisteskranken. Die Relativität des Begriffes Geisteskrankheit wird ganz offensichtlich. Diese Polarität, die die Gesellschaft auf den verschiedensten Ebenen kennzeichnet, tritt aber vor allem in den zehner und zwanziger Jahren ganz deutlich hervor.

Psychiatrie

Die Neuerungen: zum Beispiel der Schizophreniebegriff

Die Schizophrenie gehört der Gruppe der «endogenen» Psychosen an, über welche Hehlmann schreibt: «(...) herkömmliche, aber umstrittene Bezeichnung der grossen Gruppe von Geisteskrankheiten (Schizophrenie, zirkuläres Irresein), die nicht auf äussere Ursachen zurückgeführt werden können.»²⁸ Man ging mit dem Gebrauch des Begriffes «endogen» also von der Annahme aus, «dass die Seele unabhängig vom Körper und unabhängig vom Erleben der Umwelt, ‘von innen heraus’ erkranken könne.»²⁹ Dass solche Vorstellungen dem modernen Denken problematisch geworden sind, hat Manfred Bleuler bereits in den vierziger Jahren erkannt.

Die Psychiatrie war im 19. Jahrhundert «diesem Chaos von ‘endogenen’ Geisteskrankheiten gegenüber völlig hilflos».³⁰ Erst Emil Kraepelin fand in den neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts zwischen den akuten Formen und vielen gutartigen episodenhaften Psychosen symptomatologische Unterschiede und unterteilte die Psychosen in zwei Formenkreise: 1. «Verblödungs-Psychosen» oder «Dementia Praecox» und 2. «affektive Psychosen» oder «manisch-depressives Kranksein». Im Laufe der Zeit drängte es sich immer mehr auf, dass ein Begriff geschaffen werde, «der die Krankheitsbilder mit gleichartigem Sympto-

matologie zusammenschloss, auch wenn sie zum Teil in Heilung, zum Teil in Defekt, zum Teil in Verblödung ausgingen».³¹ Die ursprüngliche Bezeichnung «Dementia Praecox» erwies sich als unhaltbar. Eugen Bleuler schuf deshalb 1911 den Begriff der Schizophrenie, das sogenannte Spaltungsirresein. Als Ursache für die Krankheit nahm er noch ein unbekanntes körperliches Krankheitsgeschehen an, «liess aber die Möglichkeit», wie Navratil bemerkt, «einer reinen Psychogenese offen».³² Als Hauptzug der Schizophrenie hat Eugen Bleuler das autistische Denken eingeführt.

Durch die Psychoanalyse angeregt, wurde es Sigmund Freud möglich, die Psychose psychologisch zu deuten, und er führte damit «in die Psychiatrie eine Verständnisebene ein, die schon das romantische Lebensgefühl des 19. Jahrhunderts beherrscht hatte: die Identifikation mit dem Verücktwerden an einer gesellschaftlichen Ordnung, die sich mit Hilfe der staatlich autorisierten Psychiatrie durchzusetzen versucht hatte»³³; die Schizophrenie wurde nicht mehr nur als Krankheit, sondern, vor allem durch die Einführung des autistischen Denkens, als Fluchtversuch aus der gesellschaftlichen Realität interpretiert: Der Geisteskrankheit wurde somit ein Sinn verliehen.

Dass Freud «mit der These von der graduellen Differenzierung zwischen ‘normal’, ‘neurotisch’ und ‘psychotisch’ den gesellschaftlichen Normalitätsbegriff bereits unterminiert»³⁴ hat, hält Jörg Bopp fest, womit sich zur Relativität des Begriffes Geisteskrankheit auch noch die Relativität des Begriffes Normalität gesellt hätte.

Wenn Cécile Ernst meint, dass «die Psychiatrie dasjenige Fach der Medizin ist, welches am stärksten von politischen und moralischen Weltanschauungen beeinflusst wird»³⁵, so wird das in den zehner und zwanziger Jahren auch ganz besonders deutlich. Die Schizophrenieforschung liefert ein Spiegelbild der damaligen Gesellschaft; sie ist eine unmittelbare Reaktion auf die gesellschaftliche Situation.

Die Entdeckung des bildnerischen Ausdrucks der Geisteskranken als für die Kreativitätstheorie relevant: das Aufkommen der Kunstpsychologie

Wilhelm Worringers Begriff «Urkunsttrieb»³⁶ und Yrjö Hirns leitende Begriffe «Kunsttrieb» (des Künstlers) und «Kunstsin» (des Publikums)³⁷ sollen stellvertretend für diejenige kunstpsychologische Tendenz, die sich bereits im ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts manifestiert, stehen. Worringer hält in seinem Buch «Abstraktion und Einfühlung» fest, dass eine «Psychologie des Kunstbedürfnisses» eine Geschichte des Weltgefühls sein und somit gleichwertig neben der Religionsgeschichte stehen würde³⁸, während Hirn fordert, dass Ästhetik und Kunstphilosophie künftig statt von «theoretischen Annahmen» von «den psychologischen und soziologischen Tatsachen des Lebens» auszugehen haben.³⁹ Solche Gedanken mögen es gewesen sein, die Morgenthaler und Prinzhorn in nicht unwesentlichem Masse beeinflusst haben müssen. Denn wenn

Prinzhorn im Vorwort zur «Bildnerei der Geisteskranken» bemerkt: «Zwei methodisch reine Lösungen unseres Themas gäbe es: einen naturwissenschaftlich beschreibenden Katalog der Bildwerke nebst einer klinischen und psychopathologischen Darstellung der Fälle. Oder aber eine durchaus metaphysisch verankerte Untersuchung über den Vorgang der bildnerischen Gestaltung»⁴⁰, und wenn er sich für den Weg zwischen den beiden reinen Lösungen entschieden hat, so bekennt er sich ganz zu diesen kunstpsychologischen Ansätzen, um sie dann in bis zu diesem Zeitpunkt noch nie so genau formulierter Deutlichkeit weiterzuführen.

Der Psychiater und Kunsthistoriker Hans Prinzhorn sieht in den Bildwerken Geisteskranker Gestaltungsversuche und setzt sie somit psychologisch gesehen mit der Kunst auf eine Stufe. Er glaubt, annehmen zu dürfen, dass es «seelische Äusserungsformen und entsprechende anschauliche Gestaltungen, die bei allen Menschen unter gleichen Bedingungen zwangsläufig fast gleich sein würden, ähnlich wie die physiologischen Vorgänge»⁴¹, gibt. Der Ablauf könne aber unter der Entwicklung zivilisatorischer Sitten und beschränkenden Regeln gestört und gehemmt werden. Ausnahmezustände aller Art, in denen die alltägliche Bindung aufgehoben ist, wie z. B. die geistige Erkrankung, begünstigten jene ursprünglichen Ablaufsformen. Er nimmt einen sogenannten «Kernvorgang»⁴² an, zu dessen Ablauf in jedem Menschen die Fähigkeiten vorgebildet sind. Er sieht in der Kunst der Geisteskranken etwas offenbar werden, was beim durchschnittlichen Menschen auch vorhanden, aber verschüttet ist. Mit dieser Feststellung unternimmt Prinzhorn eine ganz gezielte Kulturkritik, indem er nämlich die Gesellschaft mit ihren Zwängen als dem Gestaltungsvorgang abträglich beschreibt. Der künstlerisch tätige Geisteskranke, sich dieser Zwänge durch die Krankheit entledigend, legt gestaltend die Strukturen frei, die dem Schöpfertum zugrunde liegen, das heisst: Die Bildwerke der Geisteskranken gewähren Einblick in den Gestaltungsvorgang. Die Kinderzeichnung und die Kunst der Naturvölker als von der Gesellschaft bzw. Zivilisation noch unberührt annehmen zu dürfen, erscheint Prinzhorn als gesichert, womit er auch die Grundlage geschaffen hätte, sie als der Kunst der Geisteskranken verwandt betrachten zu können. Dass er die Kinderzeichnung, die Kunst der Naturvölker und der Geisteskranken in die Sphäre der Geschichtslosigkeit gehoben hat, Folge des Erwachsenens des Buches aus dem diese Gebiete oft verklärenden Kulturirrationalismus, muss heute als nicht mehr zulässig beurteilt werden.⁴³ Trotzdem haben die Ansätze zu einer eigentlichen Kreativitätstheorie ihre Gültigkeit bis heute bewahrt.

Walter Morgenthalers kunstpsychologische Ansätze in «Ein Geisteskranker als Künstler» erwiesen sich als für die Kreativitätstheorie ebenso relevant wie die Erkenntnisse Prinzorns, wie wir das weiter oben bereits gesehen haben.

Das wachsende Interesse an der Kunst der Geisteskranken ist einerseits unter anderem auf das durch die Kunstpsychologie aufkommende Interesse an der künstle-

rischen und allgemeinmenschlichen Kreativität zurückzuführen, andererseits haben aber auch die durch die Beschäftigung mit der Kunst der Geisteskranken angeregten neuen Erkenntnisse die Kunstpsychologie befruchtet.

Avantgardismus

«Damit ein Kunstwerk unvergänglich sei, muss es ganz und gar die menschlichen Grenzen überschreiten – und der ‘bon sens’ und die Logik müssen ihm fernbleiben. Auf diese Weise wird es dem Traum und der kindlichen Mentalität nahekomen.»⁴⁴ Diese Aussage Giorgio de Chiricos, vor dem Ersten Weltkrieg gemacht, nimmt bereits Elemente vorweg, die in späteren avantgardistischen Bewegungen als Programmpunkte figurieren werden: das Fernbleiben des «bon sens» in Dadaismus und Surrealismus, der Traum im Surrealismus, die kindliche Mentalität bei einem Paul Klee. Aber beinhaltet diese Aussage nicht gleichzeitig auch, dass die Kunst der Geisteskranken grosse Kunst sei, da sie ja der Logik bedingungslos fernbleibt? Und wie steht es nun mit dieser Verwandtschaft zwischen der Kunst der Geisteskranken und der modernen Kunst? Wie reagierte die Avantgarde auf die Kunst der Geisteskranken, wie rezipierte sie sie? Was bedeutete die Kunst der Geisteskranken für den traditionellen Kunstbegriff, für die Weiterentwicklung der modernen Kunst?

Die Rezeption der Geisteskrankheit in Expressionismus und Surrealismus

Der expressionistische Künstler sah sich selbst als kranken Menschen, krank an der Gesellschaft, krank an der Welt. Im Kunstwerk versuchte er, sein Leiden, das ein Leiden an der Zeit war, zu bewältigen: «(…) er stülpt», wie Rothe es formuliert, «in Bildern des Leidens, der Verzweiflung und der Angst, in Visionen des Grauens und des Untergangs, in seinen Schreck- und Alpträumen sein Inneres nach aussen.»⁴⁵ Dieses Leiden an der Welt musste die Expressionisten zwangsläufig zur Welt der Geisteskranken hinführen. Ihr Interesse an den Geisteskranken scheint nicht zuletzt aus einem Solidaritätsgefühl erwachsen zu sein. Der «Irren»-Typus war einer von vielen stehenden Typen, die die Sprach- und Bildwelt des Expressionismus bevölkerten. Obwohl diese Generation von der Psychoanalyse fasziniert war und zum Beispiel Alfred Döblin und Richard Huelsenbeck ausgebildete Psychiater waren, glaubt Rothe, dass «die Feindschaft gegenüber ideologischen Systemen, Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft und am Staat sowie eine antirationalistische Zeitkritik, diese Grundzüge des Expressionismus, an der Konzeption des ‘Irren’-Typus einen grösseren Anteil als die Lektüre Freuds, Adlers und Jungs»⁴⁶ hatten. Dieser Typus kam vor allem während und nach dem Ersten Weltkrieg zum Tragen, wahrscheinlich eine Folge der unzähligen Kriegspsychosen und -neurosen, die in einer umfangreichen Literatur abgehandelt wurden.

Bereits 1911 hatte Reinhard Sorge das expressionistische Drama «Der Bettler» verfasst, in dem Sorges Vater, der 1909 in einer Berliner Heilanstalt gestorben war, eine wichtige Rolle einnimmt. Ein Jahr zuvor hatte Sorge den sieben-teiligen Zyklus «Eines Narren Narrenlieder» geschrieben. Georg Heym verfasste einen unvollendet gebliebenen Zyklus «Die Irren». Die Reihe liesse sich beliebig mit Beispielen aus der bildenden Kunst ergänzen.

Diese Grundstimmung der expressionistischen Bewegung veranlasste Worringer bereits 1919 zu folgender Frage: «Wer weiss, ob späteren Generationen in diesem Sinne der Expressionismus nicht als heroische Untergangsgebärde der Kunst erscheint, als letzte grosse Zuckung vor ihrer Selbstabdankung?»⁴⁷ Und Jaspers bemerkt 1922: «Mir kam in Köln in dieser Ausstellung, wo um die wunderbaren van Goghs herum expressionistische Kunst aus ganz Europa in merkwürdiger Eintönigkeit zu sehen war, manchmal ein Gefühl, van Gogh sei der erhabene einzige und widerwillig 'Verrückte' unter so vielen, die verrückt sein wollen, aber nur allzu gesund sind.»⁴⁸

«Und tatsächlich sind Halluzinationen, Illusionen usw. keine geringzuachtende Quelle des Genusses. (...) Ich könnte mein Leben damit verbringen, die Wahnsinnigen zu ihren Bekenntnissen zu provozieren. Sie sind Menschen von peinlicher Ehrlichkeit und von einer Unschuld, die sich nur mit der meinen vergleichen lässt. Kolumbus musste mit Verrückten ausfahren, um Amerika zu entdecken. Und seht nur, wie diese Verrücktheit Gestalt gewonnen hat – und Dauer.»⁴⁹ Ausschnitt aus dem ersten surrealistischen Manifest von 1924, verfasst von André Breton, der neben Sprachwissenschaften auch allgemeine Medizin und Psychiatrie studiert hatte und dessen Auseinandersetzung mit der Geisteskrankheit in «Nadja» ihren ersten Höhepunkt erreicht: «Je sais que si j'étais fou, et depuis quelques jours interné, je profiterais d'une rémission que me laisserait mon délire pour assassiner avec froideur un de ceux, le médecin de préférence, qui me tomberait sous la main. J'y gagnerais au moins de prendre place, comme les agités, dans un compartiment seul. On me ficherait peut-être la paix.»⁵⁰

Die Surrealisten wollten das Leben revolutionieren. Breton glaubte «an die künftige Auflösung dieser scheinbar so gegensätzlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit in einer Art absoluter Realität, wenn man so sagen kann: Surrealität».⁵¹ Und wenn er in «Die kommunizierbaren Röhren» Havelock Ellis zitiert, «der Traum, der infolge periodischer Müdigkeit auftritt, enthält schon im Umriss die Geisteskrankheit»⁵², so stellt er die gesuchte Affinität von Surrealismus und Geisteskrankheit dar. Auf die Beziehungen zwischen Traum und Geisteskrankheiten hatte Freud bereits in seiner «Traumdeutung» hingewiesen. Dass diese Bezüge schon im 19. Jahrhundert gesehen worden waren, belegt er anhand einer ganzen Reihe von Beispielen, wie mit Schopenhauer, der «den Traum einen kurzen Wahnsinn und den Wahnsinn einen langen Traum»⁵³ genannt hat. Alle dem Traum, der das Unbewusste zutage treten lässt, verwandten Erscheinungen waren den Surrea-

listen willkommen, um «ein ganzes System 'paranoischer' Ästhetik»⁵⁴, wie Hocke es nennt, zu entwerfen: «Im forcierten, bewusst herbeigeführten Irre-Sein, im künstlichen 'Delirium' (ohne Rauschgifte) sollen sich die verborgensten Bilder des Unterbewusstseins aufschliessen, wie neue Blumen der 'Paranoia'.»⁵⁵ In «Die Unbefleckte Empfängnis» führen Breton und Paul Eluard in den «Zuständen der Besessenheit» fünf «Simulationsversuche» vor, mit dem Ziel, «sich nach Belieben die hauptsächlichsten Wahnvorstellungen zu eigen zu machen, ohne dass es sich für ihn [den Experimentierenden] um eine dauerhafte Störung handelte, und ohne dass seine Fähigkeit zu geistigem Gleichgewicht den geringsten Schaden nähme».⁵⁶

Auf die die Geisteskrankheit rezipierenden Kunstrichtungen wie Expressionismus und Surrealismus konnte das Bürgertum nur mit Empörung reagieren. Zu gross war die Verletzung von Tabus, allzusehr rüttelte das Einbeziehen neuer, ihm unbekannter Bereiche an seiner rationalen Weltordnung. Das Publikum reagierte auf die die Geisteskrankheit rezipierenden Expressionisten und Surrealisten genauso wie auf die Geisteskranken selber. Aber gleichzeitig muss durch diese Bewegungen eine neue Sensibilisierung und damit ein Verständnis für die Geisteskranken entstanden sein, das einzelne Rezipienten empfänglich machte für einen geisteskranken Menschen und Künstler wie z. B. Adolf Wölfli. Es kann aber nicht ausser acht gelassen werden, dass der Expressionismus und der Surrealismus in einzelnen Punkten auf die Rezeption der Geisteskrankheit auch kontraproduktiv gewirkt haben.

Die Rezeption der Kunst der Geisteskranken in Expressionismus und Surrealismus

Als Prinzhorn den verschiedensten Künstlern Produkte von Geisteskranken vorlegte, konnte er folgendes beobachten: «Unter den Künstlern gaben sich die einen (darunter sehr Gemässigte und andererseits extreme Expressionisten) einem ruhigen Studium der Besonderheiten hin, bewunderten zahlreiche rückhaltlos und verwarfen andere, ohne an eine Scheidung von gesund und krank im mindesten zu denken. Andere aber, wiederum ganz verschiedenen Richtungen angehörig, verwarfen das ganze Material als Nichtkunst, widmeten sich aber trotzdem allen Nuancen mit grosser Lebhaftigkeit. Und eine dritte Gruppe war bis zur Haltlosigkeit erschüttert, glaubte in dieser Schaffensweise den Urvorgang aller Gestaltung zu erkennen (...) und geriet zum Teil in ernsthafte Entwicklungskrisen, aus denen sie sich zu klareren Meinungen über sich selbst und ihre Produktion hinausfand.»⁵⁷

Identifikationspunkte in der Kunst der Geisteskranken mussten die Expressionisten schon alleine dadurch finden, da sie sich als den Geisteskranken verwandt empfanden, die Bildwerke also als Ausdruck eines dem Expressionismus verwandten Lebensgefühles deuteten.

Die Rezeption der Kunst der Geisteskranken spielte sich bei den Surrealisten hingegen auf einer anderen Ebene ab.

Die Wesensverwandtschaft betrachteten sie nicht wie die Expressionisten als eine bereits existierende, sondern als eine erst noch durch eigenes Zutun zu erstrebende und erreichende. Auf die Bibelfunktion der «Bildnerei der Geisteskranken» wird in der Literatur immer wieder hingewiesen. Der französische Boden schien zur Rezeption der Kunst der Geisteskranken geeigneter als der deutsche. Die in Deutschland schon früh einsetzende ideologisch bedingte Verdammung der Kunst der Geisteskranken und deren Missbrauch zu Propagandazwecken hat die Rezeption im deutschsprachigen Gebiet beträchtlich erschwert.⁵⁸ Französische psychiatrische Zeitschriften hatten ihre Leser bereits seit Beginn des Jahrhunderts mit der Kunst der Geisteskranken bekannt gemacht.

Ob die Expressionisten und die Surrealisten Wöflis Werk gekannt haben, ist ungewiss. Eine Anmerkung in «Bildnerei der Geisteskranken», die auf Morgenthalers Buch «Ein Geisteskranker als Künstler» hinweist, ist von den Surrealisten wohl kaum unbeachtet geblieben. Da aber Wöfli dort nicht namentlich erwähnt wird, konnten sie erst durch Lektüre des Buches Morgenthalers von Wöfli bewusst Kenntnis erhalten.

Mit ihrer Rezeption der Kunst der Geisteskranken schufen die Expressionisten und die Surrealisten eine der wichtigsten Voraussetzungen für die Rezeption der Kunst der Geisteskranken durch das Kunstpublikum und die kritische Elite.

Kunst der Avantgarde – Kunst der Geisteskranken – oder: die Folgen eines Vergleiches

«(..); als am 12. April 1913 das preussische Abgeordnetenhaus über die zeitgenössische Kunst debattiert und der Geheime Kommerzienrat Vorster das Kultusministerium 'dringend' ersucht, 'der krankhaften Kunst keine Förderung angedeihen zu lassen', findet sich unter den 443 Abgeordneten keiner, der seine Stimme gegen diese Diffamierung erhebt.»⁵⁹ Die 443 müssen diese Kunst also mehrheitlich als durchaus «krankhaft», «entartet» empfunden haben. Solche Ansichten müssen es gewesen sein, die Franz Marc schon 1910 zu folgender Aussage herausforderten: «Man benimmt sich, wie wenn es vereinzelt Auswüchse kranker Gehirne seien, während es schlichte und herbe Anfänge auf einem noch un bebauten Land sind. Weiss man nicht, dass an allen Enden Europas heute der gleiche neuschaffende Geist tätig ist, trotz und bewusst?»⁶⁰ Sich und seine Künstlerkollegen gegen die offizielle Diffamierung der modernen Kunst verteidigend und sich gegen die Deklarierung moderner Künstler zu Geisteskranken, «jene Spezialklärung», wie Franz Roh meint, «die in der neueren Kunstgeschichte immer auftritt, wenn unerwünschte Gestaltungen erscheinen»⁶¹, wehrend, verfällt Marc selber in eine Klischeevorstellung, nämlich diejenige, dass «Auswüchse kranker Gehirne» keine Kunst sein können.⁶²

Dem Begriff «krankhaft» in Zusammenhang mit einem Kulturvorgang oder mit Kunst hat sich Walter Gruhle in seiner 1922 erschienenen «Psychologie des Abnormen» ganz entschieden entgegengestellt, indem er kritisch und entlarvend festhält: «Wenn die Zusammenstellung von Ausdrücken wie 'pathologische Kunst', 'krankhafter Mystizismus' usw. überhaupt einen Sinn haben soll, so kann er nur zweifach orientiert sein: 1. Entweder man versteht darunter die Kunst der Geisteskranken, den Mystizismus pathologischer Personen, 2. oder man will damit nur ausdrücken, dass das als krankhaft kritisierte Phänomen dem Ideal widerstreitet, das sich der Kritiker von Kunst, Mystik usw. gebildet hat.»⁶³

Der Durchschnittsrezipient verweigerte sich dieser differenzierten Sehweise. Der Laienstandpunkt lässt sich anhand eines logischen Satzes aufzeigen, der als Prämissen zwei Sätze verwendet, die reine Hypothesen sind, zur Beweisführung aber durchaus Verwendung fanden: Die moderne Kunst ist krank, kranke Kunst ist Unkunst, die moderne Kunst ist also Unkunst. Und wenn im Laufe der Zeit die Bildnerei der Geisteskranken zu Kunst erklärt wird, so wird es für den Rezipienten scheinbar um so statthafter zu behaupten, dass die modernen Künstler geisteskrank sind, denn wenn Geisteskranke Künstler sein können, so liegt es innerhalb des logischen Prinzips, dass auch Künstler geisteskrank sein können.

Die Frage nach dem Verhältnis zwischen der modernen Kunst und der Kunst der Geisteskranken hat zu Anfang der zwanziger Jahre eine wahre Flut von Literatur hervorgebracht. Zu nennen wären Ernst Jolowiczs «Expressionismus und Psychiatrie» (1920), Werner Künzels «Kubismus und Geisteskrankheit» (1920) und Gustav Bychowskis «Autismus und Regression in modernen Kunstbestrebungen» (1922), Publikationen, die teils Vorurteile neu nährten, teils fortschrittliche Meinungen vertraten. Oscar Pfister verwendet in seinem Buch «Der psychologische und biologische Untergrund expressionistischer Bilder» von 1920 im Kapitel über die biologische Betrachtung des Expressionismus ein Wöfli-Bild als Vergleichsbasis: «Man kann nicht übersehen, dass auch dieses Bild Züge enthält, die an den Expressionismus, oder besser einzelne expressionistische Werke erinnern. (...) Er [Wöfli] findet nicht, wie der Expressionist glaubt, das Innere, den geistigen Wesensgrund der Wirklichkeit. Er bleibt im Wahne stecken, während der expressionistische Künstler in seiner gemalten Mystik ein Göttliches zu geben erwartet, das unter Umständen sogar als welterlösend erlebt wird.»⁶⁴

Als geradezu grossartig darf Morgenthalers im Wöfli-Buch gegebenes Bild gelten, mit dem er seinem Unbehagen und seiner Kritik gegenüber den immer wieder angestellten Vergleichen zwischen Wöfli-Zeichnungen und Werken der modernen Kunst Ausdruck verleiht: «Wenn ein Baumeister nach überlegtem Plan ein altes Haus abträgt, um ein neues, besseres an seine Stelle zu setzen, und wenn andererseits ein Haus durch ein Erdbeben zerstört wird, so können sich unter Umständen in einem bestimmten Moment die

beiden Trümmerhaufen, die ja aus den gleichen Formelementen bestehen, recht ähnlich sehen. In diesem Falle, und auch sonst, wäre es natürlich ganz verfehlt, aus der Tatsache einer ähnlichen Anordnung von Formelementen allein auf eine Analogie ihres Zustandekommens, d. h. auf gleiche Grundprozesse zu schliessen.»⁶⁵ Es ist festzuhalten, dass Morgenthaler unter den «Grundprozessen» nicht die dem produktiven Prozess zugrundeliegende Kreativität versteht, sondern die psychische Verfassung des Produzenten.

Die Erweiterung des traditionellen Kunstbegriffes

«Es gibt nämlich noch Uranfänge von Kunst, wie man sie eher in ethnographischen Sammlungen findet oder daheim in der Kinderstube. Lache nicht, Leser! Die Kinder können es auch, und es steht Weisheit darin, dass sie es auch können! Je hilfloser sie sind, desto lehrreichere Beispiele bieten sie uns, und man muss sie schon früh vor einer Korruption bewahren. Parallele Erscheinungen sind die Arbeiten von Geisteskranken, und es ist also weder kindisches Gebaren noch Verrücktheit hier ein Schimpfwort, das es zu treffen vermöchte, wie es gemeint ist. Alles das ist tief ernst zu nehmen, ernster als sämtliche Pinakotheken, wenn es gilt, heute zu reformieren.»⁶⁶ Voraussetzung für diese Äusserung Paul Klees von 1912 ist die beginnende «Relativierung und Ausweitung des Kreativitätsbegriffes».⁶⁷ Was Prinzhorn 1922 postuliert hat, «ein originaler Gestaltungsdrang, der allen Menschen wesenhaft eigen»⁶⁸ ist, wurde ansatzweise bereits in den zehner Jahren vertreten. Die Beschäftigung mit der Kunst der Geisteskranken, der Kunst der Naturvölker und mit der Kinderzeichnung hatte bereits früher eingesetzt. Die Kunst der Naturvölker hatte seit den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts Beachtung gefunden, wenn auch vor allem unter ethnographischen Vorzeichen. Der Beginn der Beschäftigung mit der Kinderzeichnung geht auf die achtziger Jahre des letzten Jahrhunderts zurück. Die wichtigsten Publikationen aber fallen in das erste Viertel unseres Jahrhunderts: Siegfried Levinsteins «Kinderzeichnungen bis zum 14. Lebensjahr» (1905) – Levinstein zieht Parallelen aus der Urgeschichte und der Völkerkunde bei –, Carl Einsteins «Negerplastik» (1915) und Wilhelm Hausensteins «Barbaren und Klassiker. Ein Buch von der Bildnerie exotischer Völker» (1922). Die wichtige Rolle der Kunst der Naturvölker für den Kubismus und diejenige der Kinderzeichnung für Paul Klee und Wassily Kandinsky sind ganz unbestritten. Und wenn es von Paul Klee heisst, «er habe das Buch ('Bildnerie der Geisteskranken') seinen Besuchern gezeigt und habe auf bestimmte Abbildungen gedeutet mit der Bemerkung 'Das ist ein guter Klee!'⁶⁹, so spiegelt sich darin der Beginn der Verwischung bzw. Zerstörung des traditionellen Kunstbegriffes. Was die Psychologen zu ergründen suchten, nämlich den «Urkunsttrieb», nahmen die Künstler vereinzelt, ohne immer im Besitze der theoretischen Kenntnisse zu sein, oft spontan, intuitiv auf.

Seit der Jahrhundertwende besteht eine Tendenz, den «ästhetischen Werk- und Scheincharakter in einem Kunst und Wirklichkeit umspannenden Lebenszusammenhang aufzulösen»⁷⁰, eine Tendenz, die im Dadaismus und im Surrealismus einen ersten Höhepunkt erreicht. Der Kunstbegriff sollte nicht eigentlich zerstört, sondern die Kunst in den gesellschaftlichen Lebensbereich integriert werden. Der Dadaismus hat aber durch die Schaffung der Antikunst den traditionellen Kunstbegriff in seinen Grundfesten erschüttert. Die anarchistischen und nihilistischen Polemiken der Dadaisten brachten nicht nur das Bürgertum gegen die Bewegung auf, sondern führten auch zur notwendigen Publizität, die die angestrebte Weltveränderung erforderte. Der Dadaismus als Weltanschauung, Weltentwurf begann allmählich, den traditionellen Kunstbegriff zu zerstören. Zur blossen Relativierung des traditionellen Kunstbegriffes waren die dadaistischen Ansätze zu radikal, die Kunst der Geisteskranken und der Naturvölker noch zu wenig im Bewusstsein der Rezipienten. Die acht Jahre, die zwischen der Gründung des Dadaismus und derjenigen des Surrealismus liegen, brachten entscheidende Änderungen für den Terminus Kunst. In den Kristallisationsjahren 1920 bis 1922 erschienen die wichtigen, den Kunstbegriff entgrenzenden Publikationen über die Kunst der Geisteskranken und der Naturvölker. Eine anthropologisch-psychologische Sichtweise beherrschte nun weitgehend diese bis jetzt fremden «Kunstbereiche». Diese Verallgemeinerung der Kreativität, die von den Surrealisten erstmals systematisch aufgenommen wurde, legte den Grundstein für die Erweiterung des Kunstbegriffes: Die Entästhetisierung, Entkunstung, «Kunst der Kunstlosigkeit»⁷¹, von den Dadaisten bereits angestrebt, erhielt erst durch den Einbezug der Kunst der Geisteskranken und der Naturvölker ihren vollen Gehalt. Der Terminus Kunst wurde entgrenzt, der traditionelle Kunstbegriff war nicht mehr brauchbar. Um die «Kunst» als solche wieder fassbar zu machen, eine neue Diskussionsbasis zu schaffen, musste der Begriff zwangsläufig einer Erweiterung unterzogen werden: Die «Ästhetisierung des Unästhetischen»⁷² ist in ihm ebenso enthalten wie die «Entästhetisierung des Ästhetischen».⁷³ Über diesen Vorgang schreibt Bürger treffend: «Die avantgardistische Intention der Zerstörung der Institution Kunst wird so paradoxerweise im Kunstwerk selbst realisiert. Aus der beabsichtigten Revolutionierung des Lebens durch Rückführung der Kunst in die Lebenspraxis wird eine Revolutionierung der Kunst.»⁷⁴ Der Kunst gelang es also nicht, sich aus ihrer Isolierung zu befreien. Die Aufhebung der Grenzen zwischen Kunst und Leben erwies sich als eine Illusion. Die Bereiche, z. B. die Kunst der Geisteskranken, die der Kunst den Weg in den Lebensbereich hätten weisen können, wurden durch ihre Aufnahme in den erweiterten Kunstbegriff aber leider oft gerade ihrer das Leben einschliessenden Komponente beraubt.

ANMERKUNGEN

- ¹ Adolf Wölfli wird am 29. Februar 1864 in Nüchtern bei Bowil geboren. Seine Kindheit und frühe Jugend sind durch den frühen Tod der Mutter (1872) und das Schicksal als Verdingbub gekennzeichnet. Am Anfang seines Erwachsenenalters steht die unglückliche Liebe zu einer jungen Frau. Er beschreibt sich selbst als zu dieser Zeit tiefsinnig und schwermütig. Wölfli gibt darauf das Knechtsein zugunsten der verschiedensten Berufe auf und wechselt häufig den Wohnort. 1890 beginnt die unglückliche Reihe von Notzuchtversuchen. Am 3. Juni 1895 wird Wölfli auf Anordnung des Untersuchungsrichters in die Waldau aufgenommen, um auf seinen Geisteszustand untersucht zu werden. Das am 8. Oktober abgegebene Gutachten kommt zum Schluss, dass Wölfli geisteskrank und unzurechnungsfähig und ausserdem gemeingefährlich sei. Wölfli wird darauf in die Waldau bei Bern eingewiesen. Die Jahre 1895–1899 sind charakterisiert durch ein immer stärkeres Hervortreten der Krankheitserscheinungen. Vor allem in den Jahren 1898–1899 tritt die paranoide Schizophrenie immer deutlicher hervor. Von Ende 1899 an wird mehrfach berichtet, wie er eifrig zeichnet, dichtet und komponiert. Auch in diesen Jahren wechseln sich produktive Phasen, in denen sich Wölfli ganz seiner künstlerischen Tätigkeit hingibt, und von Halluzinationen, Drohungen, Schimpfreien und schweren Gewalttaten beherrschte Phasen gegenseitig ab. Die Jahre ab 1908 sind von der langsamen Zunahme der Beruhigung gekennzeichnet. Am 30. November 1930 stirbt Wölfli in der Waldau an Magenkrebs. – Auszug aus der unpublizierten Lizentiatsarbeit «Die Rezeption des Werks von Adolf Wölfli – oder: der lange Weg von der Waldau ins Museum», eingereicht im Dezember 1982 in Kunstgeschichte bei Herrn Prof. Hanspeter Landolt an der Universität Basel. Die Arbeit befasst sich mit der Rezeption des Werks von Adolf Wölfli bis ins Jahr 1982.
- ² WALTER MORGENTHALER, *Ein Geisteskranker als Künstler* (= Arbeiten zur angewandten Psychiatrie, Bd.1), Bern/Leipzig 1921, S. II.
- ³ WALTER MORGENTHALER (vgl. Anm. 2), S. 85. Dazu ist ergänzend noch weiter Morgenthaler aus demselben Buch zu zitieren: «Nicht die Objektivitätsfunktionen als solche sind angeboren, sondern nur eine bestimmte seelische Disposition. Erst wenn Sinnesempfindungen auftreten, reagiert dann diese seelische Disposition so, dass diese oder jene Objektivitätsfunktionen entstehen. Die Objektivitätsfunktionen sind also nach Ebbinghaus ursprüngliche Reaktionen der Seele auf Empfindungen.» (S. 155).
- ⁴ WALTER MORGENTHALER (vgl. Anm. 2), S. 86.
- ⁵ FRED SINGEISEN, *Adolf Wölfli. Ansprache an der Vernissage der Ausstellung «Ein Geisteskranker als Künstler» des Kunstvereins St. Gallen am 8. Februar 1974* (Manuskript).
- ⁶ WALTER MORGENTHALER (vgl. Anm. 2), S. 1/Fussnote.
- ⁷ H. WALTER-BÜEL, *Walter Morgenthaler (1883–1965)*, in: Schweizer Archiv für Neurologie, Neurochirurgie und Psychiatrie, 97/1, 1966, S. 149.
- ⁸ HANS MEIER-MÜLLER, *Besprechung von W. Morgenthalers «Ein Geisteskranker als Künstler», Bd. 1 der «Arbeiten zur angewandten Psychiatrie»*, in: Schweizer Archiv für Neurologie und Psychiatrie, XI/2, 1922, S. 314.
- ⁹ ADOLF KOELSCH, *Dämon I. Die Kunst*, in: Neue Zürcher Zeitung, 30.8.1921.
- ¹⁰ ADOLF KOELSCH (vgl. Anm. 9).
- ¹¹ ADOLF KOELSCH (vgl. Anm. 9).
- ¹² H.C., *Ein Geisteskranker als Künstler*, in: Basler Nachrichten, 21.7.1921.
- ¹³ Der Bund, 11.5.1921 (ohne Titel und ohne Nennung des Autors).
- ¹⁴ Der Bund (vgl. Anm. 13).
- ¹⁵ BRUCE A. WATSON, *Kunst, Künstler und soziale Kontrolle*, Köln/Opladen 1961, S. 70. Watson versteht unter der kritischen Elite Museumsleute, Galeristen, Feuilletonisten usw.
- ¹⁶ BRUCE A. WATSON (vgl. Anm. 15), S. 57. Watson versteht unter der ästhetischen Elite die Künstler.
- ¹⁷ ERNST PFEIFFER (Hrsg.), *Rainer Maria Rilke und Lou Andreas-Salomé. Briefwechsel*, Zürich/Wiesbaden 1952, S. 450 (Brief vom 10.9.1921).
- ¹⁸ ERNST PFEIFFER (Hrsg.) (vgl. Anm. 17), S. 453 (Brief vom 22.9.1921).
- ¹⁹ ERNST PFEIFFER (Hrsg.) (vgl. Anm. 17), S. 454 (Brief vom 22.9.1921).
- ²⁰ Morgenthalers Buch wird immer wieder als psychoanalytische Studie bezeichnet. Morgenthaler war aber darum bemüht, nicht diesen einseitigen Standpunkt zu vertreten, indem er versuchte, das eigentliche Wesen des Künstlers nicht «aus dem Triebleben allein (...) zu erfassen, sondern – wie alles Geistige überhaupt – in einer nicht näher definierbaren 'normativen Funktion' (Häberlin)». HANS MEIER-MÜLLER (vgl. Anm. 8), S. 313.
- ²¹ ROGER PERRET (Hrsg.), *Hamo, der letzte fromme Europäer. Sein Leben, seine Versuche und Anstrengungen. Ein Hans Morgenthaler-Lesebuch*, Basel 1982, S. 306.
- ²² ROGER PERRET (Hrsg.) (vgl. Anm. 21), S. 306.
- ²³ XENOS, *Das Narrenhaus*, in: Der Bund, 14.8.1921.
- ²⁴ XENOS (vgl. Anm. 23).
- ²⁵ WOLFGANG ROTHE, *Zur Vorgeschichte Prinzorns*, in: Heidelberg 1967, S. 17.
- ²⁶ GEORG SIMMEL, *Der Konflikt der modernen Kultur*, München/Leipzig 1918, S. 14.
- ²⁷ PETER GORSEN, *Transformierte Alltäglichkeit oder Transzendenz der Kunst. Reflexionen zur Entästhetisierung*, Frankfurt a. M. 1981, S. 258.
- ²⁸ WILHELM HEHLMANN, *Wörterbuch der Psychologie*, Stuttgart 1974, S. 107.
- ²⁹ MANFRED BLEULER, *Lehrbuch der Psychiatrie*, Berlin/Heidelberg 1975, S. 397.
- ³⁰ MANFRED BLEULER (vgl. Anm. 29), S. 398.
- ³¹ MANFRED BLEULER (vgl. Anm. 29), S. 398.
- ³² ALFRED BADER/LEO NAVRATIL, *Zwischen Wahn und Wirklichkeit. Kunst – Psychose – Kreativität*, Luzern/Frankfurt a. M. 1976, S. 12. Unter Psychogenese versteht man die seelische Entwicklung, auch die Entwicklung von Einzelfunktionen, psychische Faktoren von Krankheiten usw.
- ³³ BETTINA BRAND/HENNING BURK, *Der weite Weg von des Prinzen Wunderhorn zur kollektiven Befreiung der Träume*, in: Heidelberg 1980, S. 29.
- ³⁴ JÖRG BOPP, *Antipsychiatrie. Theorien, Therapien, Politik*, Frankfurt a. M. 1980, S. 57.
- ³⁵ CÉCILE ERNST, *Kontroverse Schizophrenie*, in: Neue Zürcher Zeitung, 11./12.9.1982.
- ³⁶ WILHELM WÖRRINGER, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München 1911, S. 49.
- ³⁷ YRJÖ HIRN, *Der Ursprung der Kunst. Eine Untersuchung ihrer psychischen und sozialen Ursachen*, Leipzig 1904, o. S., zitiert nach: WOLFGANG ROTHE (vgl. Anm. 25), S. 26.
- ³⁸ WILHELM WÖRRINGER (vgl. Anm. 36), S. 14.
- ³⁹ YRJÖ HIRN (vgl. Anm. 37), S. 26.
- ⁴⁰ HANS PRINZHORN, *Bilderei der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlin 1923,

- S. III. Prinzhorn hatte bei Erscheinen seines Buches Kenntnis von Morgenthalers Publikation, er weist aber lediglich in einer Anmerkung kurz auf diese hin: «Über diesen Fall erscheint soeben eine Monographie von Morgenthaler: 'Ein Geisteskranker als Künstler', Bern 1921. Darin wird mit 24 Abbildungen die sehr fesselnde Lebensgeschichte des Mannes dargestellt und vorsichtig in psychoanalytischem Sinne gedeutet. Für die Gestaltungsfragen glauben wir hier brauchbare Gesichtspunkte entwickelt zu haben.» (S. 358/Anm. 26).
- 41 HANS PRINZHORN (vgl. Anm. 40), S. 306.
- 42 HANS PRINZHORN (vgl. Anm. 40), S. 344.
- 43 Es ist heute erwiesen, dass die Kinderzeichnung ebenso Schulstilen wie die Kunst der Naturvölker traditionsbedingten Elementen unterworfen ist.
- 44 GIORGIO DE CHIRICO, zitiert nach: WERNER HOFMANN, *Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*, Stuttgart 1966, S. 398 (ohne Quellennachweis).
- 45 WOLFGANG ROTHE, *Der Geisteskranke im Expressionismus*, in: *Confinia psychiatrica*, 15, 1972, S. 196–197.
- 46 WOLFGANG ROTHE (vgl. Anm. 45), S. 195–196.
- 47 WILHELM WORRINGER, *Fragen und Gegenfragen. Schriften zum Kunstproblem*, München 1956, S. 103–104.
- 48 KARL JASPERS, *Strindberg und van Gogh. Versuch einer pathographischen Analyse unter vergleichender Heranziehung von Swedenborg und Hölderlin*, München 1977, S. 182.
- 49 ANDRÉ BRETON, *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbek bei Hamburg 21980, S. 12.
- 50 ANDRÉ BRETON, *Nadja*, Paris 1963, S. 133. Dem zweiten surrealistischen Manifest von 1930 ist ein Text aus der Zeitschrift für Geisteskrankheit und Gerichtsmedizin der Geisteskranken «Medizinisch-psychologische Annalen» von 1929 zum Thema der Notwehr der Psychiater mit dem folgenden Abschnitt vorangestellt: «Einer unserer Kranken, Querulant mit Verfolgungswahn und ein ausgesprochen gefährlicher Fall, schlug mir in leicht ironischem Ton vor, ein Buch zu lesen, das frei unter den anderen Kranken zirkulierte. Dieses Buch, das kürzlich im Verlag der Nouvelle Revue Française erschienen ist, empfahl sich durch Herkunft und korrekte, harmlose Aufmachung. Es war 'Nadja' von André Breton.» ANDRÉ BRETON (vgl. Anm. 133), S. 51. Die Rezeption dieses Buches scheint bei den Geisteskranken sehr schnell und gut funktioniert zu haben.
- 51 ANDRÉ BRETON (vgl. Anm. 49), S. 18.
- 52 ANDRÉ BRETON, *Die kommunizierbaren Röhren*, München 1973, S. 21.
- 53 ARTHUR SCHOPENHAUER, *Versuch über das Geistersehen und was damit zusammenhängt*, Bd. I, Berlin 1862, S. 246, zitiert nach: SIGMUND FREUD, *Die Traumdeutung*, Zürich 1976, S. 111.
- 54 GUSTAV RENÉ HOCKE, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Von 1520 bis 1650 und in der Gegenwart*, Hamburg 1957, S. 174.
- 55 GUSTAV RENÉ HOCKE (vgl. Anm. 54), S. 174.
- 56 ANDRÉ BRETON/PAUL ELUARD, *Die unbefleckte Empfängnis/L'immaculée conception*, München 1974, S. 33.
- 57 HANS PRINZHORN (vgl. Anm. 40), S. 18.
- 58 Es mag nun paradox erscheinen, dass gerade im deutschsprachigen Raum die beiden Standardwerke über die Kunst der Geisteskranken entstanden sind. Aber wie bereits hingewiesen, hat die aus dieser ideologischen Situation erwachsene Gegenbewegung des Irrationalismus solche Publikationen heraufbeschworen. Erwähnt sei noch MARCEL RÉJA, *L'art chez les fous. Le dessin, la prose, la poésie*, Paris 1907. Diese Publikation darf als Ausgangspunkt für die moderne Psychopathologie des Ausdrucks betrachtet werden.
- 59 WOLFGANG ROTHE (vgl. Anm. 25), S. 18.
- 60 CURT SECKEL, *Massstäbe der Kunst im 20. Jahrhundert. Soziologische, ästhetische, psychologische Kriterien der modernen Malerei*, Düsseldorf/Wien 1967, S. 14 (ohne Quellennachweis).
- 61 FRANZ ROH, «Entartete Kunst». *Kunstbarbarei im Dritten Reich*, Hannover 1962, S. 32–33.
- 62 Dass Franz Marc mit den «Auswüchsen kranker Gehirne» wirklich Produktionen von Gehirngeschädigten meint, ist nicht auszuschliessen. Trotzdem erscheint es uns kennzeichnend, dass er ganz der Zeitstimmung gemäss in diesen Worten und einem solchen Vergleich spricht.
- 63 HANS WALTER GRUHLE, *Psychologie des Abnormen*, in: Gustav Kafka (Hrsg.), *Die Funktionen des abnormen Seelenlebens (= Handbuch der vergleichenden Psychologie, Bd. 3)*, München 1922, S. 6.
- 64 OSCAR PFISTER, *Der psychologische und biologische Untergrund expressionistischer Bilder*, Bern/Leipzig 1920, S. 176–177.
- 65 WALTER MORGENTHALER (vgl. Anm. 2), S. 89–90. Auch Prinzhorn war sich der Gefahren, die die Vergleiche zwischen der Kunst der Geisteskranken und der modernen Kunst bergen, nur zu sehr bewusst, wenn er schreibt: «Es ist nämlich oberflächlich und falsch, aus Ähnlichkeit der äusseren Erscheinung Gleichheit der dahinterliegenden seelischen Zustände zu konstruieren. Der Schluss: dieser Maler malt wie jener Geisteskranker, also ist er geisteskrank, ist keineswegs beweisender und geistvoller als der andere: Pechstein, Heckel u. a. machen Holzfiguren wie Kamerunneger, also sind sie Kamerunneger.» HANS PRINZHORN (vgl. Anm. 40), S. 346. Aber diese Warnung konnte die nationalsozialistischen Ächter der modernen Kunst nicht von ihren Fehlschlüssen abhalten. So schreibt Carl Schneider 1939: «Denn, nachdem der Nachweis von den psychologischen Theoretikern immer wieder erbracht wurde, man die Werke derjenigen Künstler, die wir als Erzeuger entarteter Kunst kennen, übergangslos und ohne Sprung in die Gestaltungsversuche Irrer eingliedern können, dürfen wir gerade aus diesem Ergebnis den Schluss ziehen, dass die Erzeuger der entarteten Kunst eine innere Verwandtschaft zum Abnormen auch in ihrer Biologie zeigen. Dann aber ist ihre 'Kunst' auch der Beweis für ihre pathologische Beschaffenheit als Menschen.» CARL SCHNEIDER, *Entartete Kunst und Irrenkunst*, in: *Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten*, 110, 1939, S. 155.
- 66 FELIX KLEE (Hrsg.), *Tagebücher von Paul Klee, 1898–1918*, Köln 1957, S. 274–275 (Tagebuchnotiz 905).
- 67 PETER GORSEN, *Kunst und Krankheit. Metamorphosen der ästhetischen Einbildungskraft*, Frankfurt a. M. 1980, S. 322.
- 68 HANS PRINZHORN (vgl. Anm. 40). Diesen Satz verwendet Prinzhorn in seinem Buch mehrmals.
- 69 STEFANIE POLEY, «... und nicht mehr lassen mich diese Dinge los.» *Prinzhorns Buch «Bildnerei der Geisteskranken» und seine Wirkung in der modernen Kunst*, in: Heidelberg 1980, S. 59.
- 70 PETER GORSEN (vgl. Anm. 27), S. 8.
- 71 WERNER HOFMANN (vgl. Anm. 44). Hofmann überschreibt darin das Kapitel vom russischen Konstruktivismus bis zum Surrealismus (S. 343–415) mit dieser Bezeichnung.
- 72 PETER GORSEN (vgl. Anm. 67), S. 334/Anm. 40.
- 73 PETER GORSEN (vgl. Anm. 67), S. 334/Anm. 40.
- 74 PETER BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1974, S. 98.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Adolf Wölfli-Stiftung, Bern.

ZUSAMMENFASSUNG

Programmatisch betitelte Walter Morgenthaler 1921 seine Publikation über Leben und Werk von Adolf Wölfli (1864–1930) «Ein Geisteskranker als Künstler». Revolutionär war dieser Ansatz, einen künstlerisch tätigen Geisteskranken aus der Sphäre des klinischen Falles zu lösen und ihm wahres Künstlertum zuzusprechen. Ein Jahr später widmete sich Hans Prinzhorn mit seiner «Bildnerei der Geisteskranken» ebenfalls den künstlerischen Produkten Geisteskranker. Dass gerade zwei wichtige Standardwerke zu diesem Gebiet zu Anfang der 1920er Jahre entstanden sind, ist kein Zufall. Das geistige Klima der Zeit bildete den Nährboden dazu. Kulturirrationalismus, Psychiatrie und Avantgardismus sind Themenkreise, die uns Aufschluss darüber geben, weshalb der Beginn der Rezeption der Kunst der Geisteskranken gerade in diese Epoche fällt.

RÉSUMÉ

Le titre «Ein Geisteskranker als Künstler» («Un malade mental en tant qu'artiste»), choisi par Walter Morgenthaler pour sa publication éditée en 1921 comprend tout un programme sur la vie et l'œuvre de Adolf Wölfli (1864–1930). L'approche était en effet révolutionnaire: elle tentait de séparer l'activité d'un malade mental de la sphère du cas clinique pour lui attribuer la qualité d'artiste. Une année plus tard, Hans Prinzhorn s'occupait dans son livre «Bildnerei der Geisteskranken» («Les images des aliénés») également des œuvres artistiques des malades mentaux. Il ne s'agit certainement pas d'un hasard si deux volumes fondamentaux sur ce thème parurent au début des années 1920. La base était fournie par le climat intellectuel de l'époque. L'irrationalisme culturel, la psychiatrie et l'avant-gardisme sont des thèmes qui nous disent pourquoi le début de la réception de l'art des malades mentaux se situe précisément dans cette époque.

RIASSUNTO

Nel 1921, Walter Morgenthaler intitolò la sua pubblicazione relativa alla vita e all'opera di Adolf Wölfli (1864–1930) «Ein Geisteskranker als Künstler», un infermo mentale artista. Il metodo di estrapolare dal contesto clinico un infermo mentale attivo in campo artistico e di qualificarlo come artista fu un atto rivoluzionario. Un anno più tardi anche Hans Prinzhorn si dedicò, attraverso la sua «Bildnerei der Geisteskranken», dipinti di infermi mentali, alla produzione artistica di malati mentali. Non è un caso che in questo campo due opere così importanti siano state pubblicate agli inizi degli anni venti. Il clima intellettuale dell'epoca fu infatti un terreno fertile. Irrazionalismo culturale, psichiatria e avanguardismo sono tematiche che spiegano come la ricezione dell'attività artistica degli infermi mentali coincida proprio con quell'epoca.

SUMMARY

Significantly, Walter Morgenthaler gave his book on Adolf Wölfli (1864–1930) the title “Ein Geisteskranker als Künstler” (1921).* The idea of treating an artistically active mental patient not as a clinical case but as a genuine artist was revolutionary. A year later Hans Prinzhorn in “Bildnerei der Geisteskranken” also investigated the artistic products of mental patients. That two major works on the same subject were both published in the early twenties is no coincidence. The mental climate was extremely favorable to such an approach. A look at the cultural irrationalism, psychiatry, and avant-gardism of this decade reveals just why the art of mental patients first attracted attention at this particular time.

* Morgenthaler's book was translated into English by Aaron Esman, M. D., in collaboration with Elka Spoerri: “Madness and Art, The Life and Works of Adolf Wölfli”, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1992.