

Aus dem Institut für Geschichte und Ethik der Medizin
(Direktor: Prof. Dr. med. Heinz-Peter Schmiedebach)

Psychosoziales Zentrum
Universitätsklinikum Hamburg-Eppendorf

„Irrsinn" in Kunst - Öffentliche Auseinandersetzung zur
Psychopathologisierung bildender Kunst (1910-1925)

Dissertation

Zur Erlangung des Doktorgrades der Medizin
an der Medizinischen Fakultät der Universität Hamburg

vorgelegt von

Marieluise Matzel
Aus Hamburg

Hamburg 2008

Angenommen an der Medizinischen Fakultät
der Universität Hamburg am: 08.04.2009

Veröffentlicht mit Genehmigung der Medizinischen Fakultät
der Universität Hamburg

Prüfungsausschuss, der Vorsitzende: Prof. Dr. Heinz-P. Schmiedebach

Prüfungsausschuss: 2. Gutachterin: Prof. Dr. Hertha Richter-Appelt

Prüfungsausschuss: 3. Gutachter: Prof. Dr. Adolf-F. Trojan

Meinen Eltern und meiner Schwester.

„Irrsinn" in Kunst - Öffentliche Auseinandersetzung zur Psychopathologisierung bildender Kunst (1910-1925)

I. Einleitung	2
I.1 Stand der Forschung	3
I.2 Material und Methoden	6
II. Die Zeitschrift DER STURM	10
II.1 STURM-Geschichte	10
II.2 „Kunstpolitischer Standpunkt" des STURM	13
III. Über die „Programme" in der „Kunstdiskussion" - Diskussionsmodell, Etikettierung und Grenzziehung	17
IV. Etikettierungs-Strategien durch Kritiker	21
IV.1 „Gemalter Wahnsinn", 1912 bis 1914	24
IV.2 „Kalkulierende Managernaturen", 1914-1918	31
IV.3 „Raufediewaub" - „Wiederaufbau", 1918-1925	41
V. Künstlerische Re-Etikettierung im STURM	45
V.1 „Verhasste Abhängigkeit", 1912-1913	45
V.2 Unwissen als „Kunstkritiker-Krankheit" - Biegsamkeit des Krankheitsbegriffs	48
V.3 Rückzug auf die künstlerische Ebene	54
VI. Der Psychiater betritt die Bühne	58
VI.1 Von „spekulativer Neurophysiologie" über Neurosen zur Entartung	58
VI.2 Nordau, Weygandt und Minden - „Psychiater der bildenden Kunst" im STURM	65
VI.3 Psychiatrische Etikettierung und künstlerische Antwort	69
VI.3.1 Nordau und Walden	70
VI.3.2 Minden und Walden	71
VI.3.3 Weygandt und Schwitters	79
VI.4 Fachinterne Kontroverse um psychiatrische Teilnahme an der Kunstdebatte	84
VII. Deutungsspektrum des „Irrsinns" in Kunstwerken	88
VII.1 Deutungsspektrum des "Irrsinns" in Kunstwerken für Künstler	88
VII.2 Deutungsspektrum des „Irrsinns" in Kunstwerken für Kunstpublikum und Psychiater	94
VII.3 Schlussfolgerung - Psychopathologisierung von Kunst zur bürgerlichen „Sedierungstherapie", zur künstlerischen Integration durch Exklusion	98
Literaturverzeichnis	101

I. Einleitung

*„Ein Gefühl wirkt auf jeden verrückt, der sich nicht in ein Gefühl verrücken kann.“*¹

Der Expressionismus gilt, besonders in seinen Anfängen, als scharfe, intensive und freie Kunst in einer spannungsreichen Zeit. Die im Spannungsfeld von Tradition und Moderne entstandene künstlerische, angriffslustige, umbruchfordernde und starke Expressivität eröffnete vielfältige Berührungspunkte zu seelischem Leid und fremdartigem Fühlen und Denken. Die Psychopathologisierung dieser modernen Kunst in der Öffentlichkeit, auch unter Einbeziehung der Expertise von namhaften Psychiatern, bot eine Möglichkeit, diese befremdlichen Kunstphänomene in das große Gebiet der Geisteskrankheiten und der Verrücktheit einzuordnen. Damit wurde die Avantgarde mit ihren Werken als unzurechnungsfähig im Feld der Psychiatrie verortet.

Im Zentrum der vorliegenden Untersuchung steht die Analyse der Psychopathologisierung als Deutungsmuster für Werke bildender Kunst der Avantgarde in der zeitgenössischen Presse. In der hier vorgenommenen Betrachtung der Mechanismen dieser Psychopathologisierung spielt zum einen die Auseinandersetzung mit den Begrifflichkeiten des Normalen bzw. Unnormalen, zum anderen die Bedeutung des Stigmas „Irresein“ für Künstler und ihre Werke, aber auch für Kunstpublikum und Psychiater, eine zentrale Rolle.

Hauptquelle dieser Arbeit ist die expressionistische Künstlerzeitschrift DER STURM, die von 1910 bis 1932 erschien. In hier veröffentlichten Artikeln zeigte sich, dass der Umgang mit dem Stigma „Irresein“ zunächst nur zwischen Kunstpublikum und Künstlern, also medizinisch-psychiatrischen Laien, stattfand und bis zu dem Zeitpunkt von aggressiver Polemik zeugte, zu dem die psychiatrische Expertise sich in die Diskussion einbrachte: Psychiater legitimierten den Standpunkt des Kunstpublikums durch ihre wissenschaftlichen Erkenntnisse, erweiterten damit gleichzeitig die Deutungsmacht ihres Faches auf kulturelle Belange.

Während Kunstpublikum und Psychiater größtenteils „unidirektional“ agierten, also diffamierend gegen die moderne Kunst, verdeutlicht die Analyse dieser Psychopathologisierung der Kunst, dass Künstler in vielfältiger Weise mit diesem Deutungsmuster umgingen und dabei u.a. auch Kritik an der psychiatrischen Expertise übten.

¹ Walden (1919/20 a)

I.1 Stand der Forschung

Der Stand der Forschung ist hinsichtlich der Gebiete „Kunst“ und „Psychiatrie“ und möglicher Schnittstellen beider Gebiete zu betrachten.

Die moderne Gesellschaft des 19. Jahrhunderts zeichnete sich unter anderem durch ein Charakteristikum aus, das Lutz Raphael mit dem Terminus „Verwissenschaftlichung des Sozialen“ bezeichnete. Dies beschreibt die konkret dauerhafte Präsenz humanwissenschaftlicher Experten, ihrer Argumente und Forschungsergebnisse in Verwaltungen, Betrieben, Parteien, Parlamenten und auch in alltäglichen Sinnwelten sozialer Gruppen. Damit hat die Wissenschaft Anteil an der Erfassung, Verwaltung und Veränderung sozialer Handlungsfelder. ²

Die Etablierung der akademischen Psychiatrie als Teil der medizinischen Wissenschaft hat in ganz besonderer Weise das Feld der „verwissenschaftlichen“ Bewertung sozialen Verhaltens bestimmt. Mit der im 19. Jahrhundert erreichten akademischen Etablierung konnte die psychiatrische Disziplin ihren Kompetenzbereich ausdehnen, auch in Auseinandersetzung mit anderen akademischen und gesellschaftlichen Bereichen, wie z.B. die Jurisprudenz oder Kunst und Kultur. In der modernen Gesellschaft nahmen die Psychiater bald die Rolle von Experten ein, die in allen Fragen der sozialen Auffälligkeit und Abnormalität von staatlichen, kommunalen und gesellschaftlichen Institutionen gehört wurden. Die Psychiatrie war aufgefordert, die verschiedenen Formen sozialer Abnormalität in eine medizinisch begründete pathologische Normalität und damit in ein wissenschaftlich legitimiertes Regime zu überführen. ³ Staatliche und kommunale Institutionen wie auch private Personen bedienten sich der psychiatrischen Expertise, um Ordnungsinteressen oder eigene Ansprüche geltend zu machen. ⁴ Die Wirkmächtigkeit der Psychiatrie lässt sich auch in den Quellen der vorliegenden Arbeit aufweisen, indem bürgerliche Kunstkritiker sich zur Beurteilung der zeitgenössischen Avantgarde psychiatrischer Begriffe bedienten, ohne möglicherweise deren wissenschaftliche Bedeutung zu kennen. Bürger und Psychiater drückten im öffentlichen Medium „Zeitung“ ihre Meinung zur modernen Kunstbewegung durch Kunstkritiken aus. Die Künstler nutzten im Gegenzug ihr eigenes Medium „Künstlerzeitschrift“, um der spezifischen „Verwissenschaftlichung“ ihrer Werke entgegenzuwirken. Auch sie versuchten, die „öffentliche Meinung“ zu beeinflussen. Anhand dieser Auseinandersetzung kann untersucht werden, wie eine medizinische Wissenschaft genutzt wird, eine mit unverständlichen Phänomenen einhergehende moderne Kunstrichtung zu stigmatisieren und auszugrenzen.

Diese Prozesse fanden durch Diskussion in den entsprechenden Printmedien in der „Öffentlichkeit“ statt. In Studien zu diesem Thema wird vor allem das Verhältnis von

² Raphael (1996), S. 166-167

³ Schmiedebach (1986), S.52-54

⁴ Blasius (1994), S. 80-115

Wissenschaft und Öffentlichkeit unter dem Gesichtspunkt von Grenzziehungen und Schnittstellen zwischen professionellen Wissenschaftlern und ihren disziplinären Institutionen einerseits und Laien und Bildungseinrichtungen andererseits untersucht. Dabei wird unter anderem auch gefragt, auf welche Weise Wissenschaft einerseits daran beteiligt war, verschiedene Öffentlichkeiten zu konstruieren, andererseits wie die Wissenschaften selbst, teils in der Auseinandersetzung, teils durch die Abgrenzung von Öffentlichkeit, als solche konstruiert werden. ⁵

Ulrike Felt arbeitet mit einem Interaktionsmodell. Sie sieht in ihrer Arbeit die Popularisierung nicht als lineare Diffusion von einer Sphäre in die andere, sondern als Interaktionsprozess, als einen Vorgang des Aushandelns zwischen Wissenschaftlern und Laien.⁶ Die Popularisierung kann bei dieser Betrachtungsweise zu einem integralen Bestandteil des wissenschaftlichen Erkenntnisprozesses selbst werden, indem Wissenschaftler sich Themen zuwenden, die unter Laien diskutiert werden. Durch wissenschaftliche Argumentation in der Diskussion können die Experten leicht eine richtungweisende Position einnehmen, können jedoch dieser Position durch Berufung auf den „gesunden Menschenverstand“ genauso wieder verwiesen werden.

Dieses Interaktionsmodell lässt sich auf die in der vorliegenden Arbeit betrachteten 3 Gruppen anwenden: Kunstpublikum und Künstler diskutierten als medizinische Laien über das „abnorm“ Wirkende in der modernen Kunst. Die medizinische Wissenschaft griff dieses popularisierte Thema auf und verortete es in ihrem Feld. Dies wurde vom Kunstpublikum akzeptiert. Bezüglich dem Standpunkt gegenüber moderner Kunst lässt sich in diesen beiden Gruppen somit eine durch Interaktion entstandene, vorübergehende Konformität verzeichnen, mit der sie der dritten Gruppe, der der Künstler, gegenübertraten. Diese wiederum suchte sich gegen die Verwissenschaftlichung ihrer modernen Darstellungsformen zu wehren.

Die Betrachtung des zeitgenössischen Wissenstandes in der Psychiatrie im Untersuchungszeitraum von 1910 bis 1925 führt unweigerlich zur Entstehung und Rezeption des Degenerationsgedanken. Seit den 1980er Jahren wurde diese Entwicklung in der Medizin, aber auch in der Literatur, in den Sozialwissenschaften und in der breiten Öffentlichkeit untersucht. ⁷ Die Arbeit von Roelcke „Krankheit und Kulturkritik“ sei in diesem Zusammenhang hervorgehoben, in der er kulturanthropologische Faktoren in seine wissenschaftshistorische Analyse mit einbezog, um den Zusammenhang psychiatrischer Zivilisationskritik seit dem Ende des 19. Jahrhunderts und der Konjunktur bestimmter Krankheitskategorien, wie zum Beispiel das Krankheitsbild der Neurasthenie, zu beleuchten. Roelcke erachtete die zeitgenössische Empfänglichkeit für das

8

⁵ Goschler (2000), Einleitung, S. 24

⁶ Felt (2002)

⁷ Vgl. z.B. Mann (1969), Mann (1973), Mann (1980), Mann (1985), Weingart/ Kroll/ Bayertz (1988), Pick (1989)

⁸ Zum Krankheitsbild der Neurasthenie, Vgl. Gijswijt-Hofstra/ Porter (2001)

Deutungsmuster Neurasthenie und das der Degeneration als Ausdruck einer historisch spezifischen bürgerlichen Selbst- und Weltdeutung.⁹ Dieser Aspekt wird in der vorliegenden Arbeit aufgegriffen. Es ergeben sich daraus Hinweise auf den Mechanismus der Psychopathologisierung als Deutungsmuster moderner Kunst: Was beinhaltet die Bezugsetzung neuer Darstellungsformen zu psychischer Krankheit für Künstler, Kunstpublikum und Psychiater? Was bedeutet dies für die bürgerliche Selbstwahrnehmung?

Zum Thema der „Entarteten Kunst“ im Nationalsozialismus gibt es zahlreiche Arbeiten,¹⁰ die Ursprünge dieses Prozesses werden jedoch eher marginal erwähnt. Ziel dieser Arbeit ist es, auch diese Ursprünge für die moderne bildende Kunst zu Anfang des 20. Jahrhunderts zu beleuchten und zu diskutieren. Zur Bedeutung des Wahnsinns für die bildende Kunst - Inspiration für neue Darstellungsformen durch die Werke Geisteskranker, ideologischer Wert des Wahnsinns für Künstler, z.B. als Nichtanpassung an gesellschaftlich bestimmte Normen - gibt es einige wenige Arbeiten. Möglicherweise fußt die Zurückhaltung in der Thematisierung „moderne Kunst und Geisteskrankheit“ nach wie vor auf der nationalsozialistischen Diffamierungskampagne. Es existieren biographische Arbeiten zu einzelnen Künstlern und Geisteskrankheit, als einer der Bekanntesten ist sicher Vincent van Gogh zu nennen. Da dieser Künstler jedoch nicht zu den hier betrachteten Künstlern des STURM-Kreises zählt, wurden die Untersuchungen nicht hinsichtlich der Künstlerbiographie, sondern hinsichtlich ihrer Aussagen von allgemeingültigerem Wert berücksichtigt.¹¹

Eine Übersicht über die Beziehung zwischen „Expressionismus und Wahnsinn“ versucht die gleichnamige Aufsatzsammlung, herausgegeben von Guratzsch, zu geben.¹² Das Gesamtwerk enthält Beiträge zur Wahrnehmung der Kunst Geisteskranker, zur künstlerischen Faszination und zum künstlerischen Argwohn gegenüber dieser Faszination, sowie die Biographie und Werke künstlerisch tätiger Geisteskranker. Erkenntnisse aus diesem Werk, in Bezug auf die Orientierung von Künstlern, flossen in die vorliegende Arbeit ein. Dies galt vor allem für die Aufsätze von Augat und Röske, die darlegen, dass sich viele Künstler des Expressionismus gegenüber dem Thema „Wahnsinn“ in einer existentiellen Spannung befanden.¹³ Zum einen identifizierten sie sich mit der gesellschaftlichen Randgruppe der psychisch Kranken, zum anderen fürchteten sie, mit ihnen identifiziert zu werden. Darüber hinaus wird in der vorliegenden Arbeit auch versucht zu analysieren, wie sich die Orientierung an einer gesellschaftlichen Randgruppe negativ auf Künstler auswirken kann und warum in diesem Zusammenhang die Psychopathologisierung zur Deutung der modernen Darstellungsformen gewählt wurde.

⁹ Vgl. Roelcke (1999)

¹⁰ Vgl. z.B. Zuschlag (1995), Brand-Claussen (2001), oder zuletzt Fleckner (2007)

¹¹ Zu van Gogh vgl. z.B. Arnold (1993) oder Leprohon (1990).

¹² Guratzsch (2003)

¹³ Vgl. Augat (2003), S. 23 und Röske (2003 c), S. 118

Der Stellenwert des „Irren“ in der expressionistischen Literatur ist verschiedentlich dargestellt worden, weshalb hier nur eine Auswahl der reichhaltigen Literatur gegeben werden soll. Der „Irre“ stellte ein perfektes Kontrastprogramm zum verhassten spätwilhelminischen Normalbürger dar, seine literarische Darstellung bot allerlei Bedeutungsvarianten: Er stand als Provokation, Auseinandersetzung mit der Existenzfrage im kulturellen und gesellschaftlichen Kontext, Modell der zeitgenössischen Wirklichkeit, aber auch als ein Wesen, dem eine verschärfte Sensibilität und Undurchschaubarkeit inne wohnte.¹⁴ Hier lassen sich Parallelen aufweisen zum Hintergrund der Orientierung von bildenden Künstlern an Geisteskranken.

Die expressionistische Zeitschrift DER STURM ist auf ihren literarischen Gehalt hin ausführlich untersucht worden: Arnold vertritt in seiner literaturwissenschaftlichen Arbeit die These, dass im STURM sämtliche heterogene Erscheinungsformen des literarischen Expressionismus enthalten sind. Dieser drückte sich zum einen in einer neuen Formensprache aus, zum anderen im Entwurf eines „neuen Menschen“ und einer friedlichen Menschengemeinschaft. Parallel untersuchte Arnold mit dem gleichen Ziel die Zeitschrift „Die Weissen Blätter“. Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich ausschließlich mit Beiträgen zur bildnerischen Kunst im STURM und bezieht die öffentliche Meinung zu den in der Künstlerzeitschrift thematisierten Künstlern und deren Werke mit ein. Auf diese Weise soll die Rolle des STURM in der öffentlichen Diskussion und der Psychopathologisierung bildnerischer Kunst von 1910 bis 1932 nachgezeichnet werden.

I.2 Material und Methoden

Um zentrale Aspekte der Psychopathologisierung moderner Kunst in den Anfangsjahren des 20. Jahrhunderts nachzuzeichnen, wurde die expressionistische Zeitschrift „Der STURM“ gewählt. Die Wahl fiel vor allem deshalb auf diese Zeitschrift, weil sie ihr Dasein als reine „Kunstzeitschrift“ selber hervorhob. Sie versprach damit, im Gegensatz zu anderen zeitgenössischen Kunstblättern¹⁵, aktuelle Tagesthemen, die nicht mit Kunst in Verbindung standen, auszulassen. Dieser Fokus auf den künstlerischen Bereich erleichterte die Auswertung. In einem ersten Schritt wurde der STURM hinsichtlich der Reaktionen auf psychopathologisierende Aussagen zur bildenden Kunst für ihren gesamten Erscheinungszeitraum von 1910 bis 1932 untersucht. Relevante Artikel, insgesamt 16, erschienen in der Zeit von 1910 bis 1925.

Der Herausgeber Herwarth Walden bat neben seiner eigenen Arbeit gleichzeitig um Stellungnahmen aus seinem weiten künstlerischen Bekanntenkreis. Zu diesen „STURM-

¹⁴ Vgl. Anz (1980), Anz (1989), Anz (2002) oder Thomé (1993)

¹⁵ Vgl. *Die Aktion* oder *Die Weissen Blätter*, zwei zeitgleich erschienene Zeitschriften, die sich jedoch als kunstpolitische Blätter verstanden.

Angehörigen" zählten Künstler oder Kunstförderer aus unterschiedlichen Branchen. Walden lud sie ein, für andere oder für die eigene Person Stellung zu beziehen. Genannt seien hier die Schriftsteller und Dichter Kurt Hiller, Richard Dehmel und Wilhelm Hausenstein, die Künstler Kurt Schwitters, Otto Nebel und Gösta Adrian-Nilsson, sowie Direktoren unterschiedlicher Kunstmuseen und der Buchhändler Richard Julius Hirschfeld.

Sie alle griffen Aussagen von Kunstkritikern und Psychiatern auf, die diese in der Tagespresse veröffentlicht hatten. Zu den Kunstkritikern zählen namentlich Stahl, Lux, Servaes, Bryk, Pastor und Baronin von Nauendorf, zu den Psychiatern Max Nordau, Martin Minden und Wilhelm Weygandt. Die Originalartikel aus der Tagespresse wurden in einem zweiten Schritt recherchiert und, für 12 der Artikel möglich, den Aussagen im STURM gegenübergestellt. Das Spektrum der Zeitungen spiegelt dabei die geographische Dimension der Debatte wieder, die Künstler bezogen sich auf diverse große Tagesblätter deutscher Großstädte, wie die *Berliner Volkszeitung*, *Berliner Zeitung am Mittag*, *Vossische Zeitung*, *National Zeitung*, *Hamburger Zeitung*, *Hamburger Fremdenblatt*, *Casseler Allgemeine Zeitung*, *Frankfurter Zeitung*, *Kölnische Zeitung*, *Stuttgarter Neues Tageblatt*, *Wiesbadener Tageblatt*, *Tägliche Rundschau*, *Leipziger Neueste Nachrichten*, die *Illustrierte Wochenschrift Reclams Universum*, sowie als Fachliteratur das *Börsenblatt des Deutschen Buchhandels*. Diese Blätter erschienen in hoher Auflage und waren zum Teil sowohl im Inland als auch im Ausland erhältlich. Hierauf baut sich auch die wirksame Entfaltung einer Laienkritik und einer „öffentlichen Meinung“ als wichtiger politischer Faktor auf. ¹⁶

Mit dem Begriff „Kunstpublikum“ ist in dieser Arbeit ein Kollektiv gemeint, das Kunst betrachtete, über Kunst kommunizierte und Kunstwerke kaufte, somit über einen ausreichenden geistigen und finanziellen Hintergrund verfügte. Dies beschreibt den Habitus des Bildungs- und Besitzbürgertums. Zum einen hängt dies mit den hier aufgeführten Tages- und Boulevardblättern zusammen, die dem bürgerlichen Milieu zuzuordnen sind. Zum anderen wird vor allem dem Bildungsbürgertum in der Literatur eine führende Rolle in der Deutung kultureller Erscheinungen zugesprochen, was mit der dominierenden Stellung dieser Gesellschaftsschicht an Universitäten und Schulen, wie auch mit der Produktion und Verbreitung einer öffentlichen Meinung begründet wird. ¹⁷

Diese meinungsbildende Funktion des Bildungsbürgertum zeigte sich auch im zeitgenössischen soziohistorischen Kontext der Psychopathologisierung: Industrialisierung, Urbanisierung und die damit verbundene Verschiebung konservativer Wertevorstellungen und Aufhebung ständischer Bindungen erbrachten neue Anforderungen auf intellektueller und physischer Ebene und bewirkten Gefühle von Unsicherheit und Destabilisierung.

¹⁶ Vg. dazu Schildt (2000), S. 156-163, Wehler (1995), S. 429-448 und S. 1232-1249

¹⁷ Vgl. z. B. Vondung (1976) oder Bollenbeck (1994)

Psychiater versuchten, von ihrem fachlichen Gebiet aus Deutungsansätze für diese Zeitstimmungen zu entwickeln. Dies um so mehr, als dass Psychiater der bürgerlichen Gesellschaft entstammten und somit von der neuen Grundstimmung unmittelbar erfasst wurden. Innerhalb dieses Kollektivs wurde Psychiatern mit zunehmender Professionalisierung ihres Faches ein zunehmendes Maß an Deutungskompetenz für „normabweichendes“ Verhalten und Erleben zugewiesen, was die Psychopathologisierung moderner Kunst durch Kunstkritiker untermauern sollte.

Unter psychopathologisierenden Aussagen zur bildenden Kunst soll in dieser Arbeit die Anwendung des Begriffs „Irrsinn“ in allen seinen sinnverwandten Ausdrücken verstanden werden, die mit bildnerischer Kunst in Verbindung gesetzt wurden.

Um sich dem Thema zu nähern wird nachfolgend DER STURM in seinem historischen Kontext und mit seinem kunstpolitischen Standpunkt vorgestellt. Voraussetzung für die vorliegende Untersuchung ist die sich immer wiederholende Aufeinanderfolge von einer bestimmten Kunstkritik aus einer Boulevardzeitung, und der sich anschließenden Auseinandersetzung mit dieser Kunstkritik im STURM, was im Kapitel „Über die Programme in der ‚Kunstdiskussion‘“ genauer erläutert wird. Hier zeigt sich, dass es sich bei den betrachteten Kunstkritiken im übertragenen Sinne um eine „Etikettierung“ von Kunst handelt, bei der Reaktion auf die Kunstkritik durch Künstler um eine „Re-Etikettierung“ der unwissenden Kritikermeinung. Zudem wird auch die Bedeutung der psychiatrischen Einmischung in die Diskussion und die damit verbundene Stärkung der kunstkritischen, etikettierenden Meinung durch die professionelle Instanz hervorgehoben.

Die folgenden zwei Kapitel widmen sich den veröffentlichten Artikeln über die moderne bildende Kunst. Dabei werden zunächst die Aussagen der Boulevardpresse herangezogen und im Einzelnen diskutiert, anschließend die Aussagen von Artikeln im STURM. Die Analyse ergab bestimmte Schlüsselbegriffe, sowohl im Einsatz psychopathologisierender Aussagen von Seiten der Boulevardzeitungen, als auch im Umgang mit diesen Aussagen von Seiten der Künstler. Einige Begriffe bzw. Kritikinhalte häuften sich in bestimmten Zeitabschnitten und wurden genutzt, um das Textmaterial in Kategorien einzuteilen, deren genaue Darlegung in den einzelnen Kapiteln erfolgt. Die jeweilige Zuordnung gestaltete sich nicht immer eindeutig, da zuweilen einem Artikel mehrere Themenbereiche innewohnten. In diesem Fall wurde die Hauptinformation des Beitrags gewertet. Die Kategorien seien an dieser Stelle kurz aufgeführt: Von 1910 bis 1914 sprach die Presse vornehmlich vom „gemalten Wahnsinn“, also der bloßen Diffamierung der neuen Kunsterscheinungen mittels umgangssprachlicher, dem Wahnsinn verwandter Wörter. Von 1914-1918 überwog der Vorwurf des kalkulierten Stilbruchs, während man von 1918-1925 versuchte, den künstlerischen Beweggründen für moderne Darstellungsformen mit Verständnis zu begegnen.

Bei den Künstlern fiel die Kategorisierung durch die große, „künstlerische“ Diversität der Reaktionen zunächst nicht so einfach, von 1910-1913 überwogen jedoch Klagen über die

„verhasste Abhängigkeit“ vom Kunstpublikum. Für die Zeit von 1913 bis 1925 lässt sich zum einen die Auseinandersetzung mit dem Krankheitsbegriff in all seiner perspektivischen Biegsamkeit, dies wird an entsprechender Stelle deutlich werden, zum anderen der Rückzug auf die künstlerische Ebene verzeichnen.

Anschließend wird die Diskussion um Aussagen von Psychiatern erweitert. Die Psychiater Max Nordau, Wilhelm Weygandt und Martin Minden hatten in Boulevardblättern ihre fachlichen Standpunkte zur Avantgarde gedruckt, welche im STURM reflektiert wurden. Da in den künstlerischen Stellungnahmen Details eingeflochten waren, die den psychiatrischen Artikeln unmittelbar nicht zu entnehmen waren, erschien es hier sinnvoll, einen kurzen Abriss der Psychiatriegeschichte bezüglich der Entwicklung des Entartungsbegriffs darzustellen und jeden Psychiater mit seiner Aussage einzeln innerhalb dieses gesteckten Rahmens zu betrachten. Hierzu zählt auch die Erörterung der Werke Nordaus und Weygandts über ihre Artikel in der Tagespresse hinaus. Deshalb werden, anders als bei Kunstkritikern und Künstlern, Kunstkritik durch Psychiater und Stellungnahme durch Künstler nicht voneinander getrennt, sondern paarweise im direkten Zusammenhang betrachtet. Dem schließt sich die Skizzierung einer fachinternen Kontroverse zur Deutungsmacht der Psychiatrie in der Beurteilung von Kunst in der *Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie* an.

Das letzte Kapitel diskutiert die Erkenntnisse der vorausgegangenen „Bestandsaufnahme“. Hier fließen die Standpunkte von Künstlern, Kunstpublikum und Psychiatern zusammen, um die Mechanismen von Psychopathologisierung als Deutungsmuster moderner Kunst zu analysieren, den Begriff des Normalen bzw. Unnormalen zu untersuchen und das Bedeutungsfeld des „Irrseins“ von allen Standpunkten aus zu beleuchten.

II. Die Zeitschrift DER STURM

Im Folgenden soll die Zeitschrift „Der STURM“ dargestellt werden. Dabei wird zunächst die STURM-Geschichte skizziert. Anschließend rückt der Fokus auf den kunstpolitischen Standpunkt der Kunstzeitschrift, was den kontextuellen Rahmen für die Reaktionen der Künstler auf etikettierende Artikel in der Tagespresse setzen soll.

II.1 STURM-Geschichte

Am 3. März 1910 erschien die erste Nummer des STURM. Ihr Herausgeber Herwarth Walden hatte dank zahlreicher redaktioneller Erfahrungen seine Vorstellung einer modernen Kunstzeitschrift herausgebildet und konnte gleichzeitig auf ein in zehn Jahren aufgebautes Netzwerk aus Freund- und Bekanntschaften mit modernen Künstlern, als Fundus für den Start der eigenen Zeitschrift, zurückgreifen. Herwarth Walden war am 18. September 1878 in Berlin geboren worden. Im Kontakt mit Künstlerkreisen zeigte er schnell ein Organisationstalent für den 1904 selbstgegründeten „Verein für Kunst“ und Themenabende, in denen alle Kunstrichtungen zur Darstellung kommen sollten. Aufgrund seiner Kontakte wurde Walden Redakteur bei unterschiedlichsten Zeitungen, scheiterte jedoch jedes Mal an Konflikten mit seinem Arbeitgeber wegen seiner Ansicht zur Gestaltung einer modernen Kunstzeitschrift. Die einzige Möglichkeit der Verwirklichung bestand demnach in der Herausgabe einer eigenen Zeitschrift.



Abb. 1: Darstellung Waldens von Oskar Kokoschka, dessen Karikaturen seit der 8. Ausgabe im STURM erschienen.¹⁹

¹⁸ Walden arbeitete in chronologischer Reihenfolge bei den Zeitschriften *Magazin für Literatur des In- und Auslandes*, *Morgen*, *Der neue Weg* und *Das Theater*. Außerdem organisierte er im Verein für Kunst wöchentlich in den Winterhalbjahren feste Programme von Vorträgen, Lesungen und Konzerten. Vgl. Arnold (1998), S. 33-37 oder Pirsich (, S. 521985)-54

¹⁹ Der Sturm 1, 1910, S.22

Ob der letztendlich gefundene Titel tatsächlich auf die Künstlerin Else Lasker-Schüler zurückgeht²⁰, ist nicht sicher zu belegen. In der Unterzeile der Zeitschrift DER STURM stand „für Kultur und Künste“, Walden versuchte damit ein Forum zu schaffen, in dem alle modernen, zeitgenössischen Strömungen, Erscheinungen und Anschauungen sämtlicher kultureller Bereiche dem kunstinteressierten Publikum zugänglich gemacht werden sollten.



Abb. 2: Typischer STURM-Zeitungskopf, hier einer Ausgabe von 1918.

²¹

Dies zeigte sich auch im äußeren Erscheinungsbild der ersten Jahre. Der STURM begann als Wochenzeitung mit hoher Auflage, die erste Nummer hatte eine genannte Auflagenstärke von 30.000 Exemplaren, zum Preis von 10 Pfennig. Acht Seiten waren dreispaltig bedruckt, was der Aufmachung der Tagespresse gleichkam. Durch die damals noch seltene Antiqua-Type-Druckart setzte Walden den Akzent auf die dennoch moderne Geisteshaltung seines Blattes. Von der ersten bis zur vierzigsten Nummer erschienen in der Kopfleiste Berlin und Wien als Verlagsorte, anschließend nur noch Berlin.²²

Die Themen des STURM waren in Bezug auf Kunst breit gestreut. Es erschienen Romane, Erzählungen, Gedichte, aber auch literaturwissenschaftliche und kultursoziologische Aufsätze, Kritiken, Rezensionen und Glossen. Mit der achten Nummer wurde die Zeitschrift um den Abdruck bildnerischer Werke erweitert, womit Walden den STURM als reines Kunstorgan mit allen Kunstgattungen komplettierte. Ab diesem Zeitpunkt brachte der STURM durch alle Jahrgänge Zeichnungen, Holz- und Linolschnitte und später Reproduktionen von Gemälden und Plastiken jener Künstler, „die es gegen die herrschende Kunstvorstellung erst durchzusetzen galt - und von denen heute viele zur ‚klassischen Moderne‘ zählen, wie Wassily Kandinsky, Emil Nolde, Karl Schmitt-Rottluff, Franz Marc, Rudolf Bauer, Ernst Ludwig Kirchner, Oskar Kokoschka, Lionel Feininger, Paul Klee, August Macke u.v.a.“²⁴

²⁰ So beschrieben bei Brühl (1983), S. 29

²¹ Der Sturm 9, 1918

²² Nach Arnold ist dies bezeichnend für den engen Kontakt Waldens zu Karl Kraus, den Künstlern Kokoschka, Loos und Ehrenstein. Vgl. Arnold (1998), S. 39

²³ Es handelte sich um Karikaturen von Oskar Kokoschka, siehe z.B. Abb. 1.

²⁴ Arnold (1998), S. 39

Ab 1912 unterlag der STURM sowohl in Umfang als auch in Seitenzahl Schwankungen. Im September 1912 hatte es einmal eine Doppelnummer gegeben (Nr. 127/128), was ab Nummer 134/135 zur Regel wurde. Gleichzeitig erschien der STURM nur noch halbmonatlich mit 12 Seiten. Eine weitere Verkleinerung folgte mit Beginn des 5. Jahrgangs 1914/15, die STURM-Ausgaben bestanden nur noch aus 8 Seiten pro Heft; ab Oktober 1914 war er schließlich auf 12 Seiten als monatliche Doppelnummer reduziert. Im siebenten Jahrgang bezeichnete sich DER STURM im Kopf schließlich als „Monatsschrift für Kultur und Künste“, kostete inzwischen 80 Pfennig im Einzelbezug. Die Seitenzahl wurde im April 1917 von 12 auf 16 Seiten erweitert, der Satz von drei auf zwei Spalten vermindert. Hiermit verlor der STURM seine Ähnlichkeit zu einer Tageszeitung. In den folgenden Jahren erfolgte abermals eine Reduktion der Seitenzahl auf 12 Seiten. In den Jahrgängen ab 1920 wurde zunehmend auf eine Nummerierung der Ausgaben verzichtet, der STURM variierte in Seitenzahl und Erscheinung, die kontinuierlich abnahmen. 1932 schließlich wurde das Erscheinen komplett eingestellt.

Der Literaturwissenschaftler Arnold führte in seiner umfassenden Arbeit zum Spektrum des literarischen Expressionismus im STURM die stetige Verkleinerung des Umfangs und die Vergrößerung des Erscheinungsrhythmus' nach den ersten erfolgreichen Jahren nicht nur auf pekuniäre Engpässe und die während der Kriegszeit staatlich vorgenommene Papierkontingentierung zurück. Auch Zeit für die redaktionelle Bewertung der Zeitschrift hielt er hier für wesentlich: Walden redigierte und lektorierte seine Zeitschrift als Herausgeber nicht nur, er verfasste auch selber die meisten der abgedruckten kritischen und polemischen Bemerkungen.²⁵ Zusätzlich war er stets bemüht, das „Kunstnetzwerk“ um den STURM zu vergrößern. Dies suchte er sowohl über neue Kontakte zu erreichen,²⁶ als auch über die Gründung unterschiedlicher STURM-Institutionen.

Nachdem 1912 nicht nur erstmalig bildnerische Kunst abgedruckt worden war, sondern auch die erste STURM-Ausstellung²⁷ stattgefunden hatte, entstand die STURM-Galerie. Man wollte jene Werke zeigen können, die „als Primäerscheinung für die Entwicklung der neuen Kunst bedeutsam erschienen.“²⁸ In nahezu 170 Ausstellungen von 1912 bis 1928 wurden, teilweise erstmalig in Deutschland, die Werke junger Moderner gezeigt, von denen Chagall, Kandinsky, Klee, Macke, Marc und Schwitters genannt seien.²⁹ Die STURM-Ausstellungen blieben im Laufe der Jahre nicht auf Berlin beschränkt, sondern wurden in andere deutsche Städte und ins Ausland geschickt. In den einzelnen STURM-Ausgaben wurden unter anderem London, Paris oder Stockholm angeführt. Man nutzte diesen Weg gleichzeitig, um neue Kontakte mit europäischen Künstlern zu knüpfen. Arnold nahm an, dass bis 1924 rund 240 Ausstellungen außerhalb Berlins stattgefunden

²⁵ Ebenda, S. 39-40

²⁶ Vgl. Walden/ Schreyer (1954), S. 13 ff

²⁷ Ausgestellt wurden Der Blaue Reiter, Franz Flaum, Oskar Kokoschka.

²⁸ Vgl. Walden/ Schreyer (1954), S. 266

²⁹ Für eine genaue chronologische Auflistung Vgl. Walden/ Schreyer (1954), oder Pirsich (1985)

hatten. Der STURM beteiligte sich zusätzlich an der Organisation anderer großer avantgardistischer Ausstellungen vornehmlich im deutschen, jedoch auch im europäischen Raum.

Walden erfreute sich eines hohen Bekanntheitsgrades und galt bald als anerkannter Kämpfer der modernen Kunst. Mit der eingeführten Druckkunst lassen sich in der Kunstzeitschrift auch Angebote von Sonderdrucken oder Postkarten mit Bildern von STURM-Künstlern finden. Analog waren literarische STURM-Publikationen bestimmter Autoren erhältlich.³⁰ Im März 1917 wurde für die „Kunstbuchhandlung DER STURM“ inseriert. Ab 1916 wurden, der Tradition des einst von Walden gegründeten „Vereins für Kunst“ folgend, „Sturm-Abende“ in Form von wöchentlichen Rezitationsabenden organisiert. Das Anzeigorgan war abermals die STURM-Zeitschrift. Im gleichen Jahr nahm die STURM-Hochschule ihre Tätigkeit auf, in der „von der Kunst als Gestaltung des persönlichen Erlebnisses“ gelehrt werden sollte.³¹ Im September 1917 schließlich gründete sich der Verein „Sturm-Bühne“, der für die expressionistische Schauspielkunst eintrat, zu der zusätzlich die gleichnamige Zeitschrift ins Leben gerufen wurde.

Um 1918 war der Höhepunkt der STURM-Institutionen erreicht. Am Rande sei erwähnt, dass der Schein der Diversität trog. Die Offenheit für alle künstlerischen Neuerscheinungen hatte, entgegen der Propaganda zur Gründungszeit der Künstlerzeitschrift, abgenommen. Literarisch orientierte man sich vor allem an den Werken von August Stramm.³² In der bildnerischen Kunst waren jedoch nach wie vor alle Richtungen der Moderne repräsentiert.

Nach diesem Überblick des geschichtlichen Werdegangs der Kunstzeitschrift DER STURM und ihrem Herausgeber soll im Folgenden ihr kunstpolitischer Standpunkt näher beleuchtet werden.

II.2 „Kunstpolitischer Standpunkt“ des STURM

Bei der Betrachtung des kunstpolitischen Standpunktes des STURM wird deutlich, dass eine Diskrepanz bestand zwischen der vordergründig vertretenen apolitischen Haltung und der Verteidigung der eigenen Gruppe gegen Aussagen in der Tagespresse. Dies soll im Folgenden veranschaulicht werden.

Die Skizzierung der STURM-Geschichte deutete bereits die ursprüngliche Intention des Herausgebers an, ein unverfälschtes Kunstorgan schaffen zu wollen: als reine Zeitschrift für „Kultur und Künste“ verstand Herwarth Walden seinen STURM ursprünglich als

³⁰ Hierzu zählen z.B. Stramm, Knoblauch, Walden selbst, Schreyer oder Behrens

³¹ „Die Einheit der Kunst erfordert die Erkenntnis aller Künste und Einheitlichkeit im Unterricht, die Verschiedenheit ihrer Ausdrucksmittel die Trennung in die einzelnen Kunstabteilungen der Schule.“ Die Schule wollte die Ausdrucksmittel der Kunst lehren, sowie ihre Anwendung. Vgl. Brühl (1983), S. 95

³² Vgl. Arnold (1998), S. 44

apolitisch. Dies meinte den bewussten Verzicht auf Stellungnahmen zu Geschehnissen des Alltags in Politik und Gesellschaft. Statt Bezug auf die Zeit zu nehmen, suchte man sich von ihr abzusetzen, wenn nicht gar sich ihr zu widersetzen, und ein künstlerisches, aller Alltäglichkeiten erhabenes Eigenleben zu führen.

Dies zeigte der von Walden organisierte *Erste Deutsche Herbstsalon* vom 20. September bis zum 1. November 1913 in Köln. 75 Künstler aus zwölf Ländern waren mit 366 Werken vertreten. Sie repräsentierten alle wichtigen Richtungen der Avantgarde Europas, vom russischen Kubofuturismus³³ bis zu den tschechischen Kubisten³⁴ und den deutschen Expressionisten, den französischen Kubisten und den italienischen Futuristen.³⁵ Im Vorwort des Katalogs zur Ausstellung hieß es: „Wir leben heute nicht in einer Zeit, in der die Kunst die Helferin des Lebens ist. Was heute an echter Kunst entsteht, scheint eher der Niederschlag aller Kräfte zu sein, die das Leben nicht aufzubrauchen, aufzusaugen vermag, sie ist die Gleichung, die abstrakt gesinnte Geister aus dem Leben ziehen, wunschlos, zwecklos und ohne Hader. In anderen Zeiten ist die Kunst die Hefe, die den Teig der Welt durchsäuert; solche Zeiten sind heute fern. Bis sie erfüllt sind, muß sich der Künstler in gleicher Ferne vom offiziellen Leben halten.“³⁶

Das Vorwort verdeutlicht den politikfernen Standpunkt des STURM. Für die Künstler hatte sich die einstige Symbiose zwischen Kunst und Leben aufgehoben und ins Gegenteil gekehrt. Das „Ungeheuer“ des offiziellen Lebens nahm ihnen alle Kräfte, einzig die Kunst blieb ihnen als „Restkraft“. Sie wurde zum Fluchtpunkt des künstlerischen Seins, der Ort, durch den und an dem der Künstler ausharren konnte, um den Belastungen durch die Vorgaben des offiziellen Lebens zu entgehen, statt diese ausstehen zu müssen. Nur auf diesem Weg ließ sich wahre, „echte“ Kunst überhaupt schaffen.

Die ausdrucksstarken Metaphern der Zeit als kraftzehrendes Phänomen weisen auf die zeitgenössisch herrschende Orientierungs- und Haltlosigkeit hin. Urbanisation, Industrialisierung, verschobene Wertevorstellungen und neue wissenschaftliche Erkenntnisse standen im Kontrast zu traditionellen Wertevorstellungen. Der Rückzug der

³³ Kunstrichtung, die in Russland durch Verbindung von Elementen des Kubismus und des Futurismus entstand, sie tendierte teils zum technizistischen Maschinenkult und dem Konstruktivismus.

³⁴ Um 1907 in Paris entwickelte Kunstrichtung, das Hauptinteresse galt der Form, der Aufhebung der räumlichen Illusion und der Verzahnung von Körperformen im Raum. Wichtige Vertreter sind beispielsweise Pablo Picasso, Georges Braque, Marcel Duchamp.

³⁵ Um 1910 in Italien begründet, sich rasch in andere Teile Europas ausbreitend, lehnte der Futurismus alles Akademische ab, proklamierte den Bruch mit der Vergangenheit, die Zerstörung des Überkommenen, die Sprengung aller geltenden gesellschaftlichen und künstlerischen Traditionen. Als wichtigste Vertreter sind z.B. Filippo Tommaso Marinetti, Umberto Boccioni oder Gino Severini zu nennen.

³⁶ Vgl. Brühl (1983), S. 49

³⁷ Vor allem das Bildungsbürgertum befand sich in einer Krise. In diesem Zusammenhang sei das zu dieser Zeit unter den Psychiatern aufkommende Konzept der Neurasthenie als weitere Reaktion auf die Zeichen der Zeit aufgeführt. Vornehmlich jungen Männern sprach man dieses Krankheitsbild zu, das es den Psychiatern ermöglichte, deren Zustand als nicht mehr gesund, aber noch nicht als mental krank im engeren Sinne zu beschreiben. Als Ursache nahm man die Belastung durch die moderne Zeit an, der sich der Patient mit dem eigentlich sehr adaptionsfähigen Organ Gehirn ab einem bestimmten Punkt nicht mehr anzupassen wusste. Vgl. Roelcke (2001), S. 185 und Kaufmann (2001), S. 162-165 Auf das Thema der Neurasthenie und seine

Künstler in den „Verband“ des STURM beschreibt eine mögliche Reaktion auf diese Veränderungen. Für den STURM ergab sich daraus eine Doppelfunktion. Er half als Bezugsmedium die Gruppenidentität der Künstler nach innen und nach außen zu sichern: Intern bot die be- und erfüllende Kunst als Lebensmittelpunkt eine kräftebewahrende Perspektive in einer haltlosen Zeit. Man versuchte sich in der künstlerischen Gestaltung eines neuen Lebensgefühls und eines neuen Menschenbildes. Die junge (Kunst)Generation strebte mit großem Elan nach Neuem, Unbekanntem, man wollte den Umbruch der Zeit und man wollte gleichzeitig, dass die Zeit es bemerkte.³⁸ Nach außen ermöglichte der STURM demnach die Verdeutlichung des künstlerischen Daseins, die Demonstration des hohen Potentials der besagten „Restkraft“ Kunst.

Insofern bestand die von Walden ursprünglich angedachte apolitische Haltung, die auch als Kontrapunkt zu anderen in dieser Zeit existierenden Kunstschriften³⁹ gesetzt worden war, nur vordergründig. Alleine die Zugehörigkeit des STURM zum Pressewesen machten ihn zu einem Teil der Öffentlichkeit, die moderne Kunst höchst kontrovers diskutierte. Psychopathologisierende Artikel aus der Tagespresse provozierten zur „bewussten“ Teilnahme an der öffentlichen Debatte um Kunst in eigener Sache: Die Tagespresse, aus künstlerischer Sicht Vertreter des bürgerlichen, traditionellen Kunstpublikums, suchte auf verschiedenste Weise, die neue Kunst als Kuriosum ins Abnorme zu führen und so die „Restkraft“ herauszunehmen. Die künstlerische Avantgarde sah sich solch starker Kritik ausgesetzt, dass Walden begann, sein Forum polemisch zu nutzen, um sich im Namen „seiner“ Künstler gegen die Vorwürfe zu wehren.

Drei Hauptobjekte waren es, an denen sich der Protest des STURM entzündete und auf die sich die Polemik konzentrierte: „1.) Der *Bürger* (sic!) und seine Lebensform, 2.) die zeitgenössische konservative Kunst, 3.) die Presse der Zeit.“⁴⁰ Diese Punkte finden sich in den untersuchten Artikeln wieder, der größte Teil der Fehde gegen Punkt 1, der bürgerlichen Lebensform, wurde jedoch zunehmend auf eine künstlerische Auseinandersetzung verlagert: Die künstlerische oppositionelle Haltung gegen gesellschaftliche Realitäten wurde in vielen literarischen Werken verarbeitet, auch Anteilnahme am aktuellen Geschehen fand vorwiegend auf künstlerischer Ebene statt.⁴¹ Walden förderte alle ihm gefälligen Werke in „seiner“ Kunstzeitschrift. Auf diese Weise avancierte der STURM zu einem publizistischen Zentrum der modernen Kunst.

Festzuhalten ist, dass die Rolle des STURM als Demonstration der Restkraft Kunst nach außen nicht nur aus gesellschaftlichem Druck heraus entstand. Eine gewisse öffentliche

Bedeutung für das Zeitverständnis der Gesellschaft wird im Teil über die Psychiatrie näher eingegangen werden.

³⁸ Vgl.: Moeller (2005)

³⁹ Hier seien nochmals *Die Aktion* oder *Die Weissen Blätter* genannt (bereits in Material und Methoden).

⁴⁰ Godé (1991), S. 338

⁴¹ Der Erste Weltkrieg wird beispielsweise nie direkt erwähnt, die Kriegsschauspiele finden jedoch in zahlreichen Gedichten von Künstlern an der Front ihren Weg in den STURM, ebenso Religion oder andere aktuelle Themen. Arnold gibt eine Zusammenfassung der Texte zum aktuellen zeitlichen Geschehen. Vgl. Arnold (1998), S. 96-108

Präsenz war im eigenen Interesse gewünscht, dies nicht zuletzt aus ökonomischer Sicht: Auf diese Weise konnten moderne Werke bekannt werden, die Erklärung künstlerischer Beweggründe machte sie nachvollziehbar und konnte möglichem Missfallen entgegenwirken. Dass gewisse Erklärungen oder Benennungen beim Kunstpublikum trotzdem nicht immer Klarheit schufen, zeigt alleine die Unstimmigkeit um den Begriff „Expressionismus“. Walden charakterisierte den STURM als expressionistische Zeitung, druckte jedoch auch andere moderne Kunstrichtungen ab. Diese wurden teils alle durch den Begriff des Expressionismus zusammengefasst, teils gesondert als Einzelgruppen aufgeführt, wie beispielsweise in der Zeit vor dem Erstem Weltkrieg der Futurismus und der Kubismus oder, nach 1918, der Dadaismus. Der zeitgenössische Bürger hatte durch diese Inkonsequenz Schwierigkeiten in der Zu- bzw. Einordnung moderner Kunst. Die Problematik wird an entsprechender Stelle bei einigen der betrachteten Artikel aus Boulevardzeitung oder Tagespresse thematisiert. Reaktionen darauf im STURM werden zeigen, wie entgegengesetzt das Kunstverständnis von Künstlern und von Kunstpublikum war.

III. Über die „Programme“ in der „Kunstdiskussion“ - Diskussionsmodell, Etikettierung und Grenzziehung

In seinem Feldzug gegen die diffamierenden Aussagen der Presse griff Walden im STURM Auszüge des Originalartikels auf, um den Wortlaut so herumzudrehen, dass er buchstäblich zur Waffe gegen seinen einstigen Verfasser wurde. Dies sei an einem Beispiel verdeutlicht. In dem Beitrag „Die Sonne bringt es an den Tag“ setzte Walden sich mit dem Kritiker Otto Sonne auseinander. In der *Illustrierten Zeitung* aus Leipzig hatte Sonne zu Walden und zum STURM folgende Bemerkung geäußert: „Wesentlich beschränkter ist schon der Wirkungskreis seiner [...] Monatsschrift für Kultur und Künste, einem Produkt, dessen Inhalt namentlich in illustrativer Hinsicht von abnormer Hässlichkeit und perversen Spielereien strotzt.“

Der STURM enthielt in der Tat Abbildungen, doch waren sie nicht als schmückende Beigaben zur abgedruckten literarischen Kunst zu verstehen. Sie standen vielmehr als unabhängige Werke der bildenden Kunst. Da somit nicht von Illustrationen gesprochen werden kann, kommentierte Walden: „Die Monatsschrift DER STURM ist nun zwar die einzige deutsche Kunstzeitschrift, die keine Illustrationen enthält, aber der Sonne hält seine Illustrationen für Bilder, die allerdings in illustrativer Hinsicht von normaler Hässlichkeit strotzen, so dass man von einer Perversität des Geschmacks sprechen kann.

Den Perversen ist eben die Kunst pervers.“⁴²

In dieser Auseinandersetzung lässt sich ein in fast allen Artikeln wiederkehrendes Muster an nur drei Schlüsselwörtern feststellen: Sonne, als Vertreter der Tagespresse, bezeichnete die moderne Kunst als „abnorm und hässlich“. Damit verknüpfte er zwei Wörter mit hohem Vorurteil-Potential. Für Walden wiederum war Sonne zu „normal“, als dass er die neue Kunstrichtung überhaupt hätte erfassen können, und sprach ihm das Recht zu urteilen ab. „Normal-Sein“ war damit gleichzusetzen mit Unfähigkeit zur Kunst, mit der fehlenden Grundlage behaftet, Kunst überhaupt verstehen zu können.

Die Adjektive normal/unnormal oder schön/hässlich lassen sich in ein normatives Wertesystem eingliedern, genauso wie positiv/negativ, gut/böse, natürlich/unnatürlich, wahr/falsch. Um diese Wertepaare drehte sich die zentrale Diskussion. Doch wie werden sie voneinander unterschieden? Canguilhem, französischer Philosoph und Mitglied des Collège de France, hat die sich verändernden Grenzen zwischen dem Normalen und dem Pathologischen untersucht. Dabei wird deutlich, welche große Rolle gesellschaftliche Maßstäbe in der Definition des Normalen spielen. Nicht nur durch traditionelle Weitergabe bestimmter Regelungen, sondern auch durch den Einfluss von Natur- und Verhaltenswissenschaften würden Wertevorstellungen im Laufe der Zeit stark geformt. Zusammengefasst ergebe sich daraus der Begriff der gesellschaftlichen Norm.

⁴² Walden (1918)

Die Natur an sich betrachtet enthalte nach Canguilhem nichts Unnormales, wohl aber Verschiedenheiten. Der Begriff des Normalen galt wissenschaftlich gesehen zunächst als empirischer oder deskriptiver Terminus, um eine Abweichung zu beschreiben. Entsprechend muss das Anormale zunächst als individuelle Abweichung aufgefasst werden. Canguilhem argumentierte, dass diese Abweichung erst dann Beachtung und Bewertung finde, „nachdem sie im Bewusstsein als Hindernis für die Funktionsausübung, als Beeinträchtigung oder Schädigung verspürt wurde.“⁴³ Ab welchem Grad dieses Bewusstsein eintrete sei ein rein normatives Gefühl. Die Wissenschaft versuche anschließend, die Abweichung zu untersuchen und in ein Wertesystem einzugliedern. Die Einteilung in normal und pathologisch unterstehe einem ständigen Wandel, immer abhängig von der gerade herrschenden gesellschaftlichen Norm.

Wie lässt sich dies auf die vorliegende Auseinandersetzung zwischen der öffentlichen Meinung und der modernen Kunstbewegung beziehen? Auf künstlerischem Gebiet bedeutete gesellschaftliche Norm die Anwendung der althergebrachten Techniken zur Darstellung traditioneller Motive in bildender und literarischer Kunst. Dies war eine grundlegende Bedingung dafür, dass ein Werk als das bezeichnet werden durfte, was die Gesellschaft unter einem Kunstwerk verstand. Die Lossagung von der traditionellen künstlerischen Norm implizierte zunächst den künstlerischen, dann aber auch den gesellschaftlichen Versuch eines Umbruchs. Dabei stellte der STURM seine eigene „Umbruch-Norm“ auf, es zählte nicht nur die Tatsache einer Abwendung vom Althergebrachten, sondern auch das Wie dieses Prozesses. Nicht jeder „Moderne“ durfte sich zum STURM zählen.

Für die breite Presse galt der STURM durch die bewusste Ablehnung der zu seiner Zeit gesellschaftlich geltenden Kunstnorm als unnormal. Daraus ergibt sich jedoch keine unmittelbare Beziehung zum Pathologischen, genauer zum Geisteskranken. Der eigentliche Terminus „normal“ wurde nach Canguilhem zum festen Bestandteil der Umgangssprache in Erziehungs- und, hier von größerer Bedeutung, Gesundheitswesen.

Medizinisch bzw. gesundheitlich gesehen von der Norm abzuweichen, also krank zu sein, ist ein negativ konnotierter Zustand, den es zu vermeiden oder zu überwinden gilt. Wesensverändernde Krankheitsbilder enthalten einen doppelt negativen Zustand, da sie ein Individuum sowohl von der gesundheitlichen, als auch von der gesellschaftlichen Norm abweichen lassen. Die Pathologisierung von Kunst in Richtung Geisteskrankheit ermöglichte somit ihre Überführung in eine doppelte Negativierung und machte gesellschaftliche Ablehnung leichter.

Auf diese Weise ergab sich ein leicht zu handhabendes Muster für die Betrachtung moderner Kunst: Bei Unverständnis dem Werk gegenüber konnte man es schnell einer Kategorie zuordnen statt sich näher mit ihm zu beschäftigen. Aus künstlerischer

⁴³ Canguilhem (1974), S. 159

⁴⁴ Ebenda, S. 161

Perspektive war diese Ausgrenzung in der öffentlichen Meinung ein Mittel zum Zweck der künstlerischen Entkräftung. Dank der Übergabe in die Hände des Psychiaters sollte diese Entkräftung eine wissenschaftlich fundierte Legitimation erhalten.

Nebenbei sei noch ein anderes Phänomen erwähnt, das die Art der Psychopathologisierung positiv beeinflusst haben mag: Der ökonomische Faktor der Schlagzeile. Ziel einer profitorientierten Zeitung war ein möglichst umfangreicher Leserkreis. Dieses Ziel kann durch oberflächliche Darstellungsweise leichter erreicht werden, als durch spezifische und detaillierte Recherche.

Canguilhem konstatierte, dass das Normale sowohl die Verbreitung als auch die Demonstration der Norm bedeute: „Eine Norm erhält ihren Sinn, ihre Funktion und ihren Wert daraus, daß es außerhalb ihrer etwas gibt, was dem Anspruch nicht genügt, dem sie selber dient.“⁴⁵ Die außerhalb der Norm liegenden Faktoren waren und sind also nicht zuletzt deshalb so wichtig, weil sie es ermöglichen, die eigenen Norm-Grenzen abzustecken. Somit ergibt sich eine Abhängigkeit zwischen den jeweiligen Parteien STURM und breite Presse bzw. Kunstpublikum: Sie brauchten sich gegenseitig, um sich jeweils ihre eigene Norm bewusst zu machen und um sie zu halten.

In den Aktionen durch die Presse und Reaktionen der Personen und Einrichtungen im STURM ging es folglich um Etikettierung und es ging um Grenzziehungen. Grenzen zur „Gegenpartei“ wurden ständig gesetzt und wieder verworfen. Man kann in Bezug auf das Kunstverständnis beider Fronten von einer Negation der jeweiligen Auffassung der anderen sprechen. Dabei zeugte die Art des Umgangs mit dem Begriff der Abnormität oder der Verrücktheit in den von Walden zitierten Stimmen der Presse und seinen eigenen Stellungnahmen von aggressiver Polemik zwischen medizinisch-psychiatrischen Laien, bis zu dem Zeitpunkt, an dem die medizinische Disziplin selber die Bühne betrat.

Es zeigte sich, dass Psychiater den Standpunkt des Kunstpublikums mit ihren wissenschaftlichen Erkenntnissen untermauerten. Der Grund hierfür ist unter Einbeziehung des soziohistorischen Kontexts zu suchen. Psychiater waren gleichzeitig auch Bürger, anders als der bürgerlich-medizinische Laie konnten sie jedoch durch ihre Fachexpertise die „Richtigkeit“ der gesellschaftlichen Meinung wissenschaftlich erklären: Sie stellten dabei direkte Vergleiche an zwischen den Werken moderner Künstler und denen Geisteskranker, mit der zum Teil explizit geäußerten Intention, deutliche Parallelen aufzuweisen. Im Rahmen dieses Prozesses lässt sich die Expansion des psychiatrischen Faches auf kulturelle Belange nachzeichnen. Die Betonung lag auf der Notwendigkeit der fachlichen Kompetenz zur richtigen Beurteilung wahrgenommener psychopathologischer Phänomene in der Kunst. Die genaue Dynamik wird in Kapitel VI. und VII. skizziert und diskutiert werden.

Mit der Legitimierung der Abwehr des Kunstpublikums auf wissenschaftlicher Grundlage wurde der Diskussionsstandpunkt der Künstler geschwächt: Hatte bisher ein

⁴⁵ Ebenda, S. 163

psychiatrischer Laie fachspezifische Begriffe in die Diskussion eingebracht, so ließen diese sich schon deshalb leichter entkräften, weil man auf die fachliche Inkompetenz des Verfassers verweisen konnte, eine Tatsache, die jeder Leser akzeptieren musste. Wissenschaftlich fundierte „Beweisführung“ durch eine fachliche Expertise machte diese Argumentationsführung nichtig. Die Künstler kritisierten deshalb die Veröffentlichung psychiatrisch-fachlicher Auffassungen in der fachunspezifischen öffentlichen Presse aufs Heftigste. Sie unterstellten den Ärzten eine reine Diffamierungstaktik.

Walden und „seine“ Künstler standen nun, als gleichermaßen psychiatrische Laien, nicht mehr mit ihrem Gegner auf gleicher Stufe. Diesem Sachverhalt begegneten sie, indem sie sich auf die ihnen eigene, künstlerische Ebene begaben, auf der der Psychiater der Laie war. Es zeigt sich wieder ein Rückzug in die künstlerische Eigenwelt, darüber hinaus, anhand der heftigen Reaktionen, die Mobilisierung der großen künstlerischen Kraft. Insgesamt erfolgte mit dem Wandel der Diskussion durch Einschaltung der Psychiater auch ein Wandel in der steten Grenzziehung. Diese fand nun gewissermaßen zwischen den Fachgebieten Psychiatrie und Kunst statt.

Im Anschluss an diese „allgemeinen“ Betrachtungen soll es nun zur Darstellung der Diskussion um bildende Kunst zu Anfang des 20. Jahrhunderts anhand der Analyse der recherchierten Artikel in STURM und Boulevardpresse kommen. Dabei werden die Etikettierungen von Kunstkritikern, und später Psychiatern, sowie Re-Etikettierungen von Künstlern gemäß dem hier beschriebenen Modell im Einzelnen betrachtet werden

IV. Etikettierungs-Strategien durch Kritiker

Dieses Kapitel befasst sich mit den Aussagen von Kunstkritikern gegen die Künstler des STURM und ihre Werke. Es handelt sich somit um die „Aktion“ der Tagespresse, die im STURM diskutiert wurde. Die betreffenden Artikel oder Aussagen sind im Folgenden einzeln und, soweit möglich, im Original betrachtet worden. Zur besseren Übersicht wurde versucht, die diversen kunstkritischen Äußerungen zu kategorisieren. Als Vorlage für diese Kategorien diente Waldens „Lexikon der deutschen Kunstkritik“.

Dieses „Lexikon“ hatte Walden anlässlich des bereits erwähnten *Erste(n) Deutsche(n) Herbstsalons* vom 20. September bis zum 1. November 1913 in Köln veröffentlicht. Es stellte eine Sammlung von Begriffen dar, die die Presse über die moderne Kunst in Zeitungsberichten über diese große Kunstaussstellung gebraucht hatte. Unklar bleibt, welchen Zeitungen genau die Begrifflichkeiten entstammten. Walden hatte sie kommentarlos aneinandergereiht, schlicht getrennt durch Querstriche. Gewissermaßen gab er damit eine Zusammenfassung der unterschiedlichen Etikettierungs-Strategien der Avantgarde durch die Presse:

Bezeichnungen wie „Kasperletheater“, „Bluff“, „Unsumme von Lächerlichkeiten“, „Griffelversuche des kleinen Fritzchens“ spiegelten den Versuch wieder, die Bewegung der modernen Kunst und ihre Werke als unsinnige Erscheinungen ins Lächerliche zu ziehen und ihr ihre Ernsthaftigkeit abzusprechen. Auch „Hottentotten im Oberhemd“ gehört in diese Kategorie, beinhaltet neben Ironie jedoch ein rassistisches Element. „Kalkulierende Managernatur(en)“, getragen von „Sensationsgier“, „Größendünkel“, „Panoptikumsspektakel“ betonten den berechnenden Charakter der modernen Künstlerbewegung in ihrem Bestreben nach Aufmerksamkeit. Lächerlichkeit und Eigennützigkeit sind noch nicht als pathologisch zu werten, sondern als unerwünschte Tugenden innerhalb der Gesellschaft. Die Kritik hat noch keinen absolut ausgrenzenden Charakter.

Dahingegen muss die Psychopathologisierung als aggressivste Taktik im Rahmen der Etikettierungs-Strategien angesehen werden: „Tollste Verrücktheiten“, „Krankhafte Erscheinungen“, „Neueste Kunsterkrankungen“, „Verworrenheit der Psyche/ Wahnwitzige Gebilde der Phantasie“, „Gemalter Wahnsinn“, „Gemäldegalerie eines Irrenhauses/ Neue Wahnsinnsuniformen“⁴⁷. Der gespannte Bogen ins psychiatrische Feld zielte auf Ausgrenzung auf künstlerischer und gesellschaftlicher Ebene. Der Künstler selber blieb hierbei in seiner künstlerischen Existenz bestehen, seine Werke waren jedoch in ihrer Perzeption stigmabehaftet. Das Abschieben der avantgardistischen Werke in das Gebiet der Geisteskrankheit erleichterte Ignoranz, es schützte vor weiterer Hinterfragung und ergab ein leichtes Muster in der Kunstbewertung. Walden hob die

⁴⁶ Siehe II.2 Kunstpolitischer Standpunkt

⁴⁷ Walden (1913 d)

psychopathologisierenden Stigmata nicht sonderlich hervor; trotz ihrer besonderen Qualität ließ er die Aufzählungen auslaufen mit einem einfachen „und so weiter“.

An der „Wahl“ der Etikettierungs-Strategien lässt sich ein zeitlicher Trend erkennen. In der Vorkriegszeit, zwischen 1912 und 1914, wurden diesbezüglich die meisten Artikel publiziert. Dies mag zum einen an der Geschichte der Zeitschrift liegen, zwar erschien der STURM bereits vor 1914 verkleinert und halbmonatlich, ab hier reduzierten sich Erscheinung und Seitenzahl jedoch zunehmend. Gleichzeitig entspricht diese Zeitspanne dem Ende der klassischen Zeit des Expressionismus, die im STURM dem Begriff nach die größte Rolle spielte. Die Künstlergruppen, die den Expressionismus begründet oder sich ihm angeschlossen hatten, waren vor dem Ersten Weltkrieg zumeist wieder aufgelöst worden. Genannt seien hier als eigentliche Begründer die Dresdner Künstlergruppe „Die Brücke“, die seit 1906 bestand, sowie der „Blaue Reiter“ um Wassily Kandinsky und Franz Marc.⁴⁸ Der ursprüngliche Expressionismus war historisch geworden, die Bewegung an sich jedoch fand inzwischen in der Öffentlichkeit eine breitere Akzeptanz.⁴⁹ In dieser Zeit tendierte die Presse zur Psychopathologisierung durch schlagwortartigen Einsatz des Wortes „verrückt“ und sinnverwandter Begriffe zur Beschreibung der Künstler oder ihrer Werke, ohne direkten Bezug auf die Psychiatrie und ihre Fachexpertise zu nehmen.

Während der Kriegsjahre 1914 bis 1918 lag der Schwerpunkt im Vorwurf, mit Berechnung ein Kuriosentum darstellen zu wollen. Hier mag das aktuelle Zeitgeschehen eine Rolle gespielt haben: Anfängliche Umbruchshoffnungen schwanden, Kriegsverlauf und Folgen für Deutschland brachten allgemeine Enttäuschung und minderten das Interesse an Neuerungen. Im Unterschied zu den Jahren von 1912 bis 1914 flossen nun statt der paraphrasischen, schlagwortartigen Begriffe Fachtermini aus dem Gebiet der Psychiatrie in Form von diagnostischen Begriffen in die Diskussion ein. Nach wie vor fand die Auseinandersetzung jedoch auf Laienebene statt, die Psychiater betraten erst in Nachkriegszeiten die Bühne. Durch die psychische Verfassung vieler Soldaten, die unter den Frontereignissen litten, waren psychiatrische Probleme als Teillasten des verlorenen

⁴⁸ Gründungsmitglieder der „Brücke“ waren Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff. Ihre Kunst richtete sich vor allem auf das Wesentliche, auf eine Verknappung der Form und Steigerung des Ausdrucks durch einen unorthodoxen Umgang mit Farbe. Innere Empfindung sollte mit der Kunst eins werden und somit Kunst und Leben verknüpfen wie eine „Brücke“, wobei der Kunststil dabei keine Rolle spielen sollte. Bis 1910 vergrößerte sich die Gruppe um Künstler, die sich in ihren Ansichten mit denen der Gemeinschaft deckten. Im Mai 1913 löste sich die Gruppe aufgrund interner Differenzen und ohnehin inzwischen gelockelter Strukturen wieder auf. 1909 hatte sich in München die „Neue Künstlervereinigung München“ entwickelt, aus der durch austretende Mitglieder 1911 ein zweiter, loserer Zusammenschluss von Künstlern entstand, „Der blaue Reiter“. Dies war ursprünglich der Name eines Almanachs (1912), eine bedeutende Programmschrift zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Zu dessen Redaktion gehörten neben den Herausgebern Wassily Kandinsky und Franz Marc, Alfred Kubin, August Macke und der Komponist Arnold Schönberg. Zugehörig waren Paul Klee, Alexej von Jawlensky, Heinrich Campendonk, Marianne von Werefkin und die mit Kandinsky liierte Gabriele Münter. Im Gegensatz zur „Brücke“ vertrat die Gruppe die ideologisch-romantische Komponente des deutschen Expressionismus, strebte eine neue, „geistige“ Kunst an. Sie versuchten den Vorstoß ins Abstrakte, Geistige und Symbolische. Zu Beginn des ersten Weltkriegs löste sich die Gruppe wieder auf.

⁴⁹ Vgl. Moeller (2005), S. 8

Krieges in den Vordergrund gerückt.⁵⁰ Man warf den Künstlern vor, sich den Effekt von Geisteskrankheit zunutze zu machen, um künstlerisch bluffen zu können.

Nach dem ersten Weltkrieg hatte sich die „Kunstlandschaft“ in Deutschland stark verändert, die Kriegskonsequenzen hatten auch hier ihre Spuren hinterlassen. Viel beachtete STURM-Künstler wie August Macke oder Franz Marc waren im Krieg gefallen, andere waren schwer verwundet worden oder hatten, wie Kandinsky, Deutschland verlassen müssen. Nach 1918 wurde der Expressionismus von einer jüngeren Künstlergeneration aufgenommen, umgewandelt, weitergeformt. An den Artikeln aus der Nachkriegszeit lassen sich die künstlerischen Veränderungen nachvollziehen, die von der Presse aufgegriffenen Künstler waren andere als in der Zeit vor und während des Krieges. Die Kunst scheint komplexer geworden zu sein, insofern, als dass bildende Künstler auch aktiv als literarische Künstler auftraten und die unterschiedlichen Gattungen in einer Darstellung verbanden. Die Künstler meldeten sich in der öffentlichen Debatte um ihre eigenen Werke im STURM selbst zu Wort, die Zwischenvermittlung durch Walden oder eine andere dritte Person gab es nur noch dann, wenn ein Artikel in der Tages- und Wochenpresse nicht personenbezogen die expressionistische Bewegung thematisierte. Festzuhalten ist, dass die Avantgarde in Form unterschiedlicher neuer Kunstrichtungen ihre Akzeptanz in der Öffentlichkeit gefunden hatte, demnach findet die Beschreibung des Expressionismus als nunmehr historisches Ereignis in den betrachteten Artikeln seine Bestätigung.

Von einer Historisierung des Wahnsinns kann parallel jedoch nicht gesprochen werden. Das aus gesellschaftlicher Sicht Psychopathologische in der modernen Kunst wurde nun vielmehr durch die Deutungsmacht der Psychiatrie verstärkt unterstrichen. Dies zeigt sich im Kapitel über die Psychiater. Die Überantwortung der Beurteilung bildender Kunst in die Hände der Psychiatrie nach 1918 macht sich nicht zuletzt an den wenigen Artikeln von Nicht-Psychiatern zu diesem Thema bemerkbar. Die Presse tendierte hier dazu, die Existenz der Modernen zwar zu bejahen, ihnen aber entweder ihren Anspruch auf ein künstlerisches Dasein abzusprechen oder sie „einzubürgern“. Dies beschreibt den Versuch, die modernen Kunstwerken mit „normalem Bürgerverstand“ zu erfassen und zu deuten. Das Ergebnis dieser „bürgerlichen“ Interpretation unterschied sich von der künstlerischen Interpretation, was im STURM diskutiert und polemisiert wurde.

⁵⁰ So lag beispielsweise in der Anstalt Grafenberg zwischen April 1916 und März 1917 die Zahl der verwundet aufgenommenen Soldaten bei 3, die der „nervösen und körperlich kranken Soldaten“ bei 520 und die der „geisteskranken Soldaten“ bei 324. Vgl. Blasius (1994), S. 134

IV.1 „Gemalter Wahnsinn“, 1912 bis 1914

Im Mai 1912 zitierte der deutsche Schriftsteller Kurt Hiller den Kunstkritiker und Autor Fritz Stahl, er wies ihn als Kunstreferent für eines der einflussreichsten deutschen Tagesblätter ⁵¹ aus. Stahl denunzierte Genies als Wahnsinnige. Er wage es weiter, die Futuristen ⁵² „pauschquanto als ‚Verrückte‘ zu proklamieren“. ⁵³ Diese schlagwortartige Pauschalisierung moderner Künstler und ihrer Werke durch den einen Begriff des Verrückten beschreibt eine völlig undifferenzierte Herangehensweise, die das Vermeiden einer detaillierten Betrachtung und weitere Hinterfragung leicht machte. Gleichzeitig erfuhren die Künstler eine Abwertung, die in existentieller Hinsicht Folgen haben konnte. Mit diesem letzten Aspekt der existentiellen Abhängigkeit, in der die Künstler zum Kunstpublikum standen, lässt sich ein Artikel der *Kölnische(n) Zeitung* in Verbindung bringen. Er bezog sich auf die Sonderbundausstellung im Oktober 1912. Der „Sonderbund westdeutscher Kunstfreunde und Künstler“, gegründet 1909 in Düsseldorf, hatte im Herbst 1912 in Köln seine vierte Ausstellung organisiert, mit Werken der Vorläufer und Vertreter der damaligen europäischen Avantgarde. Hierzu zählten Paul Cézanne, Paul Gauguin, Vincent van Gogh, Pablo Picasso, Edvard Munch, Vertreter der Nabis , der Fauves , der ⁵⁵ Brücke und des Blauen Reiter . ⁵⁶

Die *Kölnische Zeitung* als wichtiges überregionales, traditionell national-liberal geprägtes Blatt ⁵⁷, nahm die Abschiedsrede von „Laué“ ⁵⁸ zum Ende der Ausstellung als Aufhänger für ihren Artikel. Laué sprach sich in seiner Rede für Köln als potentielle neue Kunststätte im Westen Deutschlands aus. Deshalb sei auch ein „Stelldichein“ mit den jungen Künstlern so wichtig, ob es gefalle oder nicht sei eine ganz andere Frage. ⁵⁹ Mit „es“ meinte Laué das „was die junge Künstlerschaft Deutschlands [...] und des Auslandes malt“, denn das wolle man auch in der Großstadt Köln sehen. Er schien also gegenüber modernen

⁵¹ Der Kunstrezensent Fritz Stahl war u.a. lange beim *Berliner Tageblatt* tätig, worauf sich die Aussage Hillers beziehen könnte. Vgl. Brühl (1983), S. 35

⁵² Am 12. April 1912 hatte eine STURM-Ausstellung stattgefunden, in der die italienischen Futuristen Boccioni, Carrà, Russolo, Balla und Severin ihre Werke vorstellten. Sie zählten durch die „Zulassung“ in eine STURM-Ausstellung als zum STURM-Kreis zugehörig, weshalb sich Hiller hier ihrer Sache annimmt.

⁵³ Hiller (1912)

⁵⁴ Nabis, von hebräisch navi: Propheten, Erleuchtete; eine Gruppe, begründet von Paul Sérusier, französischer Maler, die sich im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts formierte und in ihren Werken einen farbenfrohen postimpressionistischen Stil mit Elementen des Symbolismus vertrat. Sie lehnten den Impressionismus ab, wurden beeinflusst von u.a. Paul Gauguins Malerei.

⁵⁵ Les Fauves, wörtlich „Die wilden Tiere“, stand ursprünglich abwertend für eine locker verbundene Gruppe, mit u.a. Henri Matisse als Kopf der Gruppe, Georges Braque, André Derain, Maurice Vlaminck. Diese Richtung bestand etwa von 1905 bis 1909 und revolutionierte das Farbkonzept der modernen Kunst. Dem Impressionismus abgeneigt, favorisierten sie ebenfalls Paul Gauguin sowie Vincent van Gogh, setzten ihre Ideen um durch kraftvolle Linienführung, vereinfachte, aber dramatische Oberflächengestaltung und intensive Farbgebung.

⁵⁶ Zu „Brücke“ und „Blauer Reiter“ siehe Fußnote 48

⁵⁷ Die *Kölnische Zeitung* ist somit eher staatstragend und weniger sozialreformerisch einzustufen. Vgl. Dussel (2004), S. 95. Ihre große Zeit hatte sie im deutschen Kaiserreich und in der Weimarer Republik, man nannte sie „Die deutsche Times“. Vgl. www.wikipedia.org, „Liste antequarischer Zeitungen“ (13.09.07)

⁵⁸ Dem Kontext nach ist anzunehmen, dass es sich bei „Laué“ um einen städtischen Vertreter handelte.

⁵⁹ Anonym (1912)

Ansätzen von Kunst zunächst einmal offen zu sein und warb um grundsätzliches Interesse.

Dem wollte die *Kölnische Zeitung* nicht zustimmen; sie störte, dass die Sonderbundaussstellung durch öffentliche Mittel unterstützt worden war und verbat sich dies für zukünftige Projekte: „Sind die Bürger Kölns unmündige Kinder, daß sie sich ein Süppchen einzwängen lassen sollen, dessen Geruch ihnen Ekel erregt? Bringen wir Steuern auf, um einer kleinen Gruppe von Ultramodernen die teuern (sic!) Steckenpferde zu bezahlen?“⁶⁰ Damit drückte die Zeitung ihre absolute Abneigung aus. Sie bezeichnete die „Ultramodernen“ als eine „Strömung des Tages“, in die zu investieren kaum lohnen könne. Die Werke moderner Kunst wurden durch die Metapher der „Steckenpferde“ als überbewertete Spielereien dargestellt. Der Artikel bediente die Sicht des Steuerzahlers, dessen Geld nicht für diese Spielereien ausgegeben werden sollte.

Die absolute Steigerung liegt am Ende des Artikels in der Anprangerung des „Versuch(s), der Sonderbund-Malerei mit städtischem Geld auf die Strümpfe zu helfen, Gemälde zu züchten, die eher in die Sammlung eines Nerven- oder Irrenarztes als in eine öffentliche Kunstausstellung gehören.“⁶¹ Zur Diffamierung der Künstlerbewegung wurde hier ein Bild aus dem biologischen Kontext gebraucht, die Idee der Züchtung von Irrsinn mit städtischem Geld. Mit anderen Worten, die *Kölnische Zeitung* sah in der Streichung von finanzieller Unterstützung, um im Bild zu bleiben, eine Art „finanzielle Sterilisierung“ von Künstlern im Sinne einer eugenischen Maßnahme. Die Kürzung finanzieller Unterstützung wurde als Möglichkeit gesehen, künstlerische „Fehlentwicklung“ zu unterbinden.

Anlässlich einer Ausstellung in der Hamburger Galerie „Louis Bock & Sohn“ beschrieb Kurt Kuchler 1913 im *Hamburger Fremdenblatt*⁶² die Werke Kandinskys als das „gräuliche Farbgesudel“ und „Liniengestammel“ einer „jener unglückseligen Monomanen“. Man bedauert letztlich die irre, also kranke und damit nicht verantwortliche Malerseele, die in der Zeit v o r⁶³ der „Verdüsterung“ schöne und edle malerische Formen geschaffen habe. Gleichzeitig „empfindet man Genugtuung, daß diese Sorte von Kunst endlich an den Punkt gelangt ist, wo sie sich glatt als den Ismus offenbart, bei dem sie notwendig landen mußte, als den Idiotismus.“⁶⁴

Der Begriff des Monomanen ist ein medizinischer Fachbegriff. Das Wort „Monomanie“ war eine im 19. Jahrhundert von Frankreich ausgehende, viel verwendete Bezeichnung für „Einzelwahn“ bzw. „Partialwahn“. Es lag die Vorstellung zugrunde, dass die Psyche nur in einem Punkt krankhaft verändert sei, bei erhaltenem Urteilsvermögen oder emotionalen

⁶⁰ Ebenda

⁶¹ Wichmann (1912)

⁶² Das *Hamburger Fremdenblatt* erschien von 1817 bis in die 1930er Jahre. Sie stand der linksliberalen, bürgerlich demokratischen Fortschrittlichen Volkspartei nah, später der Deutschen Demokratischen Partei. Ein Großteil ihrer Leser entstammte dem bürgerlichen Mittelstand. Vgl. Fromme (1981), S. 26 und S. 34

⁶³ Im Original in Sperrschrift

⁶⁴ Walden (1913 a) oder Kuchler (1912)

Fähigkeiten. Von diesen Monomanien gab es über 100 Typen, von denen sich einige als psychiatrische Diagnosen erhalten haben, wie z.B. Kleptomanie oder Pyromanie. Das Adjektiv „monoman“ war interessanterweise schnell dem psychiatrischen Kontext entzogen und stellte eine mehr volkstümliche Bezeichnung für das Besessensein von einer einzigen überwertigen Idee dar. Idiotismus kann ebenso als psychiatrischer Terminus gelten. Der Begriff geht auf den französischen Psychiater Philippe Pinel zurück und bezeichnet eine hochgradige Störung geistiger Funktionen. Häufig wird er als Synonym für Idiotie, als schwersten Grad von angeborenem Schwachsinn, gebraucht. Trotz Fachbezogenheit unterstreicht Kücklers Wortwendung, in der er den „Ismus“, zur Beschreibung der Idee hinter Kandinskys künstlerischer Ausdrucksform, zum „Idiotismus“ wandelte, die eher phrasenhafte Intention seiner Worte. Seine knappe Darstellung des künstlerischen Werdegangs Kandinskys beschreibt dessen zunehmende Abweichung von der traditionellen Regel der Kunst, von der althergebrachten Kunstnorm zur modernen Kunstform. Indem er das Resultat als Idiotismus bezeichnete, betonte Kückler das Pathologische dieser Entwicklung. Im direkten Vergleich sei hier die Biographie Kandinskys einbezogen.

65

Kandinsky hatte 1896 in München zum Studium der Malerei zunächst an der privaten Kunstschule von Anton Albe gelernt, mit dessen Malprinzipien er bald nicht mehr übereinstimmte.⁶⁶ Ab 1900 besuchte er die königliche Kunstakademie in der Malklasse von Franz von Stuck, einem der angesehensten Maler dieser Zeit im Bereich der Zeichnungen. Wie viele Künstler der Aufbruchsgeneration empfand Kandinsky den akademischen Lehrbetrieb und somit die herrschende Kunstnorm als einengend und zog es vor, autodidaktisch vor der Natur zu malen, auf der Suche nach neuen Möglichkeiten des Ausdrucks.

Die zunehmende Loslösung vom Naturvorbild und der traditionellen Darstellung bis zur völligen Abstraktion, wie Kandinsky sie 1912 zum Zeitpunkt von Kücklers Artikel malte, deutete Kückler als pathologische Verdüsterung. Obwohl Kandinsky diese Schritte bewusst gewählt und ausprobiert hatte, stellte Kückler ihn als „unverantwortliche“ bzw. „nicht mehr verantwortliche“ Malerseele dar, was den Effekt des Krankhaften, dessen Genese man nicht kannte, hervorhob. Kückler versuchte, das Krankhafte als Grund für Kandinskys stilistische Veränderungen in den Vordergrund zu stellen. Nicht mehr verantwortlich setzte er gleich mit verrückt. Verrücktheit ist hier folglich mit Verantwortung

⁶⁵ Philippe Pinel (1745-1826): Psychiater am Bicêtre und an der Salpêtrière in Paris, der sich für die humanitäre Verbesserung psychisch Kranker einsetzte. Er empfahl als neues therapeutisches Ziel eine „psychische“ Behandlungsmethode, statt mit Gewalt als Vergeltungsmaßnahmen auf gewalttätig gewordene psychisch Kranke zu reagieren. Des Weiteren schuf er eine Lehre von den Krankheitszeichen, auf der die weitere Entwicklung von Psychiatrie und Psychologie im 19. Jahrhundert aufbaute. Vgl. z.B. Schrenk (1973)

⁶⁶ Es war vor allem Albes „Prinzip der Kugel“ bei Kopf- und Aktzeichnungen nach Modell, mit denen Kandinsky nicht mehr übereinstimmte. Er schloss sich zu diesem Zeitpunkt dem Pointillismus, „Der Kristallisation der Farben“, der Neoimpressionisten an. Vgl. Moeller (2005), S. 88-108

nicht mehr vereinbar. Durch Schwachsinn etwas nicht mehr verantworten zu können, konnte die Entmündigung zur Folge haben.⁶⁷

Was der Künstler als positiv in seinem Schaffensweg empfunden haben mag, legte Kückler als großes Unglück aus. Durch die bestimmte Beschreibung als „einer jener“ schien Kandinskys Schicksal vorherbestimmt. Geisteskrankheiten wurden als unheilbar angesehen, die Umkehrung der Entmündigung oder gar die Entlassung aus einer psychiatrischen Anstalt als schier unmöglich.⁶⁸ Dieses Stigma entzog ihm jeden Anspruch, sich als Künstler bezeichnen zu können: Kückler sprach schließlich nicht mehr von Kunst, sondern von „Pseudokunst“, deren bloße Konstatierung eigentlich schon zu viel sei.⁶⁹ Somit brachte die Etikettierung des Künstlers als „verrückt“ die Negation seines Schaffens durch Zuweisung in eine von Unzurechnungsfähigkeit gekennzeichnete Krankengruppe mit sich.

An dieser Stelle sei ein STURM-Artikel von 1917 eingefügt, in dem Walden Baronin von Nauendorf aus dem *Wiesbadener Tageblatt* zitierte. Sie hatte über den im Krieg gefallenen Franz Marc geschrieben: „Die letzten Werke aber scheinen von einem geistig Gestörten herzurühren. [...] Und der Gedanke taucht auf, ob hier nicht ein Künstler r e c h t z e i t i g d e n T o d a u f d e m S c h l a c h t f e l d ⁷⁰ fand, ehe der Wahnsinn seinem Schaffen ein trauriges Ende bereitete.“ Im Original der Zeitung war der Artikel nicht zu finden, einzig eine Anzeige über die „Franz Marc Gedächtnis-Ausstellung“ organisiert durch den *Nassauischen Verband Wiesbaden* im „Neuen Museum“ weist in der Morgenausgabe ⁷¹ auf den Künstler und seine Werke hin.

Als Mitherausgeber des „Blauen Reiter“ hatte sich Marc, ebenso wie Kandinsky, vom klassischen Kunstbild gelöst und nach neuen Ausdrucksformen gesucht. Dass von Nauendorf sich auf Marcs Entwicklung bezog, zeigt die Betonung der „letzten Werke“ an. Zwar kleidete sie ihre Psychopathologisierung als Beweggrund des künstlerischen Werdegangs in eine Vermutung und setzte somit Marcs Kunst nicht unmittelbar mit Geisteskrankheit gleich, trotzdem deutete sie analog Kückler auf das mit Wahnsinn verbundene Schicksal hin, welches sie als „trauriges Ende“ bezeichnete. Im kriegsbedingten Tod des Künstlers sah sie deshalb eine Erlösung, die Aussage der Baronin könnte deutlicher nicht sein: Lieber Tod als Wahnsinn.

Im STURM wurde einige Ausgaben später in Bezug auf den Artikel Kücklers die Zuschrift des Buchhändlers Richard Julius Hirschfeld abgedruckt. Dieser machte auf ein weiteres

⁶⁷ Vgl. Blasius (1994), S. 82-116

⁶⁸ Ebenda, S. 92

⁶⁹ Kückler (1912)

⁷⁰ Im STURM in Sperrschrift, Walden (1917 a)

⁷¹ *Wiesbadener Tageblatt* 65, Mittwoch 7. März 1917 (Morgenausgabe), Nr. 120. Es ist möglich, dass Walden eine falsche Quelle angegeben oder bewusst übertrieben hat, um seine Kritik an von Nauendorf emotional mit einer vermeintlich von ihr getätigten radikalen Aussage zu untermalen.

Beispiel für Kandinskys Diffamierung im *Börsenblatt des deutschen Buchhandels* aufmerksam. Hier hatte Recknagel im redaktionellen Teil unter „Münchener Briefe“⁷² in einem kleinen Absatz geschrieben: Selbst der Fachmann, der gewiss an Extreme gewöhnt sei, werde an seinem Urteil irre, wenn er die Geistesprodukte der verschiedensten Richtungen überblicke. Kubisten und Futuristen seien hierbei die größten Sünder. Justinus Kerner mit seinen Klecksographien,⁷³ die als ein Zeichen psychologischer Grenzzustände anmuteten, sei ein Kinderlallen gegen die hehren Offenbarungen „unserer ff. differenzierenden (sic!) Künstler. ‚Blaue Reiter‘ und ‚Kandinskyklänge‘ durchschwirren die Luft. ‚Links kein Gelände, rechts kein Gelände, nirgends, nirgends Gegenstände‘.“⁷⁴

Dieser Reim verdeutlicht abermals die Ablehnung der modernen Kunst wegen ihrer ungegenständlichen Darstellungsweise als Kontrast zur traditionellen gegenständlichen Kunst. Der Gegensatz des harmlos anmutenden „Kinderlallens“ Justinus Kerners zum dramatischen Ausdruck der „hehren Offenbarungen“ hebt die Stärke der avantgardistischen Künstlerbewegung hervor, was durch Gegenüberstellung von einer Einzelperson zur Künstlergruppe zusätzlich unterstrichen wurde. Jedoch führte hier nicht die Kunst an sich zum „Irresein“, sondern vielmehr die Anstrengung, die unterschiedlichsten Werke der neuen Bewegung in einer einzigen Formation zusammenzufassen. Die Diversität der Untergruppierungen in der neuen künstlerischen Ausdrucksform mache „im Urteil irre“ bei dem Versuch, sich einen Überblick zu verschaffen. Interpretiert man diese Meinung Recknagels, so kann man zu dem Schluss kommen, dass die Künstler ihr Kunstpublikum irre machten, dass ihrer Kunst eine krankmachende Kraft innewohnte. Zusätzlich nahm ihnen die Vielfältigkeit ihrer Kunst, die Unvereinbarkeit ihrer modernen Ausdrucksformen in einem gemeinsamen Namen die Seriosität.

Dass auch unter den Pressestimmen Uneinigkeit in Bezug auf die Avantgarde herrschte, versuchte Walden in einer „Gegenüberstellung“ von Presse und Herbstsalon zu beweisen. Analog zum „Lexikon der deutschen Kunstkritik“ hatte er Artikelfragmente unbekanntem Datums zusammengestellt. Diese stammten entweder aus derselben Zeitung und sollten damit deren Unstetigkeit beweisen, oder aber die Fragmente kamen vom gleichen Kunstkritiker und waren in unterschiedlichen Zeitungen abgedruckt worden. Ziel dieser Fragmentaufzählungen sollte die Verdeutlichung der ambivalenten Presseposition sein: Mal psychopathologisierten Zeitungen oder Kunstkritiker die

⁷² Es ist anzunehmen, dass es sich entweder um einen Redakteur, oder um einen Buchhändler handelte, der die Situation des Buchgeschäftes in München beschrieb, Bilanz zog über das vergangene Weihnachtsgeschäft, über Verlage, die schließen mussten, über Neuerungen im Verlegerwesen.

⁷³ Justinus Andreas Christian Kerner (1786-1862): Schriftsteller, Arzt und Parapsychologe, einer der zentralen Dichter der Schwäbischen Romantik. Eine Kuriosität stellten seine Klecksographien dar, die der erblindende Künstler 1857 zusammenstellte. Es handelte sich um Lyrik zu amorphen Bildern, die als Ergebnis eines Spiels mit dem Unterbewusstsein gedeutet wurde und der heute avantgardistische und präsurrealistische Bedeutung beigemessen wird.

⁷⁴ Recknagel (1913) oder Hirschfeld (1913)

moderne Kunst, mal dementierten sie diese Psychopathologisierung, um dann das Gegenteil zu behaupten. Der Kontext der Artikelfragmente ist nach Waldens Selektion unbekannt, weshalb auch ihre Aussagekraft als fragwürdig zu werten ist. Nichtsdestotrotz bergen sie Beispiele von Psychopathologisierung und werden deshalb hier aufgeführt. Der Kritiker Robert Breuer wurde in der Gegenüberstellung dreimalig zitiert. In der *Casseler Allgemeinen Zeitung* hatte er Walden zufolge geschrieben, dass es für die moderne Kunst nur Bedauern und Lachen gebe. Im *Vorwärts*⁷⁵ hatte er ähnlich argumentiert, dass man nur die Titel all dieser „tollwütigen Pinseleien“ zu lesen brauche um zu wissen, dass es sich hier wirklich nicht um Malerei, sondern um Kaffeehausliteratur handele. „Tollwut“ zielt in die geistesranke Richtung ab, der Begriff des „Bedauerns“ deutet auf das damit verbundene Schicksal hin. Der Bezug zum Kaffeehaus schwächte die Psychopathologisierung jedoch ab und nahm der Avantgarde ihren ernsthaften Anspruch durch Überführung in die Unverbindlichkeit des Kaffeeklatsches. Zu einem anderen Zeitpunkt, hatte Breuer, ebenfalls im *Vorwärts*, konträr geschrieben: „Es ist eine Kunst der Extreme....Es wäre dennoch eine schwere Befangenheit, sie [...] für toll und dilettantisch zu erklären.“⁷⁶ Unklar bleiben die Zusammenhänge, in denen Breuer seine jeweiligen Aussagen geschrieben hatte, ebenso deren Daten und die Zeitabstände dazwischen und schließlich, ob sie überhaupt alle von ihm stammen. Indem Walden herausstellte, dass Breuer sich einmal für, einmal gegen die Begriffe „toll“ bzw. „tollwütig“ in Bezug auf die moderne Kunst aussprach, sah er in seinem Fall den Beweis der Widersprüchlichkeit erbracht. Grundsätzlich ist bei Zeitungen jedoch zu bedenken, dass auch innerhalb desselben Blattes Kontroversen ausgetragen werden können, indem gegensätzliche Positionen veröffentlicht und zur Diskussion gestellt werden. Somit ist Waldens Argumentation kritisch zu betrachten.

In seiner weiteren Beweisführung stellte Walden Aussagen zweier unterschiedlicher Zeitungen gegenüber, ohne Benennung des Autors oder des Kontextes. Seine Vorgehensweise erscheint eher „konstruiert“. Demnach schien die *National Zeitung* die Ziele der avantgardistischen Bewegung voll zu unterstützen: „Es ist heute keine Frage mehr, daß die Kräfte, die hier an der Arbeit sind, bestimmt sind, Anregungen und Ausgangspunkte für die Wege zu geben, die die Kunst der Zukunft einst gehen wird.“⁷⁷ An anderer Stelle in derselben Zeitung schloss sich dem an: „Daher sei man vorsichtig, ehe man neue Kunstformen verurteilt oder gar bespöttelt, wie es vielfach leider Sitte ist.“⁷⁸ Die ebenfalls zweifach zitierten *Hamburger Nachrichten* dagegen hatten die neue Kunst für eine „Unsumme von Lächerlichkeiten, von blöden Schmierereien (gehalten). - - Man

⁷⁵ *Vorwärts* entstand 1876 im Zusammenhang der Gründung der Sozialistischen Arbeiterpartei Deutschlands 1875. Die Grundgesinnung der Zeitung war sozialdemokratisch. Dieser politischen Ausrichtung war von Anfang an, ab 1863, die Bedeutung einer eigenen Presse zur Meinungsverbreitung bewusst. Vgl. Dussel (2004), S. 97-99

⁷⁶ Walden (1913 c)

⁷⁷ Ebenda

⁷⁸ Ebenda

glaubt aus der Gemäldegalerie eines Irrenhauses zu kommen." ⁷⁹ Im Falle der *Hamburger Nachrichten* fällt wieder die spezifische Bezugspunktsetzung zum Pathologischen auf, sie kann als konservative Zeitung verstanden werden. ⁸⁰ Die liberale und hier pro-avantgardistische *National Zeitung* ⁸¹wärnte vor dieser Vorgehensweise. In den konträren Haltungen beider Zeitungen zur Kunst deutete sich auch ihre jeweilige politische Orientierung an, liberal stand gegen konservativ.

Als zeitliche Ausnahme, weil erst 1925 im STURM erschienen, steht hier der Artikel von Otto Nebel, der seit 1919 der STURM-Gruppe angehörte. Er rechnete unter dem Titel „Razzia im Schemen-Viertel“ mit dem Pressewesen ab. Nach einer allgemeinen Abhandlung, die im Kapitel über die Künstler näher erläutert wird, ging Nebel auf die Aussage eines Kunstkritikers über seine eigene Person ein: In einer Ausgabe der *Berliner Volkszeitung* ⁸² unbekanntem Datums hatte Ernst Collin ⁸³, über eine STURM-Ausstellung berichtet, in der auch Werke Nebels zu sehen waren. Eines davon, die Darstellung „gemalter Zeilen“, begann im Original mit „Brink Moll Mann Kind“ ⁸⁴. Collin hatte laut Nebel den Anfang verändert abgedruckt als „„Bronk Moll Monn Kond“ und behauptet, „dieser Nebel sei ein Genie und sollte dagegen sofort den Psychiater holen. Es wäre schade um den Nebel. So begabt und schon so verrückt. [...] lauter tolles Gezeuge. Der Psychiater sollte ihn holen.“ ⁸⁵

⁷⁹ Ebenda

⁸⁰ Die Zeitung *Hamburger Nachrichten*, erschienen von 1792 bis 1915, galt als Intelligenzblatt, nannte sich später „politische“ Zeitung. Sie hatte es sich zur Aufgabe gemacht, sich den Bedürfnissen, Nutzen und Bequemlichkeiten des bürgerlichen Lebens zu widmen. Vgl. Böning/ Moepps (1997), S. 1508

⁸¹ Die *National Zeitung* gilt als nationalliberal, das Blatt war meinungsbildend, ohne förmlich einer Partei angebunden zu sein. Vgl. Dussel (2004), S. 95

⁸² Die *Berliner Volkszeitung* war politisch liberal ausgerichtet, vgl. Dussel (2004), S. 93

⁸³ Ernst Collin, Schriftsteller und Bibliophiler. Er veröffentlichte 1922 das Buch „Der Pressbengel: Gesprächsbüchlein zwischen dem ästhetischen Bücherfreund und seinem in allen Sätteln gerechten Buchbinder.“ Collin (1922)

⁸⁴ Die kompletten Zeilen des Werkes, die Nebel an dieser Stelle im STURM abdruckte, seien hier ebenfalls vorgestellt. Es handelte sich nach Nebel um ein Schrift-, Klang- oder Rhythmenbild, das „das Urbild“ ergeben sollte:

Brink moll Mann Kind
 Vollweib Ried Sanft
 R a n f t
 Rastrasen errast
 Herzschenk schenkst
 Fülle kelcht INNEN kredenz
 Trinkt leer!
 Leuchten Hände Voran
 Verloren umlauscht
 Nimm Wahr
 Tief gottet Groß
 Weit wächst Rein
 W E L T
 S E I N
 Geist
 UR scheint ES

⁸⁵ Nebel (1925)

Man fühlt sich an den von Lombroso seit 1864 hergestellten Zusammenhang von *Genio e Folia*⁸⁷ erinnert. Indem Collin alle Vokale durch den „O-Laut“ ersetzte, transformierte er Nebels Wortkunstwerk zu einem Logoklonus mit monotonem Sprachrhythmus, was unter anderem ein Krankheitsbild der Paralyse ist. Seine Transformation ist ein Versuch, die „Krankheit“ bei Nebel entweder erst sichtbar zu machen oder sie selbst zu konstruieren. 1925 hatte die psychiatrische Seite bereits in die Debatte um das Psychopathologische in der Kunst eingegriffen und Anspruch auf professionelle Beurteilung erhoben. Möglicherweise schlugen sich die Einflüsse der psychiatrischen Deutungsmacht in der Herangehensweise des Kritikers an die moderne Kunst mit direkter Verweisung auf die Psychiatrie nieder.

Collin hatte laut Nebel eine umgangssprachliche Redewendung umgeformt, der Künstler sollte statt vom Teufel vom Psychiater geholt werden. Beide Figuren implizieren im Härtefall das Verschwinden des Künstlers aus der Gesellschaft in der Hölle oder in der psychiatrischen Einrichtung. Somit kommt in Collins Artikel die sehr oberflächliche Auseinandersetzung mit moderner Kunst zum Ausdruck, wie sie in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg verbreitet war: Er ordnete sie einer Randgruppe zu, die außerhalb der Gesellschaft verwahrt und behandelt werden sollte. Im Unterschied zur Vorkriegszeit jedoch war diese Herangehensweise an Werke moderner Künstler inzwischen durch Psychiater legitimiert worden, wie im Kapitel IV. gezeigt wird.

IV.2 „Kalkulierende Managernaturen“, 1914-1918

Dieser Abschnitt soll sich mit dem Vorwurf der Berechnung beschäftigen, sich aus bewusst produziertem Kuriosentum mindestens Aufmerksamkeit, wenn nicht persönliche Vorteile zu verschaffen. Unter Beibehaltung der Aufführung der entsprechenden Artikel in chronologischer Reihenfolge traf diesen Vorwurf jedoch zunächst keinen Künstler sondern einen Galeristen.

Im vorausgegangenen Abschnitt ist Kücklers Darstellung Kandinskys als „irre, also unverantwortliche Malerseele“ unter dem Aspekt der Psychopathologisierung genauer betrachtet worden. Kückler schrieb weiter vom „verwerflichen Sensationshunger des Kunsthändlers“, für den eben auch der ausgesprochene Größenwahnwitz Geschäftsobjekt sei: „Wer zu den Bildern Kandinskys will, muß innerhalb der Räume [...] ein besonderes Entree zahlen. Was für die Geschäftsfindigkeit der Veranstalter spricht.“

88

⁸⁶ Cesare Lombroso (1836-1910), italienischer Irrenarzt. Viel diskutiert war seine These, dass das Genie einer abnormen Tätigkeit des Gehirns entspreche und deshalb als krankhaft bei der degenerativen epileptoiden Psychose anzuordnen sei. Mit seinen Theorien öffnete er Nordaus Vorstellung von der Entartung der Kunst den Weg, was im psychiatrischen Teil genauer betrachtet wird.

⁸⁷ Auf Deutsch: Lombroso (1887)

⁸⁸ Kückler (1912)

Man könnte also von einer Art Mindestabsicherung sprechen - sollte er am Ende keine Bilder verkauft haben, so blieben ihm wenigstens die Einnahmegelder. Kückler stellte hier eine zweite, andere Seite von Psychopathologisierung moderner Kunst heraus: Die Attraktivität des Abnormen. Der kuriose Ruf der Werke, nicht zuletzt gefördert durch den zusätzlichen Eintrittspreis, konnte sie zu umso interessanteren Objekten machen.

Dass ein Kritiker den Künstlern absichtliches Bluffen vorwarf, wurde im STURM zum ersten Mal 1914 aufgegriffen. Unter „Religiöser Wahnsinn?“ stellte Walden den Kunstkritiker Tafel, tätig beim *Stuttgarter Neuen Tageblatt*, an⁸⁹ Pranger. Tafel hatte laut Walden⁹⁰ in einer Besprechung über eine Ausstellung von August Macke geschrieben: „Und damit lasse ich diesen verirrtten August in Frieden. Auch für ihn wird kommen der Tag, da er ausgeblufft hat und da es von ihm heißen wird: Also, sage ich Euch, wird Freude seyn vor den Engeln Gottes über Einen Sünder, der Buße tut.“⁹¹ Tafel zitierte wörtlich aus dem Evangelium nach Lukas 15, Vers 10: „Vom verlorenen Groschen“. Dennoch schien er eher auf das Bild im Gleichnis „Vom verlorenen Schaf“ anzuspielen, welches in der Bibel dem Gleichnis „Vom verlorenen Groschen“ vorgestellt ist.

Es lässt sich auf zweierlei Weise deuten. Einerseits könnte es dem veralteten Glauben an Geisteskrankheit als eine Strafe Gottes für begangene Sünden entsprechen, welcher der Maler am Tag des Jüngsten Gerichtes enthoben wird. Andererseits, und weitaus positiver, könnte es sich bei Tafels Motiv um christliche Güte handeln - August Macke als schwarzes, verirrttes Schaf, wird am Ende seiner irdischen Zeit mit offenen Armen empfangen.

„Sich verirren“ oder „vom Weg abkommen“ ergibt sich durch Unachtsamkeit, durch „Irreführung“ von außen oder Abwenden, ob bewusst oder unbewusst, vom „richtigen Weg“. Tafel verstand Mackes Zugehörigkeit zur Bewegung der Avantgarde als Abweichen vom künstlerischen und gesellschaftlichen Weg. Somit könnte Macke auch für die Irreführung anderer verantwortlich sein. Dennoch verschließt der Kritiker mit seinem Bild keine Türen. Tafel drückte durch das religiöse Bild vielmehr die Hoffnung aus, dass Macke sich wieder auf die traditionellen Werte zurückbesinnen möge, die abzulehnen er in gewisser Weise nur vortäuschte. Die „Verirrung“ war umkehrbar. Das von Tafel verwendete „ausgeblufft“ deutet dabei auf bewusste Effekthascherei hin.

Man könnte in diesem Fall von einer unvollständigen oder eingeschränkten Etikettierungs-Strategie sprechen, die sich auf künstlerischer Ebene abspielte und dem Künstler die „Rückkehr in die Gesellschaft“ nicht vollständig verweigerte. Dabei fokussierte Tafel durch religiöse Güte und Gnade auf althergebrachte Werte und stellte damit einen Kontrast zur neuen, Umbruch fordernden Kunstbewegung dar.

⁸⁹ Gilt als liberal demokratische Tageszeitung. Vgl. www.wikipedia.org, „Liste antiquarischer Zeitungen“, 23.02.08

⁹⁰ Der Originaltext ließ sich nicht recherchieren.

⁹¹ Walden (1914)

Es ist nicht bekannt, in wie weit Tafel mit Werk und Biographie Mackes vertraut war. Der im westfälischen Meschede 1887 geborene August Macke hatte in Düsseldorf und Berlin Kunst studiert und begann zunächst als Maler und Gestalter von Bühnenbildern. Seine weitere künstlerische Entwicklung stand unter dem Eindruck zweier Parisreisen , während derer er mit den Fauves, den Impressionisten und dem Orphismus in Berührung kam. 1911 beteiligte er sich an der Gründung des „Blaue(n) Reiter“, veröffentlichte wie Kandinsky Texte im gemeinsamen Almanach. Obwohl Macke zu den Rheinischen Expressionisten gezählt wird, fällt es in Bezug auf sein Werk schwer, von Expressionismus zu sprechen. Weder die Identität des Menschen mit sich und der Welt, die Schattenzonen menschlicher Existenz oder der gesteigerte Ausdruck einer inneren Empfindung, die in die äußere Welt projiziert wird, wie bei der Brücke, noch die Suche nach einem neuen, vom Geistigen bestimmten Zeitalter, wie allgemein im Blauen Reiter, waren seine Themen. Bei Macke richtete sich die Empfindung auf die sichtbaren Dinge, konträr zu Darstellungen des Unsichtbaren, wie beispielsweise von Marc angestrebt , und durch sie auf die Darstellung der in seinen Augen objektiven Schönheit der Welt. Er blieb in seinen „Geschäftigkeiten“ nicht regional beschränkt, sondern beteiligte sich organisatorisch an internationalen Ausstellungen, so z.B. an der Sonderbundausstellung in Köln. Mit seinem in der Literatur als offen und kommunikativ beschriebenen Charakter nahm er ebenso regen Anteil an kulturpolitischen Aktivitäten.⁹⁴

92

93

In diesem Zusammenhang ist ein produktiver Austausch mit Kritikern denkbar. Ähnlich der Person Kandinskys lässt sich Macke schlecht als junger Wilder bezeichnen. Er fiel im September 1914 bei Perthes-les-Hurles in der Champagne. Zum Zeitpunkt von Tafels Artikel befand sich Macke im Feld. Seine Teilnahme am Krieg zeigte seine „Normalität“ auf gesellschaftlicher Ebene. Im Unterschied zu von Nauendorfs Aussage gegen Marc, die den Tod im Krieg als eine Erlösung von beginnender Geisteskrankheit gedeutet hatte, stand er bei Macke als traurige Konsequenz eines „Normalbürgers“.

1915 erschien im STURM ein Artikel der ursprünglich den „beliebten Wechsel der Gesinnung“⁹⁵ von Seiten der Presse, analog der Serie zu „Presse und Herbstsalon“ 1913, nochmals beweisen sollte. Walden stellte Auszüge zweier Artikel des Schriftstellers Joseph August Lux⁹⁶ gegenüber. Der Erste war im Februar 1914 in der *Frankfurter Zeitung* unter der Überschrift „Was ist Expressionismus?“ erschienen, der Zweite im März 1915 in der *Berliner Zeitung am Mittag* unter „Brief an einen jungen Maler im Feld“. Diese

⁹² Diese Reisen unternahm Macke 1907 und 1912.

⁹³ Marc prägte den Begriff der Welt"durch"schauung anstelle der Welt"an"schauung, Vgl. Moeller (2005), S.

213

⁹⁴ Vgl. Moeller (2005), S. 164-167

⁹⁵ Walden (1915 b)

⁹⁶ Josef August Lux (1871-1947), österreichischer Schriftsteller und Autor biographischer Romane und Mysterienspiele mit katholischer und betont österreichischer Haltung. Als Leiter der „Lux-Spielleute Gottes“ ab 1930, Mitbegründer der „Bildungsschule“ in Dresden und der „Kralik-Gesellschaft“ in Wien förderte er die religiöse Laienspielbewegung. Mit diesem Hintergrund lässt sich der pathetisch anmutende Schreibstil Lux' nachvollziehen.

Artikel stehen als wichtiges Beispiel für die Hoffungen in der Vorkriegszeit und die Enttäuschung durch den Verlauf des Ersten Weltkriegs, was sich in der Bewertung der Avantgarde widerspiegelte. Sie sollen deshalb in ihrer Vollständigkeit in chronologischer Reihenfolge betrachtet werden.

In der linksliberalen *Frankfurter Zeitung*⁹⁷ suchte Lux 1914 nach einer Erklärung für den Expressionismus, nach dem „Programm“⁹⁸ und den Ursprüngen. Lux beschrieb, ähnlich Recknagel, die Schwierigkeit, die unterschiedlichsten Werke unter den Nenner „Expressionismus“ zu bringen, zumal auch bei den Künstlern selber Uneinigkeit herrsche. Im Original heißt es: „Denn das Schlagwort fasst zu viele verschiedenartige Richtungen zusammen, die voneinander nichts wissen wollen. [...] Bald wird das Wort für alle genommen, dann wieder nur für eine einzelne Gruppe.“⁹⁹

Dennoch unterstrich Lux die Notwendigkeit der Bewegung in der Kunst, wie in anderen Bereichen: „Was in der Kunst vor sich geht, hat sich in den Naturwissenschaften, in der Literatur und in der Weltanschauung vollzogen.“¹⁰⁰ In diesen Bereichen gebot der „Fortschritt“ das Vordringen vom Kleinen ins Kleinste: Naturwissenschaftlich sei die Zelle wichtiger als der ganze Mensch. In der Psychologie wisse man inzwischen um die Mannigfaltigkeit der menschlichen Seele, die über Engel und Teufel hinausgehe. Die Literatur habe sich von grober Erzählstruktur zur feinsten Beschreibung eines einzigen Augenblicks entwickelt. In der Kunst betonte Lux die Bedeutung des Impressionismus, der die Richtung aus dem Alten vorgab und aus dem heraus sich nun neue Wege entwickelten.

Die Entfaltung des künstlerischen Fortschrittes lag für ihn in der geistigen Differenzierung vom Groben zum Feinen, in der Abstraktion der Materie, die schließlich praktisch umgesetzt zum Neuaufbau der stofflichen Form führe. Damit beschrieb Lux die Grundlagen eines wissenschaftlichen Experimentes, die Spitze des Modernen. Ziel des Experimentes war das innere Gesetz einer harmonischen Symbolik, welche bei aller Variation stofflicher Materie, nach Lux beispielsweise durch Veränderung von Farbe und Technik, etwa Verschweigen von Details, die der Künstler dank seines Könnens trotzdem erahnen lassen kann, kurz, bei aller Abstraktion erfüllt sein musste. Unter diesen Bedingungen ging für Lux die „künstlerisch-experimentelle Gleichung“ auf.

Lux unterschied das künstlerische vom wissenschaftlichen Experiment. Die Empfindung spielte hier eine wichtige Rolle. Lux betonte in der Ursache-Wirkungs-Beziehung zwischen realem (Darstellungs)Objekt und dessen künstlerischer Darstellung den Einfluss der Seele auf die Wahrnehmung, was er am Beispiel „Gaslaterne“ erläuterte: Jeder „weiß, was eine Gaslaterne ist, er hat sie Tausende von Malen gesehen, er ist mit dem innersten Wesen der Gaslaterne vollständig vertraut. [...] Wenn er nun dieses [...] Seelenbild

⁹⁷ Vgl. Dussel (2004), S. 95

⁹⁸ Lux (1914)

⁹⁹ Ebenda

¹⁰⁰ Ebenda

wahrheitsgetreu, das heißt vor allem empfindungsgetreu, aufzeichnen will, so wird eine ganz neue und eigenartige Erscheinung dabei herauskommen, die jedenfalls eine noch nicht dagewesene Vorstellung einer Gaslaterne gibt."¹⁰¹

Als zweiten Unterschied lehnte Lux im künstlerischen Bereich Zerdenken oder Theoretisieren, was einer Deutung des Experimentes gleichkommt und einen großen Teil wissenschaftlichen Arbeitens ausmacht, ab. Aus diesem Grund sprach er sich gegen Kandinsky aus, der mit seinen theoretischen Schriften, beispielsweise „Über das Geistige in der Kunst“¹⁰², einen starken Beweis bilde dafür, „daß Dinge auch zerdacht werden können, und daß bei diesem Künstler der Intellekt gewiß stärker ist, als die schöpferische und malerische Potenz. [...] Alles Wissen um die tiefsten Quellen der Kunst (enthalte) noch nicht die Kraft, auch wirklich Kunst zu schaffen.“¹⁰³ Demnach konnte Wissen der Kunst im Weg sein.

Genauso sprach er sich gegen die italienischen Futuristen aus. In der heutigen Literatur sieht man im scheinbaren Zusammenstürzen und Ineinanderfließen der Formen und Farben futuristischer Bilder den Versuch, entgegen dem traditionellen statischen Bildinhalt Bewegung auf der Leinwand darzustellen. Auf gleiche Weise forderten die Futuristen in ihrem Futuristischen Manifest¹⁰⁴ auf radikale Weise den Umbruch aller gesellschaftlichen Traditionen. Lux unterstellte ihnen einen reinen Bluffversuch und sah in ihrer Kunst kaum eine wirklich originelle Kraft. Einzig nachhaltigen Bestand habe nur ihre Weltanschauung. Am Ende seines Artikels lobte Lux die Bewegung der neuen Kunst, die danach strebe, „jene letzten Höhen der Vollendung zu erklimmen, wo der mystische Duft aus den feinsten Blüten entströmt. Es ist die Höhe der altmeisterlichen Kunst, die wir u.A. auch von Holbein¹⁰⁵ verkörpert sehen.“ Holbeins Bedeutung als Maler wird in der Kunstliteratur durch seine Bemühung um die exakte Wiedergabe der Details beschrieben. Aus kühler Distanz stellte er, fern von dramatisch-leidenschaftlichen Gefühlen, seine Modelle dar. Er gilt als Meister der physiognomischen Charakterisierung und der stofflichen Wiedergabe. Dies macht die Lux' Verehrung Holbeins plausibel, er musste in ihm quasi die Erfüllung seiner Ansicht von Kunst sehen.

¹⁰¹ Ebenda

¹⁰² Ein 1910 verfasstes Manuskript, 1911 in Buchform erschienen, in denen Kandinsky seine künstlerischen Absichten theoretisch formulierte. Sein Hauptanliegen war die Befreiung der Kunst aus der Abhängigkeit der äußeren Erscheinungsform, um ihr neue, geistige Bereiche zu erschließen, die über die bisherigen, traditionellen Ausdrucksmöglichkeiten hinausgingen. Ziel war es, ihr eine pantheistische, metaphysische Weltansicht zu geben.

¹⁰³ Lux (1914)

¹⁰⁴ Das Manifest gliedert sich in drei Teile: Eine Einleitung, 11 Thesen und einen Ausblick. Inhalt war eine Aufforderung zum Brechen mit jeglicher Tradition und eine Verherrlichung der Jugend, der Geschwindigkeit, der Gewalt und des Krieges. Jedes Kunstwerk müsse aggressiven Charakter haben. Damit ist es als massiver Angriff auf die herrschende Überzeugung, als bewusster Tabubruch zu verstehen.

¹⁰⁵ Holbein, Hans, der Ältere (um 1465 bis vermutlich 1524), deutscher Maler und Zeichner. Er schuf von der niederländischen Malerei beeinflusste Porträts, Altäre und Silberstiftzeichnungen sowie Entwürfe für Glasfenster und Goldschmiedearbeiten. In der differenzierten Farbgebung seiner Werke, die sich von der nur symbolischen Farbigkeit des Mittelalters abhob, und der individuellen Physiognomik seiner Figuren bereitete er der hoch stehenden Porträtkunst seines Sohnes Hans den Boden, der hier ebenso gemeint sein könnte.

Trotzdem könne man sich jedoch nach seiner Meinung nicht einfach bei den „Meistern vorimpressionistischer Zeit ansiedeln“. Um die Höhen der Kunst zu erreichen, gäbe es „kein Umkehren, es gibt nur ein Vorwärts! . . . Allerdings muß man es auch verstehen, die Qualität in den heutigen und vielfach noch ungewohnten Erscheinungsformen zu kennen.“¹⁰⁶ Lux gestand dem Publikum das befremdliche Gefühl in Bezug auf die neue Kunst zu, versuchte jedoch, die Notwendigkeit dieser Bewegung im Rahmen des allgemeinen „Fortschrittes“ zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu veranschaulichen.

Unter Qualität verstand Lux zunächst, den wahren Künstler vom Bluffer und Mitläufer unterscheiden zu wissen. Dies machte er am Werk fest, weshalb Kandinsky und die Futuristen durch sein Raster fielen. In diesem Artikel bleibt jedoch faktisch offen, was genau für Lux Qualität in der Kunstfertigkeit ausmachte. An anderer Stelle definierte er seine Vorstellung vom Qualitätsbegriff in der Kunst genauer, er verstand darunter „nicht nur einwandfreie Materialien und sachgerechte, solide Werkarbeit, sondern auch die mit diesen Hilfsmitteln durchgeführte organische Idee der künstlerischen Raumgestaltung.“¹⁰⁷

Das expressionistische Ziel war alles andere, als von Kunst als sachlicher und solider Werkarbeit zu sprechen, entspräche dies doch einer traditionellen Arbeitsweise, der man sich auf allen Ebenen betont zu widersetzen suchte.

Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges war zum Erscheinungszeitpunkt des ersten Artikels im Februar 1914 nur noch ein halbes Jahr entfernt, die Spannung war europaweit spürbar. Im August 1914 kam es zu einer großen Mobilmachung, die die breite Masse der Bevölkerung mit der großen Mehrheit der geistigen Führungsschichten des Deutschen Kaiserreiches vereinte: Hochschulprofessoren, Vertreter der Kirchen, sowie Schriftsteller und Publizisten. Man versprach sich neben dem Ende der innenpolitischen Spannungen des Kaiserreiches vor allem eine geistig-kulturelle Erneuerung.

In diesem Rahmen ließen sich auch Künstler von der allgemeinen Begeisterung anstecken, der Krieg stellte für sie ein künstlerisches Experiment dar. Nicht alle formulierten ihren Wunsch nach Krieg so drastisch wie die Futuristen, trotzdem findet sich der anstehende Wandel der Zeit in ihren Bildern wieder. Um 1910 hatten Künstler begonnen, Untergangsvisionen durch das Motiv der Apokalypse zu bearbeiten¹⁰⁸, durch die Vorahnung eines dramatischen Untergangs der alten Welt. Dies geschah aus dem Glauben heraus, dass die zerrüttete Zeit und die in ihr gefangene Gesellschaft erst durch eine Katastrophe in ihren Fundamenten erschüttert werden müsse. Das drohende Unheil erschien den Künstlern wenig bedrohlich, sie sahen darin vielmehr die einzige Möglichkeit einer neuen geistigen Orientierung und den damit verbundenen Durchbruch der wahren

¹⁰⁶ Lux (1914)

¹⁰⁷ Lux (1907)

¹⁰⁸ Hüneke gibt diesbezüglich einen Abriss über die Darstellungsformen unterschiedlicher Künstler, Aufhänger seines Schriftwerkes ist das Gemälde „Tierschicksale“ von Franz Marc. Er wies auf die verschiedenen Werke als Deutungsansätze in Reaktion auf das akute Zeitgeschehen hin und suchte dies durch Deutungen der Bilder zu belegen. Vgl. Hüneke (1994), S. 18-38, S.66

modernen Kunst¹⁰⁹. Deshalb mag die Richtung des Expressionismus hier für Lux eine mögliche geistig-kulturelle Erneuerung dargestellt haben. Trotz ablehnender Haltung gegenüber Kandinsky und den Futuristen kann man Lux' Haltung in diesem ersten Artikel prinzipiell als pro-expressionistisch auf allen Ebenen festhalten. Als von ihm anerkannte Künstler nannte er Marc, Rottluff, Hölzel, Pechstein, Wolf, Matisse, und ausführlicher Picasso als erfolgreichen und ernstzunehmenden Künstler der neuen Richtung des Kubismus.

Im März 1915 war die allgemeine Kriegsbegeisterung verfliegen. Erstmals war die Zivilbevölkerung unmittelbar betroffen, zunächst durch Umstrukturierung von Staat, Wirtschaft und Gesellschaft auf militärische Ziele und Erfordernisse, was erhoffte Freiheiten zusehends einschränkte. Später sollten Aushungerung mittels Blockade der Lebensmittel- und Rohstoffzufuhr, gefolgt von Lebensmittelrationierungen hinzukommen. Man befand sich in der ungeahnt lang andauernden Phase des Stellungskrieges mit seinem Menschen- und Materialverschleiß.

In dieser Situation war Lux' zweiter Artikel als „Brief an einen jungen Maler im Feld“ in der *Berliner Zeitung am Mittag* erschienen. Ob es sich hier um eine reale Person handelte, bleibt unklar. Lux habe den jungen Künstler im Frühsommer 1914 kennen gelernt¹¹⁰, in einem Moment, da diesen Verzweiflung befiel. Lux zitierte einen Wunsch des Malers: „So geht's nicht weiter! Es muß ganz was anderes kommen, ein Krieg oder so etwas.“¹¹¹ Diesem Ausspruch lag nach Lux zugrunde, dass der Maler mit seiner verzweifelten Suche nach Neuem am Ende gewesen war, was jedoch niemand merken sollte: „Ihre Prophezeiung war eine paradoxe Laune. Genauer besehen: eine faule Ausrede. Eine Selbstbeschönigung. Denn Sie schämten sich, weil Sie nichts mehr fertig brachten [...] und wollten es nicht wahrhaben. Vor allem [...] sollten es die anderen nicht merken. Drum brauchten Sie eine theatralische Pose, in der Sie heroisch wirken konnten, ohne daß Sie ahnten, wie nahe die fürchterliche Wirklichkeit stand.“¹¹²

Lux hatte scheinbar von der pro-expressionistischen auf die anti-expressionistische Seite gewechselt. Hervorgehoben hatte Walden im STURM die folgende Passage, in der Lux nun keinen einzigen Künstler mehr mit Namen nannte, sie stattdessen in allen möglichen avantgardistischen Gruppierungen zusammenfasste: „Sie denken darum mit Recht ziemlich geringschätzig von dem gestern Geschaffenen [...]. Sie sind kein singulärer Fall, sondern eine Zeiterscheinung. Wie es ihnen erging, so steht es fast um alle Begabungen,

¹⁰⁹ So schrieb Franz Marc noch 1914: „Durch diesen großen Krieg wird mit vielem anderen, das sich zu Unrecht in unser zwanzigstes Jahrhundert hinübergerettet hat, auch die Pseudokunst ihr Ende finden, mit der sich der Deutsche bislang gutmütig zufrieden gegeben hat. [...] Das Volk ahnte, daß es erst durch den großen Krieg gehen mußte, um sich ein neues Leben und neue Ideale zu formen. Es behielt recht mit seinem Unwillen, in elfter Stunden neue Kunstideen aufzunehmen. Man sät nicht feinen Samen, wenn ein Sturm am Himmel steht.“ Zitiert nach Hüneke (1994), S.54

¹¹⁰ Ob es sich bei diesem Maler um eine reale Person und bei der beschriebenen Begegnung um eine real stattgefundene Begebenheit handelte, war nicht sicher nachzuvollziehen.

¹¹¹ Lux (1915)

¹¹² Ebenda

die in den letzten Jahren als Kubisten, Futuristen, Expressionisten oder Sezessionisten auszogen, die neue Kunst zu entdecken. Sie taten kraftgenialisch, aber es war nicht die Gebärde der Kraft, sondern der Schwäche, die beim Bluff eine Zuflucht sucht. Anstelle des positiven Könnens mußte die individuelle Note herhalten . . . und schließlich musste sich herausstellen, daß auch ihre Individualität ein Trug war. Ein Haschen nach Effekt, nach Sensation, ein technischer Kniff, nichts weiter. [...] Je verrückter, desto besser. [...] Man malt wie die Kinder, wie die Wilden, wie die Paralytiker. Psychose ist dabei, wie in allen Entartungen: Primitivität und Hysterie; die Gegensätze berühren sich." ¹¹³

Lux äußerte damit einen schweren Vorwurf der Effekthascherei. Das künstlerische Experiment auf der Suche nach Neuem war für ihn gescheitert. Er formulierte seinen Vorwurf zu einer Klimax, die in „Entartung“ gipfelte. Dieser Begriff beschreibt in seinem eigentlich biologischen Sinn die Abweichung vom Gesunden, Normalen und findet im Kapitel über die psychiatrische Anteilnahme in der Debatte um Kunst noch genauere Erwähnung, soll hier jedoch angerissen werden: Behandlungsresistente Langzeitpatienten in Irrenanstalten hatten im letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts vermehrt den Blick der Ärzte auf familiäre Hintergründe und erbliche psycho-pathologische Anlagen gelenkt. Die Degenerationslehre, die auf den französischen Psychiater Bénédict-Augustin Morel zurückgeht, stellte ein genetisches Erklärungsprinzip für geistige Entartung dar, hervorgerufen durch organische und soziale Faktoren. Man nahm an, dass sich dies im Verlauf der Generationen verstärkte und über alle Formen des Wahnsinns schließlich zum Untergang der Familie führe. ¹¹⁴

Die vordergründige Genialität der avantgardistischen Kunst auf der Suche nach Neuem war nach Lux letztlich nichts anderes als die bewusste Übernahme und Kombination bereits existierender Darstellungsformen von Kindern, Wilden und Geisteskranken. Beweggründe über die Attraktivität und den Symbolwert dieser „Übernahme“ oder besser Orientierung soll im letzten Kapitel erläutert werden. Im Wissen um die Abweichung von der herrschenden Kunstnorm und die geringschätzige Meinung der Gesellschaft über die Darstellungsformen der genannten Randgruppen erhoben die Künstler auf ihre Werke den Anspruch von Kunst, was für Lux einen „technische(n) Kniff“ zwecks Umbruch darstellte, „nichts weiter“. Mit seiner Formulierung schien er die künstlerische Erfolgsformel zu entlarven, einfach ein „bisschen“ Geisteskrankheit zu imitieren, um als entartet zu gelten. Er betonte die Unehrllichkeit der Künstler, indem er in ihre Gruppe „Krankheiten“ projizierte, die im „Krankheitsbild“ völlig divers ausfallen: Primitivität scheint eher auf schlichte, dumpfe Persönlichkeitsstrukturen anzuspielen, während die Hysterie für die Exaltiertheit der gehobenen soziokulturellen Klassen stehen. Der Paralytiker ¹¹⁵ ist

¹¹³ Ebenda

¹¹⁴ Vgl. Porter (2005), S. 144 ff. Auf dieses Thema wird im IV. Kapitel näher eingegangen.

¹¹⁵ Unter progressiver Paralyse versteht man ein psychisches Krankheitsbild hervorgerufen durch Syphilis. Die Krankheit ist in ihrem letzten Stadium unter anderem durch einen kontinuierlichen Persönlichkeitszerfall

gekennzeichnet durch einen kontinuierlichen Persönlichkeitszerfall. Lux kreierte ein wahres „Feuerwerk des Irreseins“.

Sein zweiter Artikel ist mit Blick auf das aktuelle Zeitgeschehen als verschobene Perspektive durch ein historisch wichtiges Ereignis zu verstehen. Desillusionierung und Enttäuschung spricht aus ihm, weil der Erste Weltkrieg andere Maßstäbe setzte, als erhofft. Dennoch sah er in ihm eine Chance, aus der künstlerischen und bisher wenig ergiebigen Vergangenheit zu lernen, und sie nun mit neuen, gewichtigeren Inhalten zu füllen. „Sie haben, mein Lieber, das Ergreifendste draußen erlebt, das einem Menschen beschieden sein kann; [...] wenn Sie zurückkehren, sind Sie Ihrer Kunst entgegengereist, entgegengewachsen, das, was Ihre Sehnsucht war. Dann werden vielleicht wieder Bilder entstehen, die bei aller Selbstständigkeit und Eigenart [...] unserer großen, ersten Zeit entsprechen.“¹¹⁶ Lux hob dabei, wie im Artikel 1914, nochmals die Bedeutung des „ordentlichen“ Könnens im Umsetzen von Kunst hervor und nannte abermals Holbein als den Meister der Vollendung. Er etikettierte die Avantgarde zwar im negativen Sinne als berechnende Gruppierungen, bezog dies jedoch nur auf die bisher entstandenen Werke. Die Bewegung an sich wird von ihm dagegen als willkommen und notwendig im Wandel der Zeiten aufgefasst.¹¹⁷

Im Juli 1916 druckte Walden einen Beitrag des schwedischen Künstlers Gösta Adrian-Nilsson¹¹⁸ über den Kunstkritiker Felix Bryk¹¹⁹ ab. Dieser hatte eine STURM-Ausstellung mit Werken von Franz Marc 1915 in „Gummesons Salon“ in Stockholm als Ausgangspunkt einer kritischen Beurteilung des Künstlers genommen, die er auf Deutsch zwei abgedruckten Werken Marcs in der „Nya Konstgalleriet Stockholm“ (Neue Kunstgalerie Stockholm) folgen ließ.¹²⁰

Bryk nannte Marc einen nach Originalität haschenden Künstler, dessen Bilder „keinesfalls irgendwie den Intentionen eines infolge Geistesparalyse umnachteten Menschen

mit gestörtem Affektverhalten, Gedächtnisstörungen bis hin zur Demenz gekennzeichnet, ihr Verlauf ist unbehandelt tödlich.

¹¹⁶ Lux (1915)

¹¹⁷ Es sei an dieser Stelle der Vollständigkeit halber erwähnt, dass Lux auf den ihn diffamierenden Artikel im STURM in der Zeitschrift *Vorwärts* reagierte. Er warf Walden vor, ihn falsch zitiert zu haben. Walden erklärte daraufhin im STURM, er habe nur die Sätze wiedergegeben, die Lux' Gesinnungswandel beweisen würden. Unter dieser Prämisse hatte Walden die beiden ersten Lux-Artikel abgedruckt, sie war jedoch nur oberflächlich gelungen. Somit gab Walden gewissermaßen seine gezielte und selektierende Darstellung zu. Vgl. Walden (1915 b)

¹¹⁸ Gösta Adrian Nilsson (1884-1965) gilt als einer der wichtigsten Pioniere der Moderne Schwedens. Ein direkter Kontakt zum STURM und Walden bestand spätestens seit der Ausstellung „Schwedische Expressionisten“, die insgesamt 47 Werke von Adrian Nilsson, sowie Isaac Grünewald, Sigrid Hjertén, Einar Jolin und Edwald Hald. Diese vier waren von 1908 - 1909 Schüler bei Henri Matisse gewesen. Dies gibt eine Idee über den international bereits bestehenden Austausch zwischen einzelnen Künstlergruppen und dem Zusammenfließen unterschiedlicher künstlerischer Aspekte.

¹¹⁹ Felix Bryk (1882-1957), ursprünglich österreichischer Anthropologe, Entomologe und Schriftsteller, der zudem ein Kunststudium an der Akademie Krakau absolvierte. Während des ersten Weltkrieges ging Bryk nach Schweden, wo er 1957 starb. In einem Nachruf wird er als wissenschaftlicher Kosmopolit beschrieben, dem die Gabe, Wissenschaft verständlich darzustellen, in hohem Maße eigen war.

¹²⁰ Original lag leider nicht vor.

(entsprechen). Sie erheben zwar anmassungsvoll den Anspruch, sonst ernst genommen zu werden, sind aber im Grunde u n e h r l i c h gemalt. Ohne Begabung; Phantasie fehlt auch." Weiter verurteilte Bryk laut Adrian-Nilsson „die geistig anormalen Führer der neuen Bewegung. [...] Diese irrsinnigen Jünger' leiden an ‚frivolem Grössenwahn', seien ‚bewusste Schwindler'." ¹²¹

Warum Bryk genau den Paralytiker als Referenz in Bezug auf Marc wählte oder warum er betonte, dass Marcs Bilder nicht den Intentionen dieses Geisteskranken entsprechen, bleibt unklar. Immerhin unterstellt eine solche Formulierung eine gewisse Orientierung an Geisteskranken durch Künstler. Die Literatur über den Künstler liefert keiner Anhalt dafür, dass er sich je bewusst für Geisteskrankheiten interessiert hat. Marc stand vielmehr unter dem Einfluss der unterschiedlichsten Künstler und deren stilistischen Darstellungen, denen er in seiner künstlerischen Schaffenszeit begegnete ¹²². Somit kann Bryks Kommentar Teil einer weiterreichenden Kunstdebatte gewesen sein, in der Marc eine Orientierung an Geistesparalyse unterstellt worden war. Indem Bryk diese Möglichkeit als Begründung für die Darstellungsform des Künstlers verneinte und stattdessen den Versuch der Nachahmung betonte, knüpfte er an die Argumentation des zweiten Lux' Artikels an. Er verurteilte die bewusste Anlehnung der Künstler an die Darstellungsform Geisteskranker ohne selber geisteskrank zu sein, um daraus ihren Nutzen zu ziehen. Die Imitation machte ihre Kunst unehrlich und diese Imitation Kunst zu nennen lehnte Bryk ab. Zwar setzte er bei der Beschreibung der „Gruppenführer" pathologische Beschreibungen ein, „Größenwahn", sowie „Anormalität" und „Irrsinn" in adjektivischer Form können sicher zu psychiatrischen Begriffen gezählt werden. Allerdings erfahren sie durch die beigefügten Nomina wie „Führer" und „Jünger" bzw. das Adjektiv „frivol" eine Relativierung. Hierdurch stellte Bryk eine junge wilde Gruppenbewegung heraus, die Wahnsinn als Identität gewählt hatte.

An diesen Punkt sei die von Walden 1917 zitierte Aussage von Fritz Servaes, ein Kunstkritiker in der *Vossischen Zeitung*, geknüpft. Servaes hatte nach einer STURM-Ausstellung, bei der unter anderem Werke von Klee, Feininger und Campendonk gezeigt wurden, festgestellt: „Klarer war es nie, daß, was diese Scharen einigt, nur das Dogma und nicht das Talent ist. Mit anderen Worten: Neben einigen wenigen originalen, wenn auch unausgegorenen Erscheinungen bewegt sich ein bloß durch Kommando zusammengehaltener Haufen völlig belangloser Mitläufer. [...] Der sehr erhebliche Rest fällt lediglich unter die Kategorie von Nachäfferei und Humbug [...]" ¹²³. Servaes beschrieb

¹²¹ Adrian-Nilsson (1916/17)

¹²² So machte ihn August Macke auf die Franzosen aufmerksam, wie Cézanne, Denis und Gauguin. Die Freundschaft mit Kandinsky und die Gründung des „Blauen Reiters", sowie die Begegnung mit den Künstlern der Brücke, prägten seine mystische Darstellungsweise und das Bestreben, durch die Welt „hindurchzuschauen". Er traf außerdem auf Delaunay, Appolinaire und Le Fauconnier in Paris, stand in Verbindung mit Heckel, Klee, Kokoschka, Kubin, mit denen er eine „Bibelillustration des Blauen Reiters" plante.

¹²³ Walden (1917 c)

hierin eine starke Gruppendynamik kalkuliert durchgeführten Stilbruchs, die Bryk bereits angedeutet hatte. Bei beiden, sowie bei Lux vollzog sich die Etikettierungs-Strategie jedoch nur auf künstlerischer, nicht auf gesellschaftlicher Ebene, der Vorwurf lag im bewussten Einsatz der Darstellungsformen Geisteskranker, ohne selber geisteskrank zu sein.

IV.3 „Raufediewaub“ - „Wiederaufbau“, 1918-1925

Der Journalist Willi Pastor definierte in der *Täglichen Rundschau*, von Walden im STURM zitiert, die schöpferische Tätigkeit folgendermaßen: „Jeder Künstler muss - denke ich mir - impressionistisch in sich aufnehmen, um dann expressionistisch aus sich heraus zu gestalten mit Erd- und Naturverbundenen, Menschen und Dinge formender Naturalistik und ins allgemeine steigernde Symbolik.“¹²⁴ Die ehemals abgelehnte expressionistische Orientierung an den Urvölkern hatte, im Vergleich zu Lux' Ablehnung 1914, Anerkennung gefunden und wurde darüber hinaus bei Pastor als fester Bestandteil der expressionistischen Kunst gesehen. Geringgradig lassen sich in Pastors Beschreibungen der künstlerischen Gestaltung Parallelen zu Lux' Auffassung in „Aufnahme, Abstraktion und Abgabe“ erkennen: Auch er setzte vor die expressionistische Gestaltung den Impressionismus. Dennoch erscheinen das „Im“ des Impressionismus und das „Ex“ im Expressionismus bei Pastors Ausführung als sehr wörtlich genommen, um Aufnahme und Abgabe zu verdeutlichen. Auch die Begrifflichkeiten der „Naturalistik“ und der „ins allgemeine steigernde(n) Symbolik“ deuten eher auf die lebensnahe naturalistische, als auf die von der Avantgarde eigentlich gesuchte lebensferne und abstrakte Darstellungsform. Insofern mögen Elemente der expressionistischen Kunst-Ideologie zwar bekannt gewesen sein, sie wurden jedoch nicht nach expressionistischem „Konzept“ zur Kunstbetrachtung eingesetzt. Dies setzte sich in Pastors weiterer Ausführung fort.

Den Anlass für seinen Artikel über den Expressionismus gab Pastors Besuch einer STURM-Ausstellung: „Berlin, Potsdamer Strasse. Ich komme an der Ausstellung der Expressionisten ‚STURM‘ vorüber. Wenn ich blutiger Laie bin - schliesslich: Kunst soll doch auch den Geringsten einen Hauch ihres Geistes zu übertragen mächtig sein. [...] Ich gebe kein Urteil ab, zu dem ich mich nicht berufen fühle, aber; aber es gibt nur zwei Möglichkeiten:...Entweder sind d i e verrückt oder ich bin es!“¹²⁵

Pastor stellte sich als unprofessionellen Kunstbetrachter dar. Davon ausgehend, dass er als Referent einer Zeitung wie der *Täglichen Rundschau* die bürgerlich-traditionelle Auffassung von Kunst vertrat, zeigt sich, dass die expressionistische Darstellungsform

¹²⁴ Walden (1919/29 b)

¹²⁵ Hervorhebung im Original. Walden (1919/1920 b)

nach wie vor nicht der Kunstnorm entsprach. Den Verrücktheitsbegriff ließ Pastor im Raum stehen, ohne ihn der Kunstbetrachter- oder der Künstlergruppe klar zuzuordnen, womit er sein Unverständnis für die avantgardistischen Werke ausdrückte und auch die Unvereinbarkeit zweier Arten von Realitäten betonte. Die moderne Kunst schien ihm eigentlich völlig überflüssig zu sein: „Wenn ich persönlich es fertig bringe, mir bei solchen Bildern noch ‚Verzückung‘ vorzustellen oder das ‚Chaos‘ (als Begriff) dann kann ich es, weiss Gott, auch ohne das Bild, aber besser. [...] Ich lehne es ab, mich weiterhin mit diesem Quark zu befassen.“

Laut Walden war Pastors Sachkenntnis im Anschluss an seinen Artikel unterstrichen worden. Dies steht im Kontrast zu seiner nicht kunstkritisch verfassten, sondern eher belletristisch geschriebenen Ausführung, wodurch seine Äußerungen einen ironischen Charakter erhalten.

Die Verbreitung der expressionistischen Anschauungen in der Öffentlichkeit bekräftigte auch der STURM-Artikel „Tran Nummer 11“ von Kurt Schwitters¹²⁶ über und an den Kunstkritiker Max Streese. Dieser hatte in den *Leipziger Neuesten Nachrichten* im Juni 1920 über eine STURM-Ausstellung berichtet.¹²⁷ Schwitters zitierte Streese, der durch den Besuch der Ausstellung doch mal sehen wollte, was denn dieser verdammt Expressionismus wieder einmal „zertrümmert“ habe, und ob sich nicht langsam „etwas herauskristallisiert“, das „auch dem Laien das notwendige gewaltsame Zertrümmern begreiflich erscheinen lässt. [...] Der erste Eindruck ist naturgemäss ein sinnverwirrender. [...] (Dennoch) lässt sich bei eingehendem Beschauen nicht leugnen, dass die Zeit der Gärung vorübergeht.“¹²⁸

Ähnlich Pastor betonte Streese seine Perspektive aus der Sicht des Kunstlaien. Er ging jedoch einen Schritt weiter und ließ sich durch das zunächst auch bei ihm vorherrschende befremdliche Gefühl nicht abschrecken. Dass trotz dieser Offenheit nach wie vor eine Diskrepanz bestand zwischen dem Kunstverständnis der breiten Öffentlichkeit und den modernen Künstlern, betonte Streese durch die Beschreibung der „selbstverständlichen“ Sinnesverwirrung bei der Betrachtung der modernen Werke. Dennoch deutete Streese durch das Wort der Gärung einen Prozess der Annäherung an. Gärung deutete auf den künstlerischen Schaffensprozess hin, durch den die komplexen avantgardistischen Abstraktionen nun für das Kunstpublikum in leichter zu erfassenden Werken zur Darstellung kamen. In den Sektor des Schaffensprozesses lässt sich auch das von Streese als notwendig beschriebene Zertrümmern, sowie die „Herauskrystallisierung“ eingliedern.

¹²⁶ Kurt Schwitters (1887-1948), deutscher Maler und Schriftsteller.

¹²⁷ Original war trotz der genauen Angaben im STURM nicht zu finden.

¹²⁸ Schwitters (1920)

Den Kontrast zu diesen Metaphern der Destruktion und der Neuschaffung bildet das Wort „Raufediewaub“, um das sich nun alle Betrachtungen Streeses drehen. Unklar bleibt, ob „Raufediewaub“ einem Werk Schwitters entnommen ist, das der Kunstkritiker in der STURM-Ausstellung betrachtete. Schwitters flocht die Aussagen Streeses als dessen Gedankengänge so in seinen STURM-Artikel ein, dass sich die Grenzen zwischen dem von Streese tatsächlich Gesagtem und dem von Schwitters Hinzugeschmiedetem verwischen: „Herr Streese fasst sich an den Kopf. Es ist ihm, als ob die Bilder fortwährend das Wort ‚Raufediewaub‘ riefen.“¹²⁹

An dieser Stelle sei erwähnt, dass Schwitters im STURM-Kreis unter anderem mit literarischen Collagen und Unsinnspoesie operierte.¹³⁰ Wenn man so will, hat sich Schwitters durch seine Vielgestaltigkeit die Bildung von Neologismen auf allen möglichen Ebenen, wörtlich und materiell, zu Eigen gemacht. „Raufediewaub“ kann als solcher Neologismus gewertet werden und ist in der Psychiatrie ein typisches Bild der Schizophrenie.

Der Kunstkritiker Streese erkenne im „Raufediewaub“ das Wort Wiederaufbau. Er stelle fest, „dass die expressionistische Bewegung in absehbarer Zeit wieder in sehr gesunde Bahnen überläuft [...], dass sich aus der uns ureigentlich wesensfremden Kunst des Expressionismus [...] ein typischer deutscher Charakter herausgebildet hat.“¹³¹

Streese erweckte hier den Eindruck, als wolle er den Expressionismus unbedingt in bürgerliche Formen überführen, um zu demonstrieren, dass auch diese Bewegung letztlich eine „normale“ sei. Am Anfang stehen der „sinnverwirrte Eindruck“, die „ureigentlich wesensfremde Kunst des Expressionismus“, die unverständliche „Zertrümmerung“ und die Frage nach ihrer Begreiflichkeit. Diese Umschreibungen heben das Unnormale und Unheimliche, außerhalb der Norm liegende des Expressionismus hervor. Sie stehen im Kontrast zum Überlaufen in „gesunde Bahnen“, der vorübergehenden „Zeit der Gärung“ und endlich der Herausbildung des „typischen deutschen Charakters“. Als Vertreter des Bürgers suchte Streese in ihm bekanntem „Denk-Terrain“ nach einer Überwindung der einen Seite zur anderen. Sie liegt in der Entschlüsselung des Wortes „Raufediewaub“ als „Wiederaufbau“ und erlaubte ihm im weitesten Sinne das Fazit, dass auch die Avantgarde, trotz aller Absonderung, von der Zeit nicht unbeeinflusst war und sich auf verschlüsselte Weise der allgemeinen Gesinnung des deutschen Volkes anschloss. Anders als die bisherigen Kritiker etikettierte Streese die avantgardistische Bewegung nicht im negativen Sinne, er nahm vielmehr ihre

¹²⁹ Ebenda

¹³⁰ Schwitters war ein vielseitiger Künstler der Avantgarde, der durch Collagen in Literatur, Theater, Musik, bildender Kunst und Design experimentierte. In Abgrenzung zu anderen Richtungen der Moderne prägte er für seine Methode das Kennwort „Merz“, eine Verstümmelung des Wortes „Kommerzbank“, das er 1918 als „Vereinigung von Kunst und Nichtkunst“ zum „Merz-Gesamtwerk“ definierte. Im STURM-Kreis experimentierte Schwitters neben dem oben Genannten auch mit Zahlen- und Lautgedichten, surreal-grotesken Dialogen und fügte sprachliche Zufallsbefunde assoziativ und provozierend zusammen.

¹³¹ Schwitters (1920)

„Einbürgerung" vor. Vielleicht ist die Betonung dieser „Einbürgerung" der Grund, weshalb Streese ein prinzipiell psychiatrisch deutbares „Symptom" ins genaue Gegenteil des „Normalen" interpretierte. Dies konnte er nur tun, weil er eine Entschlüsselung vollzog, die den vermeintlichen Neologismus „Raufediewaub" als keinen echten betrachtete, sondern nur als Buchstabenverfremdung eines deutschen Charakterzuges.

V. Künstlerische Re-Etikettierung im STURM

Die unter diesem Kapitel betrachteten STURM-Artikel stellen die künstlerische Auseinandersetzung mit den Aussagen von Kunstkritikern dar. Es handelt sich somit um die „Reaktion“ des STURM auf die „Aktion“ der Tagespresse gegen Künstler der Avantgarde und ihre Werke. Deshalb kann hier auch von Re-Etikettierung gesprochen werden. An mancher Stelle lassen sich aus diesem Grund Wiederholungen nicht vermeiden. Meist gingen die „künstlerischen“ Rezensenten nur auf bestimmte Punkte ein, selten wurde eine Kunstkritik in ihrer Gesamtheit erfasst. Ihrem Kontext entzogen erhielten einige Aspekte deshalb eine stärkere Nuance, als es im Original der Fall war.

Dadurch, dass sich die hier vorgestellten „künstlerischen“ Aussagen stets nach der ihr vorausgegangenen Kunstkritik richtete, könnte man davon ausgehen, dass sich auch bei den Künstlern im zeitlichen Zusammenhang deutliche Neigungen zu einer Art der Abwehr von Etikettierungen aufweisen lassen. Das Gegenteil ist der Fall, die jeweiligen Artikel zeigen in der Abwehr der Kunstkritiken eine große künstlerische Vielfalt. Nichtsdestotrotz scheint der Versuch einer Kategorisierung, die sich nach inhaltlichen Aspekten richtete, sinnvoll. Dabei konnten bestimmte erkennbare Tendenzen herausgearbeitet werden: In der Vorkriegszeit von 1912 bis 1913 griffen die Künstler die ihnen „verhasste Abhängigkeit“ von der Gesellschaft auf und diese an. Im Zeitraum zwischen 1913 und 1920 reagierten sie auf Psychopathologisierung mit Gegen-Psychopathologisierung und setzten das Wertepaar gesund/krank in seiner ganzen Biegsamkeit ein. Die Krankheit der Kunstkritiker war deren „Normalität“. Sie machte sie unfähig, Kunst zu verstehen. In dieser Periode fällt auch eine selbstbewusste Konstatierung der künstlerischen Autonomie auf, mit der man sich gegen alle Vorwürfe erheben zeigen wollte. Ab 1920 stand der Rückzug auf die künstlerische Ebene im Vordergrund.

V.1 „Verhasste Abhängigkeit“, 1912-1913

Kurt Hiller als bedeutender expressionistischer Literat hatte sich 1912 gegen den Kunstkritiker und Autor Fritz Stahl gewandt. Sein Artikel mit deutlich polemischem Charakter ist wortmächtig, unbestechlich und Streitbar. Er kritisierte aufs Heftigste die Vorgehensweise Stahls, die neue Kunst als verrückt zu pathologisieren. Hillers Polemik bringt das Bewusstsein um die Wirkung von Verrücktheitserklärungen auf das Kunstpublikum durch Verbreitung in einem viel gelesenen Blatt zum Ausdruck - er hatte Stahl als Kunstreferent für eines der einflussreichsten deutschen Tagesblätter ausgewiesen - und die daraus resultierende Konsequenz für die moderne Künstlerbewegung. „Anstatt dem dreckigen Geldverdiener zu suggerieren, er müsse

Bilder dieser Maler (hier der Futuristen, MM) kaufen, bestätigt Stahl ihm das vermeintliche Recht zu grinsen, zu feixen, zu geifern." Der „dreckige Geldverdiener" stand für das traditionelle Bürgertum, das der modernen Kunst mit Sensationsgier, aber wenig Kaufbereitschaft begegnete. Die Gier wurde durch die Psychopathologisierung des Kunstkritikers gestillt, Geld für die „wahren" Künstler wurde dabei nicht erübrigt.

Zweifel, Angst, Spott vor oder über die Kuriosität konnten Werke moderner Künstler zu „Ladenhütern" machen. Für Hiller verfolgten Stahls Aussagen das Ziel, die Avantgarde durch Diffamierung und daraus resultierendem Mangel an finanziellen Mitteln zu entkräften. Hillers Abneigung gegen den Kritiker steigerte sich zum Wunsch, „einen Schädling auszurotten" ¹³². Diese gewalttätige Metaphorik stammt aus der Bakteriologie und ihrer Bekämpfung von Krankheitserregern. Ihr Ziel war die Etikettierung des avantgardistisch-konträr denkenden Kunstkritikers als „Schädling" und seine Einschüchterung. Im Sinne von Totschlagargumenten führte Hiller auf, was Stahl aus Sicht der Künstler alles darstellte: Der Kunstreferent sei ein total unfähiger Beurteiler, ein beschränkter Feind der Jugend, ein Widersacher der „umstürzenden Größe", der Kraft, der Kunst. Die Besonderheit der Künstler hatte Hiller kontrastierend herausgestellt, indem er diese zu Auserwählten stilisierte. Ihre Dynamik und ihr Streben nach Umbruch fänden sich in der „umstürzenden Größe"; auf ihrer Seite würden Aktivität und Handeln liegen.

In zweiter Konsequenz richtete Hiller sich gegen das Kunstpublikum und dessen Unverständnis für die Avantgarde. Es wirkt so, als habe er sich durch die radikale Steigerung über „Grinsen" und „Feixen" zum „Geifern" regelrecht in Rage geschrieben, und dabei die doppelte künstlerische Abhängigkeit vom „dreckigen Geldgeber" und vom Kunstkritiker, der diesen beeinflusst, vor Augen gehabt. Sein Unmut darüber drückte sich in einem Gefühl des Widerwillens aus.

Hiller wird in der Literatur als Einzelgänger und „good hater" ¹³³ beschrieben. Anders als Walden übertrug er den Begriff Expressionismus auf die Literatur, um sich mit der Außenwelt zu beschäftigen, die Tendenz zur Innerlichkeit diffamierte er als dekadent. Der vorliegende Artikel veranschaulicht seine Meinung über die Aufgabe des geistigen Literaten, tätig zu sein, um seine bisherige Unfähigkeit auf dem „ach so profanen Gebiet der Politik zu überwinden". ¹³⁴

Analog dem von Hiller formulierten Wunsch der Presse, die neue Kunst durch mangelnde finanzielle Mittel zu schwächen, hatte die *Kölnische Zeitung* im Oktober 1912 vom Standpunkt des Bürgers gegen den Einsatz von Steuermitteln zur Förderung moderner Kunst protestiert. Auf diesen Artikel reagierte im STURM Ernst Wichmann ¹³⁵ in Form einer Zuschrift, die Walden abdruckte. Wichmann schrieb seine Reaktion mit arrogantem Spott.

¹³² Hiller (1912)

¹³³ Vgl. www.hillergesellschaft.de, 13.09.07

¹³⁴ Ebenda

¹³⁵ Carl Ernst Arthur Wichmann (1881-1927): Deutscher Geologe und Mineraloge, unterrichtete Geologie an der Universität von Utrecht.

Fragmente aus dem Artikel wurden in gewohnter Weise gegen den Urheber umgestellt. Die *Kölnische Zeitung* meinte zum Standpunkt des städtischen Vertreters Laué, dass „sich zu blamieren [...] ein unveräußerliches Menschenrecht“¹³⁶ sei. Wichmann sprach der Zeitung dasselbe Recht zu.

Über den finanziellen Sachverhalt erklärte er: Sie „jammern [...] über ihr schönes Geld, das möglicherweise zum Kuckuck geht („bringen wir Steuern auf um' ebenda). Man bedenke doch: es liegt nicht genügend Sicherheit für ein ‚gutes Geschäft' vor. Die Einsicht, daß die K u n s t z u h ä l t e r (und ihre Gehilfen), denen die Kunst [...] eine gute Milchkuh ist, wenn sie schon ihr unsauberes Geld einstreichen, wenigstens durchaus den Rand zu halten haben, ist offenbar noch immer nicht genügend verbreitet.“¹³⁷ In Wichmanns Metaphorik kommt der Kunst eine Opferrolle zu. Sie steht in Abhängigkeit zum Bürger, von dem sie nicht aus Überzeugung, sondern zu seinem eigenen Vermögensvorteil, gefördert und überwacht wird. Die Gefahr, zu einem Verlustgeschäft zu werden, könnte eine Wirkung von Psychopathologisierung sein.

Der psychopathologisierenden Aussage in der *Kölnischen Zeitung* 1912, die moderne Kunst gehöre „eher in die Sammlung eines Nerven- oder Irrenarztes als in eine oeffentliche Kunstaussstellung“¹³⁸ zitierte Wichmann und stellte ihr ein weiteres Zitat von 1845 voran. Hier habe dasselbe Blatt einem Grazer Irrenhaus die Aufführung von Theaterstücken Friedrich Hebbels¹³⁹ nahegelegt.¹⁴⁰ Wichmann äußerte sich nicht unmittelbar zum Inhalt dieser Feststellung, nutzte sie vielmehr, um zu verdeutlichen, dass die *Kölnische Zeitung* in kulturellen oder allgemein modernen Belangen standhaft einen „ignoranten“ Kurs verfolgte. Dies bekräftigte sein Nachwort, die *Kölnische Zeitung* habe 1833 auch gegen die Straßenbeleuchtung protestiert und damit argumentiert, dass Gott Tag und Nacht geschieden hätte und dass Straßenbeleuchtung die öffentliche Sittlichkeit gefährden würde, was aus zeitgenössischer Sicht, im Übrigen auch aus heutiger, natürlich schmunzeln lässt.

Trotzdem lässt sich aus Wichmanns Artikel Widerwille gegen Kritiker und Kunstpublikum erkennen. Die unliebsamen Geldgeber erfuhren durch seine Wortwahl eine starke Abwertung. Auf aggressive Weise forderte er sie auf, über das künstlerische Abhängigkeitsverhältnis zu schweigen.

Die Abhängigkeit vom Bürger und sich negativ auswirkender Psychopathologisierung war nicht limitiert auf die Gruppe der Künstler. Bezug nehmend auf den „Protest“ für Kandinsky 1913, der im Rahmen der künstlerischen Autonomie näher betrachtet wird, hatte sich der Buchhändler Richard Julius Hirschfeld beim STURM gemeldet und über

¹³⁶ Anonym (1912)

¹³⁷ In Original in Spreeschrift. Wichmann (1912)

¹³⁸ Anonym (1912) und Wichmann (1912)

¹³⁹ Christian Friedrich Hebbel (1813-1863): Deutscher Dramatiker. Literatur- und geistesgeschichtlich ist sein Werk zwischen Idealismus und Realismus einzuordnen.

¹⁴⁰ Wichmann (1912)

den ihn empörenden Artikel aus dem *Börsenblatt des deutschen Buchhandels* von Recknagel berichtet. Obwohl Recknagel eine allgemeine Abneigung gegen die neue Kunst geäußert und unterschiedlichste Richtungen, deren Unterschiedlichkeit in Stilbenennung und Darstellungsform für ihn zum „Irresein“ des Kunstbetrachters führten, genannt hatte, schenkte Hirschfeld nur der Erwähnung Kandinskys Beachtung.

Er zeigte sich als Kandinsky-Freund und sprach seine Beschämung über die Diffamierung des Künstlers in einem solch wichtigen Fachorgan wie dem *Börsenblatt des deutschen Buchhandels* aus. Auffällig ist dabei der Akzent, den Hirschfeld auf den Schaden für den Buchhandel setzte. Den Künstler selber erwähnte er nur am Rande, dieser habe genug „Empfehlungen“, als dass ihm negative Äußerungen etwas anhaben könnten. Der Buchhandel jedoch bringe Luxusartikel zum Verkauf und habe genug mit äußeren Feinden zu kämpfen. Hirschfeld brachte das Beispiel des Lehrlings, der in der Beratung eines Käufers negative Anschauungen über moderne Kunst aus dem *Börsenblatt des deutschen Buchhandels* blind wiederholen könnte, ohne je selbst einen Kandinsky gesehen zu haben. Er sah in Recknagel mit seinen Aussagen einen Feind aus den eigenen Reihen ¹⁴¹, da auf diese Weise eine bestimmte Charge an Büchern in Gefahr stand, keine Abnehmer zu finden.

Die oben betrachteten Artikel zeugen von einem widerwilligen Eingestehen der existentiellen Abhängigkeit von der öffentlichen Meinung. Deshalb wird die Psychopathologisierung durch die Presse nicht nur als gravierende Beschränkung und Ausnutzung bestehender Abhängigkeiten gesehen, sondern auch als direkte existentielle Bedrohung. Wegen ihrer aggressiven Ausdrucksform stellen die Artikel gleichzeitig einen Angriff auf die gesellschaftlichen Mechanismen der Kunstrezeption dar. In diese Debatte griffen auch „para-artistische“ Berufsgruppen ein, sie äußerten sich im STURM über finanzielle Einbußen aufgrund von Diffamierung der Avantgarde.

V.2 Unwissen als „Kunstkritiker-Krankheit“ - Biegsamkeit des Krankheitsbegriffs

Bot Psychopathologisierung den Kritikern und Bürgern ein Muster im Umgang mit Kunst, diese schnell als nicht ernsthaft abzutun, so galt dies genauso für die künstlerische Gegenpsychopathologisierung als Muster im Umgang mit Kunstkritik. Im „einfachen“ Zurückwerfen von Wahnsinnsbegriffen lässt sich keine Auseinandersetzung mit dem Beweggrund für das künstlerische Urteil oder für das gesellschaftliche Unverständnis für

¹⁴¹ Hirschfeld (1913)

die Kunst erkennen. Statt künstlerische Beweggründe zu erklären, um eine Annäherung an die Gesellschaft zu versuchen, wurden hier erneut Grenzen gezogen.

1917 erschien im STURM ein Artikel, der diese Annäherung zunächst zu versuchen schien. Walden wandte sich gegen den Vorwurf des kalkulierten Stilbruchs durch den Kunstkritiker Servaes in der *Vossischen Zeitung* und bemängelte: „Kennt er ihre Entwicklung, die solchen Herren ja so viel bedeutet. Hat er je die Bilder der Vergangenheit dieser Künstler gesehen. Kennt er ihren Studiengang, ihr Leben, ihre Ethik. Zwar bedeutet dies alles nichts für die Kunst. Es bedeutet aber viel, wenn man sich ein Urteil über die Ehrlichkeit der künstlerischen Gesinnung erlauben will.“¹⁴²

Walden sprach damit die prinzipielle Frage an, ob die Biographie eines Künstlers und seine moralische Überzeugung in die Betrachtung seiner Werke einfließen sollten, oder nicht. Er differenzierte zwischen Werk und Ehrlichkeit. Das Werk muss zwar unabhängig von der Biographie des Künstlers stehen und gesehen werden, dennoch kann die Biographie zur Einschätzung des künstlerischen Werdegangs dienlich sein. Außerdem werden Biographie und moralische Überzeugung wichtig, wenn einem Künstler Betrug oder Unehrllichkeit vorgeworfen werden. Dann nämlich kann die Person des Künstlers seine ethischen Prinzipien darlegen und als Gegenargument einsetzen.

Dem Kunstpublikum wollte Walden verdeutlichen, dass Kunst nicht über Nacht aus einer flüchtigen Geschäftsidee heraus gestaltet wurde, sondern dass sich dahinter eine komplexe geistige Entwicklung verbarg. Servaes geriet damit in die Position dessen, der den Titel „Kunstkritiker“ eigentlich nicht verdiente, weil er ohne tiefere Kenntnis einen vermeintlich bloßstellenden Artikel gegen die Avantgarde verfasst hatte. In zahlreichen Gegendarstellungen im STURM wird dieses Argument eingesetzt. Wo Kunstkritiker bei Künstlern Geisteskrankheit entdeckten, spürten die Künstler bei Kunstkritikern die „Krankheit“ des Unwissens auf und entwickelten diese Metapher in unterschiedliche Richtungen weiter, nutzten den Krankheitsbegriff in seiner ganzen Biogsamkeit.

Dem erklärenden Ansatz der künstlerischen Seriosität zum Trotz, verzichtete Walden nicht darauf, die künstlerische Souveränität mittels gewaltträchtiger Metaphorik zu konstatieren: "Denn sie schimpfen, aber ich lächle. Die Machtstellung der Kunst ist errungen. [...] Sie sind von der Kunst erschlagen. Ich bin glücklich, daß ich der Hammer sein durfte."¹⁴³ Walden verdeutlichte seine Rolle als Kämpfer für die Kunst, nicht ohne auf seine bedrohliche Wirkung hinzuweisen. Diese Konstatierung von Souveränität wurde immer wieder als Kontrastpunkt gegenüber dem „unwissend kranken Kunstkritiker“ angewandt.

Auf die Diffamierung Kandinskys als unverantwortliche Malerseele im *Hamburger Fremdenblatt* 1913 reagierte Walden im STURM mit dicken Lettern: „Für Kandinsky, ein

¹⁴² Walden (1917 c)

¹⁴³ Ebenda

Protest". Nach dem Zitieren der „Beschimpfungen" ging Walden nicht selbst in gewohnter Weise gegen den Kunstkritiker Kückler vor, er bemängelte vielmehr den „Missbrauch" eines Unwissenden durch eine große Tageszeitung. Kückler wurde damit zum schwachen und machtlosen Menschen, Walden sprach ihm Eigenständigkeit und Verantwortung ab. Er stellte ihn als Person dar, die sich selbst nicht positionieren konnte. Sie wurde vielmehr von anderen verortet und dahingestellt, wo diese anderen sie haben wollten. Mit der Schwächung der Person des Kunstkritikers geht die Schwächung seiner Argumentation einher, „er weiß nicht, was er tut".

Walden empfand Kücklers Kunstkritik als reine Negativierung des Künstlers Kandinsky, der allein die Konsequenzen der Psychopathologisierung zu tragen habe. Im STURM wollte man dem Künstler schließlich zeigen, „welche Achtung und Anerkennung seine Kunst bei künstlerischen Menschen findet." ¹⁴⁴. Dazu ließ Walden anderen Stellungnahmen Raum, zu denen er offenbar gezielt innerhalb seines weiten Bekanntenkreises aufgefordert hatte: „Sie hatten die Freundlichkeit, mir eine Notiz des Hamburger Fremdenblatts über Wassily Kandinsky zuzuschicken" ¹⁴⁵, begann Wilhelm Hausenstein ¹⁴⁶ seine Antwort. Abgedruckt waren außerdem Zusendungen von Heinz Braune, Direktion der Staatlichen Galerien, Karl Ernst Osthaus ¹⁴⁷, Folkwang Museum Hagen, Willem Steenhof, stellvertretender Direktor des Reichsmuseums zu Amsterdam ¹⁴⁸ und Georg Swarzenski, Direktor des Städelschen Kunst-Institutes Frankfurt am Main ¹⁴⁹.

Als Vertreter von gänzlich mit Kunst assoziierten Institutionen stellten sie einen Kontrast zum „kunst-unwissenden" Kückler dar. Sie alle zeigten ihr positives Interesse am Künstler. Swarzenski beispielsweise hatte bereits zum Zeitpunkt seiner Stellungnahme zwei Bilder Kandinskys gekauft, „einfach, weil sie mir besonders gefielen" ¹⁵⁰. Steenhoff hatte einen Essay über Kandinsky in der Zeitschrift „De Amsterdammer, Weekblad voor

¹⁴⁴ Walden (1913 a)

¹⁴⁵ Ebenda

¹⁴⁶ Wilhelm Hausenstein (1882-1957), deutscher universal gebildeter historischer Schriftsteller, Kunstkritiker und Kulturhistoriker, Publizist und Diplomat. Zu seinen Werken zählen zahlreiche Sachbücher über kulturelle Themen, Kunst- und Reisebücher. Er schrieb Beiträge für große deutsche Zeitungen, wie z.B. die *Frankfurter Zeitung*, die *Münchener Neueste Nachrichten* oder die *Süddeutsche Zeitung*. Im Nationalsozialismus erhielt er Schreibverbot, weil er sich weigerte die Namen jüdischer Künstler aus seinem Buch über Kunstgeschichte zu tilgen und moderne Werke als entartete Kunst zu titulieren. Zu seinem Freundeskreis zählten zahlreiche Künstler.

¹⁴⁷ Karl Ernst Osthaus war ein Sammler und Mäzen, der das Folkwang Museum in Hagen 1901 mit seiner Privatsammlung begründet hatte. Es bildete ab 1922 mit dem 1906 gegründetem Essener Kunstmuseum den Grundstock für das heutige Essener Folkwang Museum. Hier finden sich Gemälde, Skulpturen, Zeichnungen, Grafiken und Fotografie des 19. und 20. Jahrhunderts, Kunsthandwerk aus Afrika, Asien, Europa und der Antike.

¹⁴⁸ Eigentlich „Rijksmuseum" in Amsterdam, das Gemälde, Grafik und Kunsthandwerk aus den Niederlanden vom Mittelalter bis zum Ende des 19. Jahrhunderts birgt.

¹⁴⁹ Von dem Kaufmann und Kunstsammler Johann Friedrich Städel 1815 gestiftete Gemäldegalerie mit einer Kunstschule in Frankfurt am Main. Ursprünglich im Privathaus des Stifters, siedelte es bald um in ein eigenes Museumsgebäude. Die durch weitere Stiftungen und Neuerwerbungen vermehrte Sammlung bietet v.a. deutsche, niederländische und italienische Malerei des 14.-18. Jahrhunderts, aus dem 19. Jahrhundert besonders Malerei der Romantik und des Impressionismus, aus dem 20. Jahrhundert Malereien und Plastiken. Aus der Kunstschule ging die Städelschule (Staatliche Hochschule für Bildende Künste) hervor.

¹⁵⁰ Swarzenski in Walden (1913 a)

Nederland" veröffentlicht und Walden eine Kopie zukommen lassen ¹⁵¹. Hausenstein war sogar persönlich mit dem Künstler bekannt. Entsprechend unterstrichen sie in ihren Antworten die künstlerische Souveränität Kandinskys und folgten Waldens Wunsch, ihre Achtung für den Künstler auszusprechen.

Dem Titelwort „Protest“ folgt daher kein lautes Protestieren gegen den Inhalt der Küchlerschen Kunstkritik an Kandinsky. Die Zuschriften schlossen sich vielmehr Walden in seiner Diffamierung des Kunstkritikers an. Hier eine Zusammenfassung der im Grundton ähnlichen Schriften: Der Schreiber werde mehr gebrandmarkt als der Künstler; Kandinsky sei auch im Ausland von vielen Kritikern beschimpft worden, aber was mache das; empörend sei, dass jemand, der berufsmäßig in einer angesehenen Zeitung Kritiken schreibe etwas derartiges als Kritik herausgebe; man könne die Kritik nicht als Beurteilung von Kunstdokumenten verstehen, sondern als eine platte Anöndung der Person dieses Malers, hier seien die Gesetze des gesellschaftlichen Anstandes zu gering geachtet. Deshalb sei es zwecklos, dagegen mit dem gleichen Mittel einer öffentlich literarischen Gegenäußerung zu protestieren; gegen stumpfen Untakt polemisiere man nicht. Man registriere ihn für die Naturgeschichte der Kritik.

Die Zusendungen ließen die Vorwürfe des Kunstkritikers im Sande verlaufen und nahmen sie im Wissen um die Kunst und das Unwissen der Gesellschaft nahezu als natürliche Gegebenheit auf. Die Bemerkung Hausensteins, die als Ausnahme auch auf die Psychopathologisierung einging, deutet in diese Richtung: „Es ist nun einmal so in diesen Zeiten zerspaltener Gesellschaftlichkeit [...]: der Kritiker rückt um zehn, das Publikum um zwanzig Jahre hinter dem Künstler her. [...] Aber immer meinen Kritiker und Publikum, sie seien der Praxis voraus und hätten den Künstler zurechtzuweisen oder ihn für verrückt zu erklären.“ ¹⁵² Damit verwies Hausenstein auf eine Ungleichzeitigkeit bezüglich der Herstellungszeit und des Empfindens und Beurteilens eines Kunstwerkes, die für die Entstehung der Psychopathologisierung verantwortlich war, ihr aber auch eine Verarbeitungsmöglichkeit im Laufe der Überwindung der Ungleichzeitigkeit bieten konnte. Aus den Zusendungen stach die Richard Dehmels heraus, der einen aggressiven Ton anschlug. Er riet, „Kurt Küchlein“ mit seinem „Hühnergehirnchen“ doch piepsen zu lassen. Wollte er gegen die Dummheit des Federviehs jedes Mal etwas schreiben, wäre er längst am Schreibkrampf verreckt. Doch darf hier nicht vergessen werden, dass Dehmel kein Kunstkritiker oder Museumsdirektor war, sondern die aktive Seite des Künstlers vertrat, der (s)ein Werk niedergemacht sieht. Schon dieser kurze Beitrag zu Kandinsky lässt den Künstler erkennen. Dehmel drückte im Spiel mit Begrifflichkeiten um die Feder, als Symbol für das Schreiben, seine geringschätzigste Meinung über Küchler und das „Federvieh“ Presse, sowie deren Tätigkeit aus.

¹⁵¹ Steinhoff in Walden (1913 a)

¹⁵² Hausenstein in Walden (1913 a)

Die Stigmatisierung des Kunstkritikers mit dessen eigenen psychopathologisierenden Argumenten zeigte sich an der Reaktion Waldens auf den Kritiker Tafel, der im *Stuttgarter Neuen Tageblatt* den Vorwurf des Bluffens gegen August Macke in ein Bibel-Zitat einfügt hatte. Walden betitelte seine Reaktion 1914 im STURM mit „Religiöser Wahnsinn?“. Er warf dem Kritiker die Verhöhnung der Sprache der Bibel vor und „Gottähnlichkeit“ aufgrund seines Urteils, und vermutete, dass man vor einem Gericht sicher die Unzurechnungsfähigkeit wegen religiösen Wahnsinns feststellen würde.

Walden führte eine Vorwurfsumkehr mit Positionswechsel durch, um auf die Absurdität in Tafels Aussagen aufmerksam zu machen. Er verwob seine Gegenkritik mit dem von Tafel kreiertem, religiösem Bild. Dabei wies er dem Kritiker mit seinen Interpretationen über Macke die Position des Pathologischen zu, er selber nahm die Rolle des „vernünftigen“ realistischen Beobachters ein. Dies unterstützte Walden zusätzlich, indem er Tafels Jüngstem Gericht das irdische Gericht und die öffentliche Rechtsprechung entgegenhielt. Er ging sogar noch einen Schritt über reine Psychopathologisierung hinaus. Durch Erwägung von Unzurechnungsfähigkeit und Gericht wird eine Szene heraufbeschworen, in der der Kunstkritiker zum „irren Straftäter“ stilisiert wird, dem zwar keine Schuld zugesprochen werden kann, der jedoch zu entmündigen ist.

Bezug zur öffentlichen Rechtsprechung stellte auch Adrian-Nilsson 1917 in seiner Reaktion auf Bryks Vorwurf, der Maler Marc male unecht und keinesfalls wie ein Geisteskranker, her. Der wahre „bewusste Schwindler“ sei Bryk selber, der zwei Werke Marcs in der *Nya Konstgalleriet Stockholm* unerlaubterweise abgedruckt hatte, um diese anschließend auf die bekannte Weise zu rezensieren. Der „weltlich-greifbare“ Vorwurf Adrian-Nilssons stand im Kontrast zu Bryks „abstrakter“ Unterstellung der Nachahmung einer zeitgenössisch ohnehin schwer fassbaren Darstellungsform.

Die weitere Entkräftung suchte Adrian-Nilsson durch die Betonung von Bryks Inkompetenz in künstlerischen und psychiatrischen Belangen. Seine Verrücktheitserklärungen seien nur raschelnde „Pfennigphrasen, vergoldet mit quasi-psychologischen und psychiatrischen Ausdrücken.“¹⁵³ Bryk schrieb demnach über etwas und argumentierte mit etwas, wovon er eigentlich keine fundierte Kenntnis hatte. Den Maler Marc charakterisierte Adrian-Nilsson aller Kritik erhaben als den „göttlichen Künstler“, der „den Tieren menschliches, göttliches Leben auf der Erde (gab).“¹⁵⁴ Die Apotheose Marcs durch Adrian-Nilsson wird deutlich, Marc war zu einem Gott erhoben und stand über den Menschen. Sein Werk hatte er unabhängig und entgegen der gesellschaftlichen Meinung, die seine Bedeutung nicht richtig einzuschätzen wusste, geschaffen.¹⁵⁵

¹⁵³ Adrian-Nilsson (1916/17)

¹⁵⁴ Im Original hervorgehoben, ebenda

¹⁵⁵ Der Beitrag Adrian-Nilssons konstatierte nebenbei einen anderen interessanten Punkt: Walden bemerkte am Rande, dass sich die *Nya Konstgalleriet Stockholm* unter der Leitung von Arturo Ciacelli, einem italienischen Maler (1883-1966), „beim STURM um Ausstellung dringend bewarb, aber ablehnenden

Der Kunstkritiker Willi Pastor kam dem Vorwurf des Unwissenden zuvor, indem er selber explizit das Laienhafte seiner Kunstbetrachtung betonte. Er wollte der modernen bildnerischen Kunst auf einer Kunstaussstellung mit normalem Menschenverstand begegnen. Nichtsdestotrotz war seine Professionalität herausgestellt worden, die *Tägliche Rundschau* führte ihn als produktiven Schriftsteller ein, dessen Roman, erschienen im Cotta Verlag, im selben Blatt bereits besprochen worden war. Aus der Aussage Pastors „ich denke mir nämlich, Künstler sein heißt: Alleinherrscher sein in seinem eigenen Reich. Nicht Mitglied einer Räteregierung“¹⁵⁶ hatte Walden im STURM 1919/1920 den Titel seines Artikels „Der letzte Despot von Cotta“ kreiert. Im Prinzip hatte Pastor eine Erklärung künstlerischer Individualität gegeben, die Walden stets herauszustellen bemüht war. An dieser Stelle wollte er sie jedoch nicht gelten lassen und zog sie ins Lächerliche. Pastor war demnach der Kunst nach wie vor nicht auf den Grund gekommen, war nach wie vor unwissend. Tatsächlich hatte er es am Ende seines Artikels schließlich abgelehnt, sich weiter mit der modernen Kunst auseinanderzusetzen: „Ich lehne es ab, mich weiter mit diesem Quark zu beschäftigen.“ Daraufhin endete Walden im STURM mit „Der letzte Kaiser von Cotta. Ich leihe ihm diesen Titel für seinen nächsten Roman. Ich will sogar bei der Räteregierung seiner Phantasie ein gutes Wort für ihn einlegen, in Quark einlegen.“¹⁵⁷ Walden beachtete Pastors Aussagen nicht inhaltlich, verdrehte sie stattdessen gegen den Kunstkritiker und suchte sich über ihn zu erheben. Er stellte einen Bezug zur politischen Situation her, der Kaiser hatte abgedankt, es herrschte eine Räteregierung.

Die folgenden und letzten beiden Artikel in dieser Kategorie setzen sich in ihrer „Krankheitsbezeichnung“ der Kunstkritiker von den anderen ab. Es handelte sich nicht direkt um eine Gegenpsychopathologisierung, sondern eine Psychopathologisierung des Gesunden, das gerade weil es gesund war, Unfähigkeit zum Verstehen von moderner Kunst bedingte. Der Kritiker wurde nun nicht mehr als krank, sondern als gesund, im Zweifel zu gesund und damit unflexibel und starr in der Kunstbetrachtung, ausgewiesen. Gesund wurde gleichgesetzt mit „normal“ oder sogar „übernormal“, und deshalb nicht in der Lage, Kunst zu verstehen. Dabei handelte es sich nach Walden um eine „Krankheit“, die stärkste Eingriffe erforderte. Er machte sich somit die Dehnbarkeit des Wertepaares gesund/krank zunutze.

Bescheid erhielt.“ Hier zeigt sich die autonome Exklusivität des STURM-Kreises, der nicht jeden Modernen in seine Reihen aufnahm, stattdessen seine eigene, maßgeblich von Walden bestimmte, Definition von Mitgliedern des STURM und die Erfüllung der „STURM-Norm“ aufstellte. Es sei erwähnt, dass Ciacelli 1926 im STURM schließlich doch ausstellen „durfte“. Zum Zeitpunkt des Beitrages Adrian-Nilssons befand er sich jedoch noch in der abgelehnten Position, was das Abdrucken einer negativen Meinung über einen STURM-Künstler positiv beeinflusst haben mag.

¹⁵⁶ Walden (1919/20 b)

¹⁵⁷ Ebenda

Zu Lux' Artikel von 1915 und dessen aneinander gereihten Begrifflichkeiten aus der Psychiatrie ¹⁵⁸ erklärte Walden: „Der Hysteriker findet immer die Anderen hysterisch, trotzdem ich nicht einmal an die Lux-Hysterie glaube. Seine Krankheit ist mir zu gesund, zu metallisch. Ihm fehlt nur der Arzt seiner Ehre. Sie ist aber nur metallisch zu kurieren.“ ¹⁵⁹ Durch „metallische Krankheit“ drückte Walden seine Meinung von Lux' Kunstanschauung als noch sehr traditionell geprägt aus. „Metallisch“ mag hier für das Eiserne, Eherne des wilhelminischen Zeitalters stehen, die Vorstellung vom hierin eingebundenen Mensch entspricht eher der einer Maschine ohne Sensibilität. Die medizinische Behandlung mit etwas „Metallischem“ um etwa die „Ehre herauszuschneiden“ führt unmittelbar zur Assoziation mit der Chirurgie. Walden beschrieb hier in Metaphern einen medizinisch-chirurgischen oder kämpferischen Akt mit Schwert, der ihm notwendig schien, damit das Kunstpublikum moderne Kunst verstehen könne. Als zu gesund bezeichnete Walden auch Baronin von Nauendorf in seiner Reaktion auf ihren Kommentar von 1917. Sie hatte festgestellt, dass Marc den Tod im Feld gefunden habe, ehe der Wahnsinn ihm ein trauriges Ende bereitet hätte. Walden kommentierte folgendermaßen: „Eine gesunde Hyäne, Hyänen sind gesund, weil sie sich keine Gedanken machen. Sonst würden sie vielleicht über sich wahnsinnig werden.“ ¹⁶⁰ Das Bild der Hyäne, die im Tierreich als Aasfresser bekannt ist, mag Walden gewählt haben, weil Marc sich gegen die Behauptung nicht mehr persönlich wehren konnte. Die Hyäne ist zudem ein Rudeltier, weshalb hier die Erweiterung des Bildes auf die Gesellschaft möglich ist: Walden wies von Nauendorf als typische Vertreterin des „Normalen“ aus, die herrschende Normen und ihre auf diesen Normen basierende inhumane Position gegenüber Randgruppen nicht in Frage stellte. Das Überdenken und Infragestellen der Normen und der eigenen unmenschlichen Äußerungen würde in den Wahnsinn treiben.

V.3 Rückzug auf die künstlerische Ebene

Nach dem Ersten Weltkrieg meldeten sich Künstler meist in eigener Sache gegen Psychopathologisierung in der Presse zu Wort. Letztlich können alle bisherigen Vorwurfsumkehrungen mit ihrem Wortspiel als kleine Kunstwerke gesehen werden. In den Artikeln dieser Kategorie verwiesen die Künstler jedoch nicht nur auf die künstlerische Ebene, sie brachten sie als unmittelbares Instrument gegen die Psychopathologisierung in die Debatte ein und „verkünstelten“ sämtliche Vorwürfe, indem sie sie geradezu in ihre

¹⁵⁸ Lux hatte geschrieben: „Man malt wie die Kinder, wie die Wilden, wie die Paralytiker. Psychose ist dabei, wie in allen Entartungen: Primitivität und Hysterie; die Gegensätze berühren sich.“ Lux (1915)

¹⁵⁹ Walden (1915 b)

¹⁶⁰ Walden (1917 a)

Kunst einwoben. Dadurch verwischten sie die Grenzen zwischen Vorwurf und Reaktion, nahmen auch den Charakter des Pathologischen.

Im Artikel des Kunstkritikers Kurt Strees hatte sich die öffentliche Verbreitung der expressionistischen Anschauungen gezeigt. Kurt Schwitters wandte sich unter „Tran Nr. 11“ gegen den Kunstkritiker. Schwitters hatte über dreißig Tran-Texte verfasst, mit denen er seine Kritiker aufs Korn nahm. „Tran“ ist in der Bezeichnung ein Kürzel aus Lebertran.¹⁶¹ Dieser Lebertran ist als ein notwendiges Übel deutbar, dass man schlucken muss, durch das oder an dem man jedoch gewissermaßen wachsen kann. Schwitters verstrickte seine Aussagen und die des Kunstkritikers auf die oben beschriebene Weise. Schwitters stellte in seinem Artikel den Antagonismus zwischen der bürgerlichen Suche nach Anpassung und der künstlerischen Suche nach Individualität dar. Strees erkannte im Wort „Raufediewaub“ den Wiederaufbau und nahm dies als Anlass zur „Einbürgerung“ der Avantgarde. Dem suchte sich Schwitters zu widersetzen. Er stellte ironisch den unbedingten und in seiner Aussage hinkenden Deutungswillen Streeses heraus: „Ihr Wiederaufbau ist ein windschiefes und morsches altes Haus, das Sie von allen Seiten stützen müssen, damit es der STURM nicht umweht. Aber schadet nichts, nur ruhig umpusten lassen, Sind ja Wiederaufbaupartei.“¹⁶²

Schwitters distanzierte sich von Streeses „Einbürgerungsversuch“ in die „morsche“ Normalität der Gesellschaft; in den deutschen Alltag der Nachkriegszeit wollte er die moderne Kunst nicht eingliedert sehen. Durch die heftige Abwehr dieses „Einbürgerungsversuches“ nahm er eine Grenzziehung vor und suchte zu demonstrieren, welche Kraft und Umbruch-Dynamik die avantgardistische Bewegung nach wie vor innehatte und welche wichtige Rolle dabei der STURM als ihr Sprachorgan spielte. Hierin kann man Erstarkung an Tran sehen.

Eine deutlich aggressivere Demonstration der avantgardistischen Kraft erbrachte Otto Nebel 1925 im STURM. Mit seiner „Razzia im Schemen-Viertel“ nahm er Rache an „sämtlichen Kretins, Journalisten, Bücherskorpionen, Blattwanzen und Kunstkritikern, die Knust gegen Kunst schreiben und die Urdummheit vermehren helfen [...]“¹⁶³ Nebel wird in der Literatur als minutiös arbeitender, technisch sorgfältig abwägender Künstler beschrieben, der seine Gemälde und farbigen Blätter in zähen Arbeitsschritten Schicht um Schicht aufbaute. Ähnlich konzipiert wirkt sein Artikel. Durch geschickten Umgang mit dem Wort und dessen vielseitiger Verwendungsmöglichkeit plakatierte er aus Künstlersicht auf kunstvolle Weise das Zeitungswesen: „Aber die Zeitgenossen leben gegenwärtig in der Vergangenheit. Sie haben keine Zeit. Sie haben ihre Zeitung. Sie sind unter den Strich gesunken, in den Spalten der Spaltung verkommen. Meinungen. Um auf

¹⁶¹ Vgl. <http://www.netzliteratur.net/experiment/schwitters2.htm>, 13.09.07

¹⁶² Schwitters (1920)

¹⁶³ Nebel (1925)

die Folter zurückzukommen. Man soll Menschen nicht in die Presse quetschen, nicht unter die Revolverpresse drücken. [...] (Aber sie sind) Gespannt auf Etwas, das ein Nichts ist. [...] Sie sind überspannt. Eine kurze Spanne Zeit, und die Kunst hat sie überspannt. Eine Brücke ist die Kunst. Eine Krücke ist die Zeitung. Der Kritiker ist der Holzarmer, der die Folter bedient. Der Politiker vernagelt den Sarg, in dem die Scheintoten schlafen. Es ist eine Lust zu überleben." ¹⁶⁴

Nebel demonstrierte die Unverwüstlichkeit der Kunst, die der Vereinigung von Politik und Presse strotzte, repräsentiert durch den die Folter bedienenden Holzarmer und den Sargvernagler. Deren aus seiner Sicht hemmenden Einfluss verdeutlichte er durch das Bild der Krücken: Diese haben nur dann einen nutzbringenden Effekt, wenn tatsächlich eine Behinderung vorliegt. Dem Gesunden werden die Krücken selbst zur Behinderung. Dies bedeutete, auf die Öffentlichkeit transferiert, die Behinderung in der Entfaltung einer freien Meinung durch den Einfluss und die Leitung der Presse. Durch diese Behinderung im Vorwärtskommen war nach Nebel das gegenwärtige Leben in Richtung Vergangenheit bedingt. Demgegenüber stand die moderne, nach Neuem strebende Bewegung, repräsentiert durch das Bild der Brücke, analog der gleichnamigen Bewegung aus Vorkriegszeiten ¹⁶⁵, die andere Perspektiven eröffnen und in sie überführen konnte.

Als radikale Lösung dieses Dilemmas für die Kunst, schlug Nebel einen Volksfesttag vor, an dem einmal Kunstkritiker und sämtliche andere Genossen „vor versammelter Mannschaft in Pappe gebunden, gehorfeigt werden. Wir hätten auf diese einfache Weise, gleichsam im Handumdrehen eine gesunde Innenpolitik geschaffen." ¹⁶⁶ Für Kunstausstellungen schlug er das Aufstellen von kräftigen Meisterboxern am Eingang vor. Aus diesen Aussagen spricht heftigste Aggression, auf bedrohliche Weise stellte Nebel eine mögliche Durchführung des Umbruchs dar, die an Revolution erinnert.

Dem Ausruf Collins als Reaktion auf das Werk des Künstlers ¹⁶⁷ „Nebel [...]. So begabt und schon so verrückt. [...] Der Psychiater sollte ihn holen.“, kam Nebel fiktiv nach. Er beschrieb eine psychiatrische Sitzung, in der er dem Arzt zunächst seine originale Fassung vorlas, „der Onkel Doktor schwieg ergriffen. Dann las ihm Nebel Ihre hausgemachten Zeilen langsam, aber sicher vor.“ Der Doktor schwieg nicht länger, stellte stattdessen fest: „Dieser Ernst [...] leidet unter pathologischen Störungen des Sehvermögens, [...]. Vermutlich hat er die Zeile bewußt gefälscht. Dann ist er ein sogenannter Maniker. Schizophrene. [...] Solche Autisten sind darum besonders

¹⁶⁴ Ebenda

¹⁶⁵ Gründungsmitglied Heckel äußerte sich über die Namensgebung: „Schmidt-Rottluff sagte, wir könnten das ‚Brücke‘ nennen, - das sei ein vielschichtiges Wort, würde kein Programm bedeuten, aber gewissermaßen von einem Ufer zum anderen führen.“ Kinkel (1958/1959), S. 24. Zitiert nach Moeller (2005), S. 8

¹⁶⁶ Nebel (1925)

¹⁶⁷ Collin hatte laut Nebel in der Berliner Volkszeitung über eine STURM-Ausstellung berichtet und Nebels dort ausgestellte gemalte Zeilen „Brink Moll Mann Kind“ zu „Bronk Moll Monn Kond“ verändert und diskutiert.

unangenehm, weil man sie von staatswegen her nicht interniert. Genau wie der Staat selber. Wer die Menschen vor diesen Kranken warnt, tut ein gutes Werk. Im Ernst." ¹⁶⁸

Nebel re-psychopathologisierte. Nach seiner fiktiv erörterten Argumentation war nicht er der Kranke, sondern der Kritiker. Immerhin hatte er in seiner Fiktion als verfehmter Künstler den Willen gezeigt, sich dem Fachmann vorzustellen. Von diesem wird er exkulpiert. Dagegen lässt Nebel nun das Pathologische bei demjenigen diagnostizieren, der seinen Arztbesuch wegen Abweichungen von der Norm gewünscht hatte und der in der Realität das Normale, Gesunde zu repräsentieren glaubte. Anhand der wahllos wirkenden Aneinanderreihung psychiatrischer Fachtermini in seiner Re-Psychopathologisierung stilisierte Nebel Willkür, die er auch in der Vorgehensweise von Kunstkritikern entdeckte und auf diese Weise angriff.

Interessant ist hier noch ein anderer von Nebel angedeuteter Aspekt in Bezug auf die Psychiatrie. Nach der vielfältigen Diagnosestellung des fiktiven Psychiaters zu urteilen, gäbe es genug Gründe, Collin in eine psychiatrische Anstalt aufzunehmen. Der Arzt erklärte erstaunlicher Weise, dass solche „Autisten“ von staatswegen nicht interniert würden. Nebel spielte hier auf die Psychiatrie als Anstaltspsychiatrie und staatsnahe Wissenschaft an. ¹⁶⁹ Indem Collin eine Kritik gegen die moderne Kunst verfasste, vertrat er den „staatlichen“ Standpunkt. Dies bewahrte ihn vor der Psychiatrie. Nebel unterstellte implizit, dass die Internierung eines Individuums in eine psychiatrische Anstalt nicht von seiner wahren Krankheit abhing, sondern von seiner Anpassungsbereitschaft - wie im Falle Collins - bzw. Nicht-Anpassungsbereitschaft - wie im Falle Nebels, der den Psychiater aufsuchen soll - an die durch die Obrigkeit gegebenen Normen. Neben der Kritik am Kunstkritiker griff er indirekt auch das zu seiner Pathologisierung eingesetzte Mittel der Psychiatrie an. Anhand seiner Bilder verdeutlichte er die negative Wirkung der Psychiatrie auf die freie Entfaltung.

Nebels Artikel erschien zu einem Zeitpunkt, an dem die Psychiatrie sich bereits an der Diskussion kultureller Belange beteiligte. Den Prozess dieser Expansion zeichnet das folgende Kapitel nach. An dieser Stelle erscheinen auch die „Psychiater des STURM für bildende Kunst“. Anhand einer Diskussion in der *Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie* wird eine fachinterne Kontroverse dargestellt.

¹⁶⁸ Nebel (1925)

¹⁶⁹ Vgl. Blasius (1994), S. 64 und 136

VI. Der Psychiater betritt die Bühne

Nach der Erfassung der Auseinandersetzung auf Laienebene soll nun der Fokus auf die medizinisch-psychiatrische Ebene gerichtet werden. Bevor auf Artikel von Psychiatern über die Avantgarde der bildenden Künstler eingegangen wird, die im STURM zur Diskussion kamen, soll zunächst die Geschichte der Psychiatrie in der Zeitspanne vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis in die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg skizziert werden.

Hierbei richtet sich das Augenmerk besonders auf die Grundidee eines Zusammenhangs zwischen den Lebensbedingungen der modernen Gesellschaft und einer erhöhten Anfälligkeit für Nervenkrankheiten sowie die Entwicklung dieser Idee bis zum Begriff der Entartung. Im sich anschließenden Abschnitt werden die Psychiater Max Nordau, Martin Minden und Wilhelm Weygandt, deren Artikel im STURM zur Diskussion kamen, in ihrem zeitlichen Kontext vorgestellt.

Ihre psychiatrische Meinung wird sodann paarweise mit den im STURM diskutierten Artikeln im direkten Zusammenhang betrachtet. In chronologischer Reihenfolge stehen sich so Nordau und Walden, anschließend Minden und Walden und zuletzt Weygandt und der Künstler Schwitters gewissermaßen gegenüber.

In einem letzten Teil soll die Kontroverse um eine psychiatrische Teilnahme an der Diskussion um Kunst innerhalb der Berufsgruppe anhand einer Debatte in der *Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie* angesprochen werden.

VI.1 Von „spekulativer Neurophysiologie“ über Neurosen zur Entartung

Die Geschichte der Psychiatrie verbindet Medizingeschichte, Sozialgeschichte und Wissenschaftssoziologie. Die Herausbildung des Faches Psychiatrie wurde geprägt von politischen und gesellschaftlichen Trends, unterlag den Schwankungen des gesellschaftlichen Selbstverständnisses und dem Selbstverständnis der Behandler. Die Zuordnung von Symptomen zu bestimmten Ursachen verschob sich im Laufe der Zeit von übernatürlichen Erklärungen zu somatischer Ursachenzuschreibung, zu am Individuum orientierten Ansätzen und zur Erwägung krankmachender Lebensumstände. 170

¹⁷⁰ Die genannten Begriffe sollen einer Einführung in den Wandel der Erkenntnisse im Feld der Psychiatrie dienen und sind deshalb allgemein verfasst. Folgende Beispiele dienen der Veranschaulichung. Zu den übernatürlichen Erklärungen zählten beispielsweise dämonische Besessenheit oder Sünde, die zur Geisteskrankheit geführt haben. Somatische Ursachen sah man in einem Ungleichgewicht der Körpersäfte oder Störungen des Gehirnstoffwechsels. Individuelle Ansätze beinhalteten die Suche nach verdrängten Konflikten oder zurückliegenden Traumata. Zu den krankmachenden Lebensumständen wurde z.B. die moderne „kranke“ Gesellschaft gezählt.

Ausgangspunkt dieser historischen Betrachtung ist der Beginn des 19. Jahrhunderts. Es ergab sich eine gesellschaftliche Umbruchsituation vom preußischen Absolutismus zu einer bürgerlichen Verfassung. Die hiermit verbundene Aufhebung ständischer Bindungen ergab die Möglichkeit der Individualisierung von Lebensführung, Lebenslauf und eigenem Bewusstsein und führte insbesondere zu einer Erstarkung des Bürgertums. Gleichzeitig stiegen mit den neu gewonnenen Freiheiten die Anforderungen auf intellektueller und physischer Ebene an das Bürgertum, welche auch als Gefahr für die körperliche und seelische Gesundheit wahrgenommen wurden.

Parallel dazu eröffneten sich neue Dimensionen in der zeitgenössischen Entwicklung der Psychiatrie: Zum einen wandelte sich die Institution der Anstaltspsychiatrie, das Verständnis einer Irren-Anstalt wechselte vom bloßen Verwahrungsort mit brutalen körperlichen Methoden zur Irren-Heil-Anstalt mit humanen Behandlungsprinzipien.¹⁷¹ Zum anderen entstand der Gedanke von einem Zusammenhang zwischen Lebensbedingungen in der modernen Gesellschaft und einer erhöhten Anfälligkeit für Nervenkrankheiten. „Es ist eine allgemeine und gegründete Klage, dass die Nervenkrankheiten unter gebildeten Nationen verhältnismässig mit ihrer Cultur steigen, und bey rohen Völkern weit seltener gefunden werden.“¹⁷², was der Hallenser Mediziner Johann Christian Reil¹⁷³ 1802 in seinem Buch „Über die Erkenntniss und Cur der Fieber“ aufführte. Reils medizinische Tätigkeit war breit gefächert. In der Neuroanatomie und in der Psychiatrie gilt er als Wegbereiter.¹⁷⁴ Er war an der Institutionalisierung der Psychiatrie beteiligt¹⁷⁵ und bezog hier soziale und erzieherische Aspekte mit ein. Reil stellte ein neurophysiologisches Modell auf, das für die Kultur- und Zivilisationskritik in der Geschichte der Psychiatrie von besonderem Interesse ist: Er beschrieb eine bestehende Interaktion zwischen „Seelenorgan“ und Körper einerseits und „Seelenorgan“ und physischer/sozialer Außenwelt andererseits.¹⁷⁶ Als Voraussetzung zum Verständnis ihrer Physiologie und Pathologie sollten Körper und „Seelenorgan“ in ihrem wechselseitigen Austausch mit der materiellen und politisch-sozialen Umwelt erfasst werden. Reils Modell machte die Interaktion zwischen sozialem Umfeld und „Seelenorgan“ wissenschaftlich. Er ermöglichte den Vorstoß psychiatrischer Argumente in das „Alltagsleben“. Sowohl die krankmachende Wirkung der zeitgenössischen Lebensbedingungen, als auch die heilsame Wirkung äußerer Maßnahmen konnten medizinisch nicht nur erklärt werden, auch die medizinische Intervention in diesem Bereich war nun legitim.

¹⁷¹ Vgl. z.B. Blasius (1994), S. 23-24

¹⁷² Reil (1805). Zitiert nach Roelcke (1999), S. 31

¹⁷³ 1759-1813

¹⁷⁴ Zur Bedeutung von Reil für die Geschichte der Neurologie und Psychiatrie vgl. z.B. Hagner (1997)

¹⁷⁵ Vgl. z.B. Kaufmann (1995)

¹⁷⁶ Zur detaillierten Beschreibung dieser Interaktionen vgl. Roelcke (1999), S. 37 ff.

Reils Schriften dienten einigen psychiatrischen Autoren in der nachfolgenden Zeit von etwa 1815 bis 1848 als zentraler Bezugspunkt für ihre eigenen Überlegungen.¹⁷⁷ In dieser Zeit bemühte man sich um die Professionalisierung der eigenen Disziplin und um den Anschluss an die Methoden, den Kenntnisstand und das schnell wachsende Ansehen der übrigen medizinischen Fächer. Zur Zeit der Restauration, mit der Einführung der politischen Zensur und der Rücknahme bürgerlicher Mitgestaltungsansätze, spielte der Einfluss des sozialen Umfeldes in der psychiatrischen Diskussion eher eine kleine Rolle. Der Staat fand als nicht zu kritisierende, höchste Autorität Erwähnung, gegenüber welcher sich der Einzelne zu verantworten hatte. Man wandte sich vermehrt dem Inneren des Menschen zu und suchte Psychologie und Psychopathologie anthropologisch zu ergründen.¹⁷⁸

In der Zeit des Vormärz, nach der französischen Juli-Revolution, entstanden in Deutschland erneut bürgerlich-liberale Bewegungen, die zu einer politisch wirksamen Kraft wurden. Forderungen nach Veränderung wurden nicht nur in Bereichen des öffentlichen Lebens formuliert, sie schlugen sich auch auf akademisch-wissenschaftlicher Ebene nieder.¹⁷⁹ In der sich formierenden Psychiatrie wurde nun der empirischen Forschung psychischer Krankheiten, die in der Restauration noch kritisch betrachtet worden war¹⁸⁰, ein größerer Stellenwert eingeräumt. Als treibende Kraft gilt hier das Werk des Psychiaters Wilhelm Griesinger¹⁸¹. Er forderte eine Betrachtung aller Naturphänomene ohne Dogmen wie Religion oder Monarchie. Seine „physiologische“ Psychiatrie war untrennbar verknüpft mit einer auf Vernunft- und Naturrecht aufbauenden Politik und Anthropologie im Sinne bürgerlicher Wertevorstellungen. Als zentrale Kriterien für psychische Gesundheit erachtete er Selbstkontrolle und die Möglichkeit des Vernunftgebrauchs durch den geistig gesunden Bildungsbürger. In individuellen Abstufungen dieser Fähigkeiten sah Griesinger den Übergang zur Geisteskrankheit.¹⁸²

Griesinger hielt einen Zusammenhang zwischen Zunahme psychischer Krankheiten und modernen Lebensbedingungen zwar für möglich, jedoch statistisch nicht sicher einzuordnen. Für ihn eröffneten Weiterentwicklungen in Wissenschaft und Technik auch Chancen für neue Präventions- und Behandlungsmöglichkeiten von Gehirnkrankheiten. Somit beinhaltete Griesingers Konzept der „physiologischen“ Psychiatrie eine

¹⁷⁷ So beschrieb z.B. der Leipziger Professor Johann Christian Heinroth Reil als den „Urheber der eigentlichen psychischen Medizin“. Heinroth (1818), S. 161-162

¹⁷⁸ Zur genauen Abgrenzung der Standpunkte in der zeitgenössischen psychiatrischen Diskussion siehe z.B. Roelcke (1999), S. 47-79

¹⁷⁹ Es gründete sich ein politischer Journalismus, in welchem Zusammenhang sich innerhalb des Bürgertums die Gruppe der bürgerlichen Intellektuellen als eine neue soziale Formation bildete, die die Politisierung weiter Bereiche, so auch des akademischen Betriebes, vorantrieb. Vgl. Nipperdey (1991), S.470-482

¹⁸⁰ So hatte der Psychiater Heinroth 1821 festgestellt, dass die Empirie zwar einige oberflächlich richtige Aussagen ermögliche, jedoch leicht zu falschen Schlussfolgerungen führe, wenn eine falsche Perspektive eingenommen wird. Vgl. Heinroth (1821), S. 280-281

¹⁸¹ Zu Leben und Werk von Griesinger vgl. z.B. Schmiedebach (1990) oder Wahrig Schmidt (1991)

¹⁸² Zur Verknüpfung von Griesingers wissenschaftlicher Methode und seiner politischen Haltung vgl. Roelcke (1999), S. 71 ff, Wahrig-Schmidt (1985)

wissenschaftliche Legitimation für individuelles, aktiv-politisches Engagement ohne jedoch unmittelbar zum gesellschaftlichen Konzept zu werden. Dies sollte sich mit der Verbreitung des Degenerationsbegriffes und seiner Weiterentwicklung im Verlauf der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ändern.

Dieser Begriff wurde durch den französischen Psychiater *Bénédict-Augustin Morel* eingeführt. In seinem *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine* von 1857 entwickelte Morel seine Theorie der Entartung als zentrales Modell für die Entstehung und Klassifikation von Geisteskrankheiten. Motiviert durch zeitgenössische Überzeugungen auf sozialer und therapeutischer Ebene ¹⁸⁴ verfolgte Morel die Ursachen der Geisteskrankheiten zu identifizieren und über die Ursachen auf Möglichkeiten der Intervention zu stoßen. ¹⁸⁵ Er stellte zunächst eine innere erste Ursache der Degeneration heraus. Diese war theologisch konzipiert als Abweichung von dem ursprünglichen, von Gott geschaffenen, Menschen vor dem Sündenfall. Darüber hinaus postulierte er eine vornehmlich äußere Ursache, bedingt durch soziale und materielle Faktoren. Durch die Vererbung würden diese Verschlechterungen progressiv von Generation zu Generation weitergegeben und bestimmten schließlich die Natur der vererbten psychischen und physischen „Entartungszustände“.

Morels Theorie birgt eine soziologische Dimension, die einen Rückschluß auf zeitgenössische Lebensumstände als ursächlich für die Entstehung von Geisteskrankheit erlaubte. Somit enthält der Entartungsbegriff bei Morel politische und moralische Bedeutungskomponenten. Die zunehmende Häufigkeit psychischer Störungen erklärte Morel durch das Prinzip der Progressivität. Dadurch, dass jeder Mensch von Geburt an aus religiös-christlicher Sicht der ersten inneren Ursache unterlag, ergab sich ein Bedrohungspotential für den Gesundheitszustand ganzer Bevölkerungsgruppen. Um der Progression der Entartung entgegenzuwirken, konnte gewissermaßen nur an der zweiten äußeren Ursache angegriffen werden, z.B. in Form von medizinischer Intervention bei „Verursachern“ von Entartungszuständen.

Zur Übernahme der Entartungstheorie in Deutschland beschrieb Roelcke in seiner Analyse „Krankheit und Kulturkritik“ zwei Rezeptionsphasen. In einer ersten Rezeptionsstufe wurde der Degenerationsbegriff nur in einer entpolitisierten und individualisierten Form aufgenommen. „Dies geschah in den liberalen 1860er Jahren sowie in der Gründerzeit des deutschen Kaiserreichs, wo wirtschaftlicher Aufschwung,

¹⁸³ 1809-1873. Zu Biographie und Werk vgl. z.B. Liégois (1993)

¹⁸⁴ Der zeitgenössische Gedanke der Einheit der Schöpfung, also von Mensch und Tier, implizierte die Idee, dass der Mensch durch die Methoden der Wissenschaft erforschbar sei, ähnlich dem Tier. Man sah darin eine Möglichkeit zur Bestätigung der christlichen Schöpfungs- und Gesellschaftslehre. Unter der Prämisse, dass der Fortschritt des Menschen in der christlichen Naturgeschichte bestimmten biologischen und soziologischen Gesetzmäßigkeiten unterliege, versprach man sich aus deren Erkenntnis Alternativen zur Intervention. Vgl. Burgener (1964), S.28-35

¹⁸⁵ Die Ausführungen über Morels Theorien richten sich wesentlich nach Pick (1989), S. 44-50 und Liégois (1993)

positivistisches Wissenschaftsverständnis und Fortschritts-optimismus Hand in Hand mit einem erstarkten und konsolidierten bürgerlichen Selbstbewusstsein gingen." ¹⁸⁶

In der Übernahme der Morelschen Idee hatte Griesinger abermals eine Vorreiterrolle inne, er „gehörte zu den ersten und prominentesten Psychiatern im deutschsprachigen Raum, in deren Werk Morels Degenerationskonzept einen deutlichen Niederschlag fand." ¹⁸⁷ Es ermöglichte ihm zum einen die Zementierung seiner „physiologischen“ Psychiatrie. Zum anderen konnte nun begründet auf die bisher nur marginal erforschte Gruppe der „nervösen Disposition“ ¹⁸⁸ näher eingegangen werden. Patienten mit „reizbarer Schwäche“, die nicht in Anstalten verwiesen wurden, sondern im Prinzip ein Alltagsleben mitten in der Gesellschaft führten, versprachen Aufschlüsse über die Erblichkeit von Nervenkrankheiten. Ihre nach Morels Theorie bestehende erhöhte Anfälligkeit für andere Arten manifester Nervenkrankheiten machten sie für Griesinger besonders interessant. Somit legitimierte sich die Ausdehnung des psychiatrischen Interventionsbereichs auf Befindlichkeitsstörungen und Lebensformen außerhalb der psychiatrischen Institutionen. In den Jahren nach 1860 erfuhr der Degenerationsbegriff in der medizinisch-internen Diskussion eine breite Ausdehnung auf eine Vielzahl von Krankheitseinheiten bis zur Eingliederung vieler Formen abnormen Verhaltens, die bisher nicht als krankhaft gegolten hatten ¹⁸⁹, und machte somit Teile des Alltagslebens der psychopathologischen Diagnose prinzipiell zugänglich. Das auf interner Ebene vorbereitete, weit ausgreifende Deutungsangebot traf in den letzten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts auf eine bürgerliche Gesellschaft in der Modernisierungskrise: Der liberal-bürgerliche Elan war gebrochen durch die Durchsetzung eines autoritären Interventions- und Sozialstaates unter der Führung von Bismarck, gleichzeitig ließen sich die Folgen von Urbanisierung, Industrialisierung und Technisierung der Alltagswelt verzeichnen. ¹⁹⁰ Diese Entwicklung spitzte sich schließlich zu einer grundlegenden Krise des bürgerlichen Selbstbewusstseins zu, die sich vor allem in der Infragestellung bisher identitätsstiftender Kultur- und Bildungsbegriffe widerspiegelte. ¹⁹¹ Das Bedürfnis neuer Befindlichkeits- und Weltdeutungen wurde zunehmend größer. Dem begegnete die Psychiatrie mit zwei unterschiedlichen Deutungsangeboten, die beide auf dem Degenerationskonzept basierten: Der Neurasthenie-Begriff beschrieb eine primär auf Angehörige des

¹⁸⁶ Roelcke (1999), S. 88 ff. . Hierauf beziehen sich im wesentlichen die Ausführungen über die Übernahme des Degenerationsbegriffes

¹⁸⁷ Ebenda, S. 88

¹⁸⁸ Griesinger bezeichnete hiermit eine Kategorie, die er als „Missverhältnis der Reaction zu den einwirkenden Reizen“ definierte und welche für ihn mit dem klinischen Bild der „reizbaren Schwäche“ korrelierte. Vgl. Griesinger (1845), S.117-118

¹⁸⁹ Vgl. Thomé (1993), S. 171-175

¹⁹⁰ Vgl. Nipperdey (1992), S. 250-265 oder Wehler (1995), S. 946-961

¹⁹¹ Die Naturwissenschaften erhielten eine solch starke Aufwertung, dass Forderungen, u.a. bei dem Physiologen Emil Du Bois-Reymond, laut wurden, Kulturwissenschaften z.B. nach Methoden der Physik, Chemie und Physiologie zu erlernen. Vgl. Gradmann (1993); Die klassisch-humanistische Bildung wurde zunehmend sowohl von Seiten der Wissenschaften, als auch von der Seite des Staates in Frage gestellt. Vgl. Bollenbeck (1994), S. 225 ff.

Bürgertums bezogene, individuelle Befindlichkeitsstörung.¹⁹² Mit der Verschärfung des Krisenbewusstseins um die Jahrhundertwende gewann der Entartungsbegriff zur Beschreibung der kulturellen Entwicklung im Umkreis des Bürgertums an Bedeutung. Er war damit negativer konnotiert als der Neurasthenie-Begriff.

Die Relevanz des Entartungsbegriffs begründete sich nicht zuletzt darauf, dass Elemente aus anderen nicht-medizinischen Deutungsangeboten, die in der Öffentlichkeit stark diskutiert wurden, in die Idee der Entartung einfließen. Hierzu zählt zum einen die literarische Décadence-Bewegung¹⁹³, die in der Hälfte des 19. Jahrhunderts infolge des bestehenden Kulturpessimismus den kulturellen Niedergang diskutierte. Hauptgedanke dieser Bewegung war, dass der Weg zur wahren, lebensbejahenden Existenz nur über eine Bejahung von Verfall und Degeneration als Erscheinungen des realen Lebens führen könne, verbunden mit einer Ablehnung bürgerlicher Rationalität und Wertevorstellungen.¹⁹⁴ Diese Sichtweise wurde auch unter Historikern, Philologen, Nationalökonomern, sowie Biologen und Medizinern diskutiert.¹⁹⁵ Zum anderen war die Popularisierung der biologischen Evolutionstheorie ein wichtiger Faktor. Darwins Lehre von der Entstehung der Arten kam in den 1860er Jahren in den deutschsprachigen Raum. Um 1891 sahen Mediziner den drohenden Niedergang der Rasse und es kam zur Formulierung erster eugenischer Gedanken.¹⁹⁶ Die Adaptationsfähigkeit des „struggle-for-life“-Konzepts auf alle Lebensbereiche, ob Kämpfe unterschiedlicher sozialer Schichten innerhalb eines gesellschaftlichen Systems oder wirtschaftlichen Wettstreit von Unternehmen, machten es in vielen nicht-medizinischen Bereichen zu einem populären Thema.

Durch Konvergenz mit diesen neuen Deutungsangeboten wurde die kollektivierende Komponente des Entartungsbegriffes erneut und stark hervorgehoben. In diese Zeit fiel die von Emil Kraepelin neu formulierte psychiatrische Nosologie¹⁹⁷, die eine entscheidende Wende in die Degenerationsdebatte brachte. In seiner Krankheitslehre stand die Erforschung der somatischen Krankheitsursachen wieder im Vordergrund.¹⁹⁸ Dabei orientierte er sich an den neuen Laborwissenschaften Physiologie und

¹⁹² Ein umfassendes Werk zur Entwicklung und zum Konzept des Neurasthenie-Begriffes bietet Gijswijt-Hofstra/ Porter (2001)

¹⁹³ Zur literarischen Décadence-Bewegung, vgl. z.B. Bauer (2001) oder Rasch (1986). Vgl. als interdisziplinäre Aufsatzsammlung zum Dekadenz-Begriff von seinen Ursprüngen bis heute Hoffstadt (2007)

¹⁹⁴ Eine zentrale Rolle in der Verbreitung der Décadence-Thematik im deutschen Raum spielte Friedrich Nietzsche (1844-1900). Seine Schriften wurden mit einer solchen Begeisterung aufgenommen, dass sich ein regelrechter Nietzsche-Kult entwickelte. Vgl. Nipperdey (1990), S. 512-515

¹⁹⁵ Vgl. Thomé (1993), S. 178

¹⁹⁶ Wilhelm Schallmeyer (1857-1919) und Alfred Ploetz (1860-1940) gelten mit ihren Schriften als Vorreiter der Eugenik. Vgl. Weingart/ Kroll/ Bayertz (1988), S. 39-40

¹⁹⁷ Zur ausführlichen Darstellung von Kraepelins Krankheitslehre vgl. Engstrom (1991), Engstrom (1997) oder Roelcke (1998)

¹⁹⁸ Der Psychiater Karl Kahlbaum (1828-1899) hatte 1863 in seiner Schrift über (im Original) „Die Gruppierung der psychischen Krankheiten“ eine Revision der Krankheitslehre im Sinne einer ätiologisch orientierten Krankheitsklassifikation gefordert, er bezog sich seinerseits auf Moral. Unter seinen psychiatrischen Kollegen fand diese Forderung keinen Anklang. Vgl. Kahlbaum (1863), S. 57-58

Bakteriologie. Nach Kraepelins medizinischem Deutungsmodell waren normabweichendes Verhalten oder die Entstehung und Ausgestaltung psychischer Störung determiniert durch genaue biologische Prozesse von Degeneration. Geisteskrankheit war unabhängig von sozialen oder historischen Faktoren wie Urbanisierung, Industrialisierung und neuen Techniken. Ihr lag vielmehr eine Summe qualitativer Funktionsveränderungen zugrunde. Toxische Einflüsse durch Syphilis oder Alkohol spielten hier beispielsweise eine wichtige Rolle. Den Grund für die Zunahme an psychisch auffälligem Verhalten in der Bevölkerung sah Kraepelin im Eingreifen des Menschen, nicht zuletzt der Psychiater, in den biologischen „Kampf ums Dasein“.

Durch Kraepelin wurde die öffentliche Anwendung des Degenerationsbegriffes auf soziale Phänomene, moderne Kultur und Zivilisation in ihrer Gesamtheit im Sinne einer Kollektivierung nun professionell-psychiatrisch fundiert. Dies beschrieb Roelcke als zweite Rezeptionsphase der Entartungstheorie in Deutschland.¹⁹⁹ Die Degeneration wurde als Gefahr für die ganze Nation wahrgenommen. Da keine effiziente Therapie zur Verfügung stand, rückte die Bedeutung präventiver Maßnahmen in Form von Rassenhygiene stärker in den Mittelpunkt.²⁰⁰ Parallel stieg die Bedeutung der psychiatrischen Autorität. Für die Krise des bürgerlichen Selbstbewusstseins hatte die Psychiatrie somit zu Anfang des 20. Jahrhunderts eine Antwort gefunden.

Während des Ersten Weltkriegs waren durch die allgemein herrschende Versorgungsknappheit und besonderen Rationierungsverordnungen²⁰¹ in den Anstalten überdurchschnittlich viele Menschen umgekommen.²⁰² In den Nachkriegsjahren nahm die Zahl von Geisteskranken in den Anstalten zu, was in der katastrophalen wirtschaftlichen Situation der sich bildenden Weimarer Republik eine große Belastung für die einzelnen Institutionen darstellte. „Kriegsneurosen“ von Soldaten stellten die Psychiatrie vor neue Aufgaben. Man tendierte dazu, die labile Konstitution der Männer für ihre Erkrankung verantwortlich zu machen, statt den Krieg als Krankheitsursache zu sehen.²⁰³ In diesen Jahren radikalisierte sich die Vorstellung von der Notwendigkeit der Sanierung einer Gesellschaft von erblich Belasteten.

Unter deutschen Psychiatern bildete sich zusehends eine antidemokratische und antirepublikanische Mehrheitsposition heraus. Die Verhütung des Irreseins galt als eine öffentliche Angelegenheit, die vom Staat organisiert werden musste. Dieser sollte den Rahmen schaffen, in dem die Wissenschaft Psychiatrie zur Aufklärung von Ursache und Wesen der Geisteskrankheiten gedeihen konnte.²⁰⁴ Die Psychiatrie sah sich damit in einer übergeordneten Ordnungsfunktion innerhalb der Gesellschaft. Das psychiatrische

¹⁹⁹ Vgl. Roelcke (1999), S. 138-180

²⁰⁰ Vgl. Schindler (1990), S. 33-35

²⁰¹ Vgl. Flemming (2007), S. 121-123 oder Karmasin (2007), S. 222-223

²⁰² Vgl. Güse/ Schmacke (1976), S. 166-170

²⁰³ Zur genauen Betrachtung der Diskussion um die „Kriegsneurose“, Vgl. z.B. Lerner (2003)

²⁰⁴ Dörner schreibt über die Interessensidentität der Psychiatrie mit dem Staat, die bei Kraepelins Konzept der naturwissenschaftlich orientierten Psychiatrie eine große Rolle spielte. Vgl. Dörner (1971), S. 17

Gesellschaftsbild wurde von einer konservativen Kritik der modernen Lebens- und Staatsform geprägt. Reformvorstellungen richteten sich auf das Ideal einer „gesunden“ Gesellschaft, in welcher die Anpassung und der Gehorsam gegenüber einer „natürlichen“ Hierarchie den Hauptbestandteil bildeten. „Es bedarf der Erziehung und Führung durch die, deren geistige und sittliche Bildung sie zu einer solchen Arbeit befähigt und berechtigt“, schrieb der deutsche Psychiater Robert Gaupp in seiner Abhandlung „Der Arzt als Erzieher seines Volkes.“²⁰⁵

Mit der Durchsetzung des wissenschaftlich orientierten Konzeptes wie bei Kraepelin verschob sich die aufklärende Funktion der Psychiatrie, wie sie Griesinger verfolgt hatte, zu einer moralisierenden und kontrollierenden. Man tendierte zur Optimierung der menschlichen Ressource. Der psychisch Kranke wurde, ebenso wie die gesunde einzelne Person, als Individuum nicht mehr wahrgenommen. In der Öffentlichkeit wurde Geisteskrankheit neben andere Formen auffälligen Verhaltens gestellt, wie etwa Kriminalität, und damit in den Bereich des Asozialen mit stark negativer Konnotation. „Die Psychiatrie wird so mitverantwortlich für die Vorurteile der Gesellschaft gegenüber psychisch Kranken.“²⁰⁶ Diese wirkungsmächtigen neuen Faktoren zeigen sich in den im STURM aufgeführten Artikeln über Psychiater.

In der Fortführung des Kraepelinschen Konzeptes sticht sein Schüler und Mitarbeiter Ernst Rüdin²⁰⁷ heraus, der maßgeblich beteiligt war an der Betonung der psychiatrischen Autorität und der Umsetzung von Rassenhygiene bis in die Zeit des Nationalsozialismus.²⁰⁸

Im Folgenden soll näher auf die Psychiater eingegangen werden, deren Artikel im STURM diskutiert wurden und die einige der dargelegten Funktionen der Psychiatrie zu Anfang des 20. Jahrhunderts in ihren Anschauungen repräsentieren.

VI.2 Nordau, Weygandt und Minden - „Psychiater der bildende Kunst“ im STURM

In der Skizzierung einer Entartungstheorie aus dem grundlegenden Gedanken eines Zusammenhangs zwischen modernem Leben und einer erhöhten Anfälligkeit für Nervenkrankheiten zeigte sich die Ausweitung des psychiatrischen Kompetenzbereiches auf Belange des gesellschaftlichen und kulturellen Lebens.

Max Nordau ist in diesem Kontext deshalb interessant, weil er in seinem Buch *Die Entartung* den wissenschaftlichen Degenerationsbegriff konsequent auf soziale

²⁰⁵ Zitiert nach Baader (2006), S. 20

²⁰⁶ Güse/ Schmacke (1976), S. 184

²⁰⁷ 1874-1952. Zu Biographie und Werk vgl. Weber (1993) oder Roelcke et al. (1998)

²⁰⁸ Für die weitere Entwicklung des Entartungsdiskurses bis 1945 vgl. z.B. Weingart/ Kroll/ Bayertz (1988), S. 216-562

Phänomene, Kultur und Zivilisation anwandte. Er wurde 1849 in Budapest als Sohn einer jüdischen Familie unter dem Namen Simon Maximilian Südfeld geboren und suchte durch sein Medizinstudium Anschluss an das deutschsprachige Bildungsbürgertum.²⁰⁹ Nordau promovierte bei Charcot²¹⁰ und stand in Verbindung mit Cesare Lombroso, einem der führenden Psychiater und Degenerationstheoretiker Italiens.²¹¹ Seit den 1880er Jahren war er als Korrespondent der Wiener *Neuen Freien Presse* und der Berliner *Vossischen Zeitung* tätig, aus letzterer stammt der im STURM 1913 diskutierte Artikel. *Die Entartung*, die Lombroso gewidmet war, wurde in Deutschland 1892/93 auf Deutsch in zwei Bänden publiziert und erschien sofort in einer französischen, zwei Jahre später in einer englischen Übersetzung. Das Werk wurde mehrfach erneut aufgelegt und war ein Bestseller. Nordau formulierte seine Kritik an der modernen Zivilisation und insbesondere an der zeitgenössischen Kunst mit wissenschaftlichem Anspruch. Dem Aufbau wissenschaftlich-medizinischer Lehrbücher folgend ordnete er seine Kapitel nach „Symptom“ - „Diagnose“ - „Ätiologie“ und endete mit Fallbeispielen. Hierbei nahmen die Stelle der Patienten einzelne Stilrichtungen der zeitgenössischen Avantgarde ein, die Nordau ausführlich auflistete. Auf diese Weise trug er auch zu ihrer Bekanntmachung in anderen Ländern bei: In Großbritannien wurden Friedrich Nietzsche, Sören Kierkegaard²¹², Paul Verlaine²¹³ oder Henrik Ibsen²¹⁴ durch Nordaus Urteil erst populär.²¹⁵ Nordau schloss sein „Lehrbuch“ mit „Prognose“ und „Therapie“ ab. Er sah in der Urbanisierung, als Phänomen der Moderne, eine große Belastung. Dies begründete er zum einen durch Arbeit und Sinneseindrücke, zum anderen vor allem in der Beschleunigung aller Lebensverhältnisse: Der Großstadtmensch „atmet eine mit den Ergebnissen des Stoffwechsels geschwängerte Luft, er ißt welke, verunreinigte, gefälschte Speise, er befindet sich in einem Zustand ständiger Nervenregung [...]“²¹⁶ Mit dem Wachstum der Großstadt gehe die Vermehrung der Entartungen aller Art einher. Neben Verbrechern und Wahnsinnigen vermehrten sich die kulturell-geistig Degenerierten. Allgemein sei der Mensch nicht nur psychisch, sondern auch körperlich hilfloser geworden. Zunahme von Eisenbahnnetzen, Reisen, Briefen, Zeitungen oder Büchern durch sich neu eröffnende Möglichkeiten sorgten für allgemeine Erschöpfung und öffneten der „Entartung“ die Tür.

²⁰⁹ Zu Biographie und Werk Nordaus vgl. z.B. Anz (1989), S. 33-52; Söder (1991) oder Schulte (1997)

²¹⁰ Jean-Martin Charcot (1825-1893): Französischer Neurologe. Er zählt zu den Begründern der modernen Neurologie.

²¹¹ Lombroso hatte in Italien in seiner Arbeit *Genie und Irrsinn* 1887 die Verbindung von Genie und Wahnsinn popularisiert. Lombroso (1887). Zu Lombrosos Genie-Theorie vgl. zusammenfassend das Kapitel „Genie und Irrsinn: Lombroso“, in: Lange (1992), S. 28-35. Zu Lombrosos Werk und seiner Rezeption im deutschen Sprachraum, vgl. Gadebusch Bondio (1995)

²¹² Dänischer Philosoph, Theologe und religiöser Schriftsteller (1813-1855)

²¹³ Bedeutender französischer Lyriker des Symbolismus (1844-1896)

²¹⁴ Norwegischer Dramatiker (1828-1906), der als Begründer des modernen psychologisch und sozial differenzierten Gesellschaftsdramas gilt.

²¹⁵ Vgl. Söder (1991), S. 474

²¹⁶ Nordau (1892) Band 1 S.65 und S.67

Es lassen sich in Nordaus Beschreibung der aufkommenden Problematik durch den rapiden Fortschritt und seinen Konsequenzen Parallelen zur Debatte um den Neurasthenie-Begriff erkennen, den Nordau jedoch nur als abgeschwächten Grad von Hysterie erkannte. In der sich zuspitzenden zeitgenössischen Selbstbewusstseinskrise des Bildungsbürgertums sah Nordau die Entartung gegeben für die „oberen Zehntausend“, die „reichen Großstädter“, jedoch nicht bei der großen Mehrheit der „mittleren und unteren Klassen“. ²¹⁷ Er unterstrich die Notwendigkeit der psychiatrischen Präsenz in diesem Bereich. Erst der „Arzt [...], namentlich der, welcher sich besonders dem Studium der Nerven- und Geisteskrankheit gewidmet hat, erkennt in der Fin-de-siècle-Stimmung, in den Richtungen der zeitgenössischen Kunst und Dichtung, in dem Wesen der Schöpfer mystischer, symbolistischer, ‚decadenter‘ Werke und dem Verhalten der Bewunderer, in den Neigungen und Geschmacks-Trieben des Modepublikums auf den ersten Blick das Syndrom der Gesamtbilder zweier bestimmter Krankheits-Zustände, mit denen er wohlvertraut ist, der Degeneration oder Entartung und der Hysterie, deren geringere Grade als Neurasthenie bezeichnet werden.“ ²¹⁸

Nordau formulierte nicht nur eine Kritik an der zeitgenössischen Kunst, sondern auch eine Zivilisationskritik, hier insbesondere an der Gruppe, die an Kunst interessiert und finanziell in der Lage war, die Avantgarde zu unterstützen und somit aufrecht zu erhalten. Als Fazit seines Werkes *Entartung* sollten die „Entarteten“ der sozialen Ächtung durch das Verdikt der Presse und aus dem berufenen Munde von Irrenärzten überlassen werden. In Bezug auf die künstlerische Avantgarde verstand Nordau sich als Sprecher des „kulturellen Durchschnittsverbrauchers“ und der gesellschaftlichen „Gesundung“. Er fühlte sich verpflichtet das Publikum vor den „Lügen“ in der Kunst zu warnen. ²¹⁹

Nordaus Verständnis seiner zeitgenössischen Kultur und Gesellschaft veranschaulicht einen konservativen Standpunkt gegenüber der modernen Lebens- und Staatsform. Er generalisierte einen allgemeinen Wahnsinnsverdacht in aller Kunst und Literatur, dem das Bürgertum in der Krise machtlos gegenüber zu stehen schien. Es brauchte nach seiner Meinung den Psychiater als übergeordnete Kompetenz, um in eine „Gesundung“ überführt zu werden.

Diesen Standpunkt vertrat auch der Psychiater Wilhelm Weygandt ²²⁰, dessen Artikel aus der *Germania Zeitung für das deutsche Volk* 1922 im STURM diskutiert wurde. Als ehemaliger Schüler Kraepelins wurde er 1908 Direktor der Irrenanstalt Friedrichsberg in Hamburg. Hier war er beteiligt an der Gründung der Universität Hamburg und wurde in diesem Rahmen zum Ordinarius für Psychiatrie und Leiter der psychiatrischen Universitätsklinik ernannt. Er war Mitglied in verschiedenen nationalen und internationalen Fachgesellschaften, die er als Forum für seine ausgeprägte Reise- und Vortragstätigkeit

²¹⁷ Ebenda, S. 5

²¹⁸ Ebenda, S. 31

²¹⁹ Vgl. Mürmer (1997), S. 27-29

²²⁰ 1870-1939

nutzte. Er folgte dem von Kraepelin aufgestellten Klassifikationsprinzip der Geisteskrankheiten. In experimental-psychologischen Untersuchungen versuchte er wissenschaftliche Grundlagen für die Erforschung von Geisteskrankheiten zu erhalten. 221

Weygandt beteiligte sich rege als psychiatrischer Sachverständiger nicht nur an fachspezifischen, sondern auch an gesellschaftlichen Debatten, so zum Beispiel 1916 in *Zur Psychologie und Psychopathologie der kriegsführenden Völker* und 1918 *Zur Psychologie des Friedens*, die seine nationalistische Gesinnung offenbarten. Mit seiner wissenschaftlichen Expertise machte er auch vor der Kunst nicht halt. Er sah darin die Notwendigkeit der Volksaufklärung, bedienten sich doch beispielsweise Dramatiker in ihren Stücken oft „abnorme(r) Charaktere im weitesten Sinne, [...] die noch nicht als geisteskrank, aber auch nicht mehr als völlig gesund gelten können und die in das problemreiche Zwischengebiet zwischen normalem und krankhaftem Seelenleben hineingehören.“ ²²² „Weygandt trat auf Nordaus Spuren seinen medizinischen Feldzug an.“ ²²³

Um die degenerativen Züge von Kunst näher zu ergründen, besaß Weygandt eine Sammlung von Werken psychisch Kranker, von denen er einige in Veröffentlichungen vorstellte. ²²⁴ Die Künstler der Avantgarde erfuhren bei Weygandt eine massive Abwertung. Wie sein im STURM diskutierter Beitrag noch zeigen wird, ging er in seiner Devaluation nie so weit, bei ihnen unvermittelt die Diagnose auf Geisteskrankheit zu stellen. Dennoch benannte er sie beständig in einem Atemzug und betonte so ihre unverkennbare Ähnlichkeit zu den Geisteskranken. Nach Weygandt handelte es sich bei den angegebenen Künstlern um eine Gruppe, deren auffällige Werke nicht aus eigenem innerem Antrieb entstanden. Er warf ihnen vor, Analogien von Kindern und „Primitiven“ in ihren Gestaltungsmerkmalen nahezu zu propagieren, aber nicht konsequent genug zu sein, ihre eigene Orientierung an anderen Darstellungsformen zuzugestehen. 225

Weygandt gilt als Anhänger eines nachbiedermeierlichen Realismus oder epigonalen klassizistischer Abbildkunst ²²⁶, womit er vom Künstler eine traditionelle Darstellung verlangte, wie eine gesellschaftliche Konformität statt versuchende Weiterentwicklung. Auch sein politischer Standpunkt war traditionell-konservativ. Er stilisierte die moderne Kunst zu einer die gesellschaftliche Ordnung bedrohenden Zeiterscheinung, die es zu bekämpfen galt. Eine zentrale Rolle sprach Weygandt hierbei seiner eigenen Berufsgruppe zu. Er war sich der Wirkung seiner Propaganda gegen die moderne Kunst durchaus bewusst, wie die Diskussion seines Artikels im STURM noch zeigen wird. In

²²¹ Zu Biographie und Werk Weygandts vgl. Weber-Jasper (1996)

²²² Weygandt (1910), S. 4

²²³ Brand-Claussen (2001 a), S. 282

²²⁴ Ebenda, S. 278

²²⁵ Vgl. Mürmer (1997), S. 36-37

²²⁶ Vgl. Brand-Claussen (2001 a), S. 282

Bezug auf Entartungsbegriff und Rassenhygiene sollte Weygandt in seinen Forderungen noch weiter gehen als mancher Rassenideologe. ²²⁷

Der dritte im STURM als Psychiater vorgestellte Arzt Martin Minden ging über Weygandts Bezugsetzung von Werken psychisch Kranker mit denen moderner Künstler hinaus, er suggerierte über die Gleichsetzung von Symptomen die Gleichheit der Künstler mit Geisteskranken. In seinen Ausführungen lassen sich Elemente der Rassenhygiene finden. Über die Identität Mindens als Arzt oder seine Biographie gaben angewandte Nachschlagewerke ²²⁸ keine Auskunft.

Die nähere Betrachtung der Beiträge der beschriebenen Psychiater und die Reaktion im STURM ist das Thema des nächsten Abschnitts.

VI.3 Psychiatrische Etikettierung und künstlerische Antwort

Die unmittelbare Präsenz von Psychiatern in der Debatte um Kunst zeigte sich im STURM, Nordaus Artikel 1913 ausgenommen, erst zu Zeiten der Weimarer Republik. Die Künstler machten ihnen ihren Eingriff in die Diskussion mit der Beschreibung „psychopathologischer Phänomene“ in der Kunst durch Veröffentlichung ihrer professionellen Ansicht in der Laienpresse zum Vorwurf.

Die Psychopathologisierung durch Psychiater machte die exkludierende Etikettierung von Werken moderner Künstler deshalb zu einer wirkungsvolleren, weil die breite Masse der psychiatrischen Expertise kein eigenes fundiertes Wissen entgegenzusetzen hatte. Ähnlich ging es den Künstlern, die die bisher polemisch gewichtete Psychopathologisierung der Tagespresse nun professionell unterstützt sahen. Die Psychiater hatten ihren Fokus auf kulturelle Belange ausgeweitet und folgten in ihrer Ansicht von Kunst der Degenerationslehre. In Abstufungen erfuhr die moderne Kunst einen Vergleich oder eine Gleichsetzung mit den Werken Geisteskranker. Die Psychiater waren sich ihrer Medienwirksamkeit bewusst. Die Künstler versuchten die psychiatrische Kritik zu bagatellisieren, indem sie „psychiatrische Kriterien“ auf belanglose Alltagsbeispiele anwandten. Auf diese Weise sollte die Willkür in den professionellen Aussagen unterstrichen werden. Einen anderen Ansatz im Umgang mit der psychiatrischen Kritik bildete der Rückzug auf ihre künstlerische Ebene, um von hier für die moderne Kunst zu werben.

²²⁷ Vgl. Weber-Jasper (1996), Mürner (1997) oder Brand-Claussen (2001 a)

²²⁸ Zur Feststellung der Tätigkeit Mindens als Arzt wurden folgende Nachschlagewerke angewandt: Fischer, Isidor: Biographisches Lexikon der hervorragenden Ärzte der letzten fünfzig Jahre; Hirsch, August (Hg.) (1962): Biographisches Lexikon der hervorragenden Ärzte aller Zeiten und Völker, sowie die Reichsmedizinalkalender der Jahrgänge 1910, 1913, 1920 und 1926/27.

VI.3.1 Nordau und Walden

Waldens Artikel über Nordau im STURM 1913 war der erste über die Aussagen eines Arztes in Bezug auf die bildende Kunst. Nordau, „Arzt und Doktor der Medizin, beschimpft seit einigen Jahrzehnten [...] alle bedeutenden Künstler der Gegenwart.“ Nordau hatte im Juni 1913 in seiner Funktion als Korrespondent für die *Vossische Zeitung* aus der französischen Hauptstadt über die „Pariser Salons“ im Grand Palais berichtet, die Werke einzelner Maler beschrieben und kommentiert. Neuere Kunstrichtungen waren hier nicht vertreten, was Nordau im Original als positiv bewertete: „Es ist mir unbegreiflich, wie einsichtige, aufrichtige Kunstfreunde auf den Herbstsalon und den Salon der Unabhängigen [...] schimpfen können. Ich halte sie für einen Segen. [...] Sie sind die Abzugskanäle für den Kunstunrat. [...] Daß man in den beiden Salons des Großen Palastes nicht der Beleidigung ausgesetzt ist, auf Futurismus, Kubismus, Geometrismus, Orphismus²³¹ und ähnlichen frechen Ulk oder Irrsinn zu stoßen, ist gut.“²³²

In Nordaus Haltung lässt sich noch die Empörung darüber erkennen, dass die moderne Bewegung das Wort „Kunst“ für ihre Werke beanspruchte. Der Expressionismus war, trotz bereits bestehender Vorgeschichte, zu diesem Zeitpunkt noch in seiner klassischen, auf dem Weg der Etablierung befindlichen Phase. Seine sich zunehmend verstärkende Präsenz zeigt sich im tatsächlichen Bestand der einzelnen Begriffe. Indem Nordau seine Aufzählungen jedoch im „frechen Ulk“ und „Irrsinn“ enden ließ, gab er ihr einen wahllosen Charakter und unterstrich seine Ansicht über die Unbedeutsamkeit der modernen Kunst. Trotz der hier zunächst nicht unmittelbar psychiatrisch verfassten Aussagen Nordaus attackierte Walden ihn im STURM aufs Heftigste: „Er beabsichtigt offenbar nicht weniger, als den letzten schäbigen Rest von Kunstgefühl den Zeitgenossen herauszuoperieren. Er vergriff sich mit stumpfen Messern an Nietzsche und Ibsen, stellte ihnen die Diagnose auf Geisteskrankheit [...]“²³³ Walden selber ging über den unmittelbaren Artikel hinaus und nahm Bezug auf Nordaus *Entartung*, sein kritisches Werk über die zeitgenössische Kunst und Kultur, in dem er unter anderem Nietzsche und Ibsen als Vertreter der Avantgarde aufgelistet hatte. Das der Chirurgie entlehnte Bild lenkte den Focus vom Kunstkritiker auf den Arzt Nordau und seine Ausführungen über die moderne Kunst.

Nordau gehörte zu seinen Zeiten zu den meistgelesenen Publikumsautoren Deutschlands, zusätzlich erschien seine Arbeit im englisch- und französischsprachigen Raum. Mit Hilfe der *Entartung* stellte Nordau bewusst die Weichen zur Legitimierung der

²²⁹ Walden (1913 b)

²³⁰ Nordau bezog sich auf den Ersten Deutschen Herbstsalon in Köln.

²³¹ Orphismus, von *orphique* - geheimnisvoll, nach dem mythischen Sänger Orpheus, steht für eine gegenstandslose koloristische Ausprägung des Kubismus, wichtigste Vertreter waren Robert Delaunay und seine Frau Sonia Terk Delaunay. Diese Ausrichtung entfaltete seinen Einfluss besonders auf die Anhänger des Blauen Reiters.

²³² Nordau (1913) oder Walden (1913 b)

²³³ Walden (1913 b)

Psychopathologisierung von Kunst. Er untermauerte damit nicht nur die Aussagen aller bisher diskutierten Artikel in der Laienpresse, sondern auch die Notwendigkeit der Psychiatrie, sich in der öffentlichen Debatte um Kunst zu positionieren, als Vorläufer zu den späteren Ausführungen von Minden und Weygandt.

Walden machte, obwohl Nordau im Artikel in der *Vossischen Zeitung* sein Werk „Entartung“ nicht erwähnte, auf die Bedeutung und das Werk des Arztes in der Beurteilung kultureller Belange aufmerksam. Er beschrieb recht anschaulich einen Akt von starker Gewalt durch das „stumpfe Messer“, mit dem der „letzte schäbige Rest von Kunstgefühl den Zeitgenossen“ herausoperiert wird. Damit entwarf er das Bild einer psychiatrischen und chirurgischen Invasion in das Kunstgebiet und ihre quälende Konsequenz für die Kunst.

VI.3.2 Minden und Walden

In seinem Artikel 1920 in *Reclams Universum* charakterisierte Martin Minden sich selbst als Psychiater und Künstler. Analog zu Nordau und Weygandt hatte Minden die Notwendigkeit psychiatrischer Stellungnahmen in der Kunstdebatte hervorgehoben: Die breiten Schichten des Volkes „sehen in den neuen Richtungen der Kunst nichts weiter als Wirrwarr ohne jeden Gefühlswert und bezeichnen sie daher hinsichtlich des Vorstellungsinhalts als Unsinn.“²³⁴ Eine „vernünftige“ Auseinandersetzung mit dem „Wirrwarr“ Kunst führte Minden zur Psychiatrie: „Die moderne Kunst an der Grenze des Verrückten“. Im Titel lässt sich vordergründig keine Gleichsetzung der Avantgarde mit Geisteskranken erkennen. Minden provozierte jedoch diese Gleichsetzung auf assoziativer Ebene sehr stark, indem er gestalterische „Symptome“ in den Werken Geisteskranker mit Darstellungsformen der künstlerischen Avantgarde gewissermaßen zusammenwarf.

Zunächst stellte Minden einige allgemeine Überlegungen an, die ihm zum Grundverständnis seines Artikels wichtig erschienen. Den Begriff der Genialität legte²³⁵ er aus als „das Insichaufnehmen der ganzen Welt und das Sichverwandtfühlen mit der Umgebung“. Er brachte als Beispiel Goethe, der jedem Menschen verständlich sei. Für Minden lag Genialität in der besonderen Anpassungsfähigkeit an alle Facetten der Norm.

In seinem Bezug auf Goethe als bedeutenden Repräsentanten der Weimarer Klassik zeichnete Minden sich als Anhänger des Traditionellen in der Kunst aus, durch seine positive Akzentuierung von Anpassungsfähigkeit als einen Anhänger des Ordnungsprinzips. Er erwog weiterhin als unumstößlich, dass „alle Geisteskrankheiten

²³⁴ Minden (1920)

²³⁵ Zum Thema „Genie und Wahnsinn“ gibt es sehr viel Literatur, die hier nur in ausgesuchter Form berücksichtigt werden konnte, z.B. Steptoe (1998)

nicht etwa neue Merkmale des Geisteslebens enthalten, sondern nur Steigerungen und Schädigungen normal vorhandener Anlagen darstellen." Minden folgte in seinen allgemeinen Überlegungen dem eigentlich alten Gedanken, dass es keine scharfe Grenze zwischen gesund und krank gäbe, die Übergänge seien fließend. ²³⁶

Nach diesen Erläuterungen führte Minden an, dass ihm bereits seit Jahren eine Parallelität und Übereinstimmung besonderer Art zwischen stark hervortretenden Kunstäußerungen seiner Zeit und den Kunstäußerungen Geisteskranker aufgefallen seien. Minden habe selber eine eigene Sammlung begonnen mit Werken, „die authentisch nachweisbar Geistesranke als Urheber haben.“ ²³⁷ Auf welche Weise er an diese Werke gelangt war, bleibt offen. Bei Betrachtung der aktuellen Fachliteratur habe er festgestellt, dass die Kunst Geisteskranker wiederholt Gegenstand vergleichender Betrachtungen gewesen ist.

Um diese Behauptung zu bekräftigen, suchte Minden nun den psychiatrischen Stand der aktuellen Diskussion herauszustellen. Ähnlich einer wissenschaftlichen Arbeit führte er vier Autoren mit ihren Werken und einem kurzen Abriss ihres Inhaltes auf, die in Fachzeitschriften veröffentlicht worden waren. Im Folgenden sollen die Originale jeweils im Zusammenhang mit dem von Minden zitierten Abschnitt vorgestellt werden.

Als erstes nannte Minden den Psychiater Morgenthaler, der in der *Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie* „Über Zeichnungen von Gesichtshalluzinationen“ geschrieben hatte. Anhand von drei Fallbeispielen versuchte Morgenthaler zu zeigen, dass Zeichnungen einen Einblick in die Genese einer „Gesichtshalluzination“ und die damit verbundenen Anteile „peripherer und zentraler Vorgänge“ geben können. Die Patienten waren aufgefordert ihre „Gesichtshalluzinationen“ zu malen und anschließend zu erklären. ²³⁸ Minden hatte aus diesen Erklärungen Fragmente zitiert: „...erst nur ein Punkt, dann vergrößert es sich zu einem Stern...Die zwei blauen Seile...drehen sich beständig. [...]“ ²³⁹ Darstellungen der Avantgarde thematisierte Morgenthaler nicht.

An zweiter Stelle zitierte Minden aus dem *Journal für Psychologie und Neurologie* eine vom Psychiater Mohr verfasste Abhandlung „Über Zeichnungen von Geisteskranken und ihre diagnostische Verwertbarkeit“. Mohr betonte die Bedeutung der Zeichnungen, stellte fest, dass dieses Thema bisher nur marginal erwogen worden war. Er führte nun umfassend und anhand von Fallbeispielen auf, warum er das Zeichnen für wichtig und erforschenswert fand. Dabei deckte er alle Facetten ab, das Nachmalen eines vorliegenden einfachen Bildes, das Kopieren der Natur, abstraktes Malen und spontanes Malen. Die Ergebnisse diskutierte Mohr anschließend, wies auf Schwierigkeiten und

²³⁶ Minden (1920)

²³⁷ In der Nachkriegszeit entdeckten Psychiater die Kunst bei ihren Patienten und bei den Expressionisten in einem veränderten Kontext. Neben der bereits erwähnten Sammlung Weygandts ist hier die große Heidelberger Sammlung von Hans Prinzhorn zu nennen. Zur Prinzhorn-Sammlung vgl. z.B. Brand-Claussen (2001 b)

²³⁸ Morgenthaler (1919)

²³⁹ Minden (1920), S. 452

Grundvoraussetzungen hin.²⁴⁰ Minden zitierte aus einer Zusammenfassung, dass „beim objektiven Betrachten der Zeichnungen Geisteskranker“ beachtet werden müsse, dass gemalt werde und was die Tatsache bedeute - „sie kann einmal schwachsinnige Kritiklosigkeit, ein andermal manische Überhebung, ein drittes Mal paranoischen Affekt bedeuten usw.“²⁴¹ Auch Mohr erwähnt die moderne Kunst in seinem Beitrag nicht.

Nun führte Minden den Psychiater Kürbitz auf, der in der *Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie* unter „Die Zeichnungen geisteskranker Personen in ihrer psychologischen Bedeutung und ihrer differentialdiagnostischen Verwertbarkeit“ einen Beitrag veröffentlicht hatte. Kürbitz stellte, abermals an Beispielen, fest, „dass Zeichnungen geisteskranker Personen in enger Beziehung zu dem übrigen klinischen Verhalten stehen.“ Außerdem ließen sich manche Abweichungen vom Normalen nachweisen, die man auch bei Kindern und Naturvölkern sehen kann.²⁴² Minden nahm diesen Punkt auf und zitierte: „Und nun finden wir bei den Zeichnungen Geisteskranker dieselbe Erscheinung: Sichtbargestalten unsichtbarer Dinge. Und nicht nur diese, sondern auch eine zweite, gleichfalls bei Kindern und Naturvölkern keineswegs seltene Beobachtung mag hier erwähnt sein: Die Verwechslung von Profil und en face, das mit dem durchsichtigen Zeichnen eng zusammenhängt.“²⁴³ Kürbitz stellte in seiner Arbeit keinen Bezug zur Kunst oder zur künstlerischen Avantgarde her.

Dies geschah einzig im letzten von Minden zitierten Artikel, der jedoch genau betrachtet nicht in den Kontext passte: Er setzte sich nicht mit Zeichnungen auseinander, sondern mit Literatur. Der Psychiater Sikorski hatte über „Die russische Psychopathische Literatur als Material zur Aufstellung einer neuen klinischen Form der Idiophrenia paranoides“ im *Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheit* geschrieben. Sikorski führte fünf russische Verfasser²⁴⁴ auf, deren Bücher er als „krankhafte geistige Erzeugnisse“ wertete und in denen er gemeinschaftliche Symptome für „Idiophrenia paranoides“ entdeckte, zu denen die Bildung von Neologismen zählte. Sikorski bezog in seine Betrachtungen die zeitgenössische Literatur der Décadence und des Symbolismus mit ein, bei deren Werken sich ähnliche Symptome wie bei den psychopathologischen Autoren nachweisen ließen: „Die Decadenten ähneln also insofern den von uns geschilderten Autoren, als sie uns neue Worte und Formeln liefern, ohne dass dahinter neue geistige Thatsachen (sic!) stecken. Die Neuheit und Originalität der Sprache scheint hier als Resultat einer rückschrittlichen Gedankenevolution.“²⁴⁵

²⁴⁰ Als eine Grundvoraussetzung sah Mohr ein gewisses zeichnerisches Können des Patienten, um dessen Werke verwerten zu können. Vgl. Mohr (1906)

²⁴¹ Mohr (1906), S. 107 und Minden (1920), S. 452

²⁴² Kürbitz (1912), S. 182

²⁴³ Ebenda, S. 180 und Minden (1920), S. 452

²⁴⁴ Es handelte sich nicht um namenhafte Autoren, sondern um Privatpersonen, die zu einem bestimmten Thema Bücher veröffentlicht hatten und auf ihre Werke wissenschaftlichen Anspruch und Wahrheitsgehalt erhoben, was jedoch von wissenschaftlicher oder akademischer Seite nicht bestätigt werden konnte.

²⁴⁵ Sikorski (1904), S. 274

Minden zitierte Sikorskis abschließende Bemerkung, dass der Idiophrenia paranoides eine wichtige Bedeutung beigelegt werden müsse, „wegen ihrer nahen Verwandtschaft mit den neuen Strömungen in der Literatur und Kunst, die als Decadenz und Symbolismus bekannt sind. Ein erfolgreiches Studium dieser degenerativen Strömungen, die immer mehr an Boden gewinnen, ist nur unter Bezugnahme der ins Gebiet der Psychiatrie gehörenden Vorbilder möglich.“²⁴⁶

Festzuhalten ist, dass die von Minden zitierten Auszüge den Eindruck geben, die Autoren hätten sich mit dem Vergleich der Bilder Geisteskranker und der Werke moderner Künstler beschäftigt. Damit suchte er seine eigenen Feststellungen zu unterstreichen. Drei von den vier genannten Psychiatern haben sich im Original nur mit den Zeichnungen Geisteskranker auseinandergesetzt, die Darstellungsweisen von Kindern und Naturvölkern wurden thematisiert, was für die moderne Kunst nicht galt. Der vierte der zitierten Ärzte erwähnte zwar Richtungen der modernen Kunst, bezog er sich jedoch auf die literarische Gattung, weshalb auch sein Artikel im Original nicht der von Minden angestrebten Intention entsprach.

Minden stellte am Ende seiner psychiatrisch-wissenschaftlichen Darlegungen fest, dass „denen, die die in Betracht kommenden Kunstäußerungen unserer Zeit kennen, diese Auszüge überraschende Anklänge gebracht haben (dürften), die [...] nach meinem Dafürhalten beweiskräftige Stärke in sich tragen. Denn die Übereinstimmungen sind unverkennbar.“²⁴⁷ Weder bei Kranken noch bei den Künstlern der Avantgarde deckte sich ein Bild mit seinem Titel. Minden hatte zum Zweck der Veranschaulichung seinen Artikel um acht Abbildungen ergänzt. Die Abbildungen waren paarweise abgedruckt worden, ein Paar bestand jeweils aus dem Werk eines Geisteskranken und dem eines Künstlers. Minden versuchte so, die Übereinstimmung in unterschiedlichen Rubriken direkt anhand der Werke zu verdeutlichen. Das Bild „Halluzination“²⁴⁸ war gepaart mit dem Holzschnitt „Bedrücktsein im Atelier“²⁴⁹ von Felix Müller²⁵⁰. Unter den Bildern hatte Minden die für ihn dazu passenden Texte, jeweils vom „Paranoiker“ und Künstler selber verfasst, beigefügt. Die Bildbeschreibung des Paranoikers lautete auszugsweise: „[...] mein Zimmer ist grel hel; erblick dich vor meiner brennenden Kerze den geteilten geist meiner muter, rechte gestreckte Hand weis auf mein bet, linke hand grader Arm hochgehalten, betrachte verwundert ihr abtosend eng schwarz atlaskleid; [...]“. Nachfolgend war ein Text von

²⁴⁶ Minden (1920), S. 452

²⁴⁷ Ebenda

²⁴⁸ „Halluzination“ zeigt auf der rechten Seite eine Person, die zugedeckt im Bett liegt, mittig im Bild ist ein Fenster mit hellen Gardinen zu sehen, auf dem Fensterbrett steht ein Gefäß, unter dem Fensterbrett ein Schemel. Von rechts zeigt eine Frau in schwarzem Kleid und langen schwarzen Haaren mit dem rechten Arm auf die Person im Bett, mit dem linken Arm steil in die Höhe. MM

²⁴⁹ „Bedrücktsein im Atelier“ stellt ein abstrakt gestaltetes Portrait von Kopf bis auf Höhe der Schultern in Frontalansicht dar, das sich in bizarre vier- und drei-eckige Formen des Hintergrundes einschmiegt. MM

²⁵⁰ Der 1904 in Augsburg geborenen und 1997 in Neunkirchen am Brand gestorbene Bildschnitzer Felix Müller schuf überwiegend religiöse, expressive Werke wie Kreuzfixe, aber auch andere Motive wie Landschaften oder Porträts mit stilistischer Nähe zum Expressionismus.

Müller zitiert: „Stirnbogen spannt, dünnes Gewölbe der Schädeldecke reckt sich auf, will ruhig runden Raum für still wandelnde Gesichte: Leben gleitet, und schwingende Kurve ist bereit, in gleichem Rhythmus mitzuwandern. [...]“ Minden wiederholte, wie unverkennbar die Übereinstimmung der Ausdrucksweise sei. Zwar mag unverständlich sein, was der Künstler Müller mit seinem Text, der nicht auf das dargestellte Bild bezogen war, meinte. Dennoch erkennt man bei ihm die Fähigkeit zur Bildung einer korrekten Satzstruktur und richtigen Rechtschreibung. Allein dieser wesentliche Unterschied der beiden Texte, rückt Mindens Aussage zur Unverkennbarkeit in ein fragwürdiges Licht.

Dem Bild eines „Dementia praecox-Kranken“²⁵¹ stellte Minden „Ich und das Dorf“²⁵² von Marc Chagall gegenüber und schrieb darunter „Beide Bilder lassen auf Ideenflucht schließen.“ Chagall war von Minden auch deshalb näher betrachtet worden, weil er in dessen Bildern die bereits erwähnte Verwechslung von Profil und en face bestätigt sah.

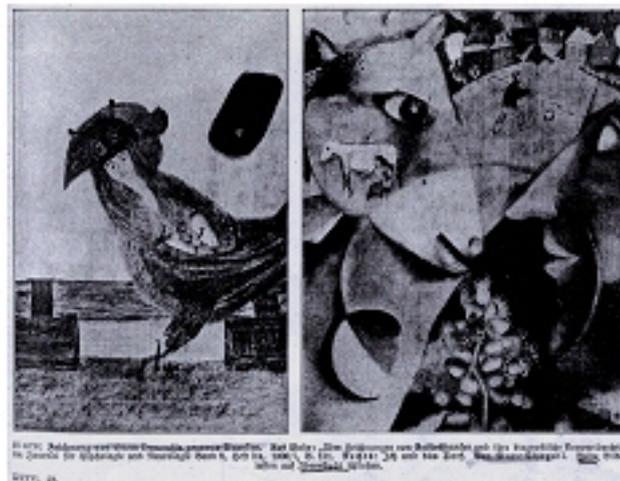


Abb. 3: Mindens kommentierte Gegenüberstellung der Zeichnung eines Geisteskranken, übernommen aus einem Fachjournal, und Chagalls Werk „Ich und das Dorf“.²⁵³

Im Aquarell eines Paranoikers und einem Bild des Künstlers Jacoba van Heemkerck aus einer STURM-Ausstellung in der Dresdner Galerie Arnold sah Minden eine Übereinstimmung in Rhythmus, Parallelismus und Iteration. Um die Bedeutung dieser drei Begriffe für und die allgemeinen Ziele in der modernen Kunst zu verdeutlichen, führte Minden nun, ähnlich seiner psychiatrischen Vorgehensweise, fünf Kunstautoren und

²⁵¹ Die Zeichnung zeigt ein Wesen, das dem Umriss nach einen Vogel erkennen lässt, und das gleichzeitig die zweite, innere Gestalt eines Menschen, birgt. MM

²⁵² In seinem Werk "Ich und das Dorf" hat Chagall farbenprächtig und collagenartig Dorfszenen und -gestalten angeordnet. Zentral sind links ein bunter Kuhkopf, im Bereich seiner Wange ist eine Melkszene dargestellt, und diesem vis-à-vis das grüne Gesicht eines Bauern. Weitere Elemente sind unter anderem ein Senser sowie eine kopfstehende bäuerliche Frau. MM

²⁵³ Minden (1920), S. 451

Auszüge aus ihren kunsttheoretischen Texten auf ²⁵⁴. Daraufhin bekundete Minden, dass er in der Kunst viele Könner und Kämpfer, Wollende und Ringende sehe, allerdings auch viele Scharlatane. Nach seiner genauen Recherche im wissenschaftlichen und kunsttheoretischen Bereich sowie der Veranschaulichung seiner Argumente anhand von konkreten Bild- und Textbeispielen erstaunt dieser ungenaue Einwurf ohne Namensnennung von in seinen Augen als Könner geltenden Künstlern.

Die Darstellung seines intensiven und jahrelangen Studiums beider Seiten, sowohl der psychiatrischen als auch der künstlerischen, diente Minden zur Untermauerung seiner Legitimation in der Beurteilung von Werken moderner Künstler und denen Geisteskranker. Dies wird durch die Systematik seiner Vorgehensweise zusätzlich unterstrichen. Er gelangte, trotz des kurzen ungenauen Einwandes, zu folgendem Ergebnis: „Die neue Kunst ist nicht Variation, sie ist eine Minusvariation. Kein Aufschwung, keine Bereicherung [...] sondern nur Hinabgleiten und Verkümmern. Die Übergänge zum Krankhaften treten in stärkster Weise hervor, wofür ich den Beweis zu erbringen versuchte. Es ist eine Kunst der Degeneration, der Dekadenz.“ ²⁵⁵

Auch Weygandt hatte in Bezug auf die Irrenkunst festgestellt, dass es sich nicht um eine „seelische Andersleistung“, sondern um eine „Minderleistung“ handle ²⁵⁶, Mindens Übereinstimmung mit dieser Ansicht kommt in seiner Beschreibung der neuen Kunst als Minusvariante zum Ausdruck, einem Begriff aus der Rassenhygiene, auf die die Weiterentwicklung der Entartungstheorie zum gegebenen Zeitpunkt zunehmend zulief. Minden vertrat wie Nordau und Weygandt die Degenerationslehre. Die moderne Kunst sah er als „Symptom kranker Zeiten und Geister“. Er setzte nicht Geistesranke und Künstler in Person gleich, sondern sah in beiden Gruppen zwei verschiedene Erscheinungsformen desselben Prozesses der Degeneration. Er suggerierte Gleichartigkeit, indem er gleiche „Symptome“ in den Werken beider Gruppen suchte. Zur Legitimation seiner Analyse erhob er ihren wissenschaftlichen Anspruch.

Mindens Veröffentlichung in *Reclams Universum* ist ein weiteres Beispiel für das Vordringen psychiatrischer Expertise in Laienpresse. Es handelte sich um eine Wochenzeitschrift, die sich als Chronik von dauerndem Wert sah, weil sie „Kunstbeilage, Bildnisse und zahlreiche Abbildungen von bedeutungsvollen Tagesereignissen, ferner Lebensbilder von hervorragenden Persönlichkeiten der Gegenwart, Aufsätze über die großen Fragen unserer Zeit und einen chronologischen Überblick über die Zeitereignisse“

²⁵⁴ Minden zitierte Auszüge aus Hausensteins, der aus der Kandinsky-Debatte bereits bekannt ist, Text in dem Katalog der zweiten Münchener Gesamtausstellung „Neue Kunst“, Edschmids Schrift über die Vision eines Künstlers, außerdem Rudolph Probst über die „Zweite Sonderausstellung der Dresdner Sezession“, Theodor Däubler in einer Abhandlung über Bela Forster und Fritz Burger in seiner „Einführung in die moderne Kunst“.

²⁵⁵ Minden (1920), S. 454

²⁵⁶ Vgl. Mümer (1997), S. 36

enthalte, sowie einen Abschnitt „Für unsere Frauen“ mit der neusten Mode und „praktischen Tips“. ²⁵⁷

Walden reagierte im STURM, indem er die Zeichnung „Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht“, die aus demselben Heft von *Reclams Universum* stammte wie Mindens Artikel, unter Zuhilfenahme von Mindens Herangehensweise analysierte.

Der Titel entstammt einem Volkslied ²⁵⁸. „Reif“ ist gewöhnlich der erste Bote des nahenden Winters, hier steht der unzeitige Reif im Frühling für den schicksalhaften Tod: Er überkommt die „zarten Blaublümlein“, das kindlich-unerfahrene Paar, das sich für seine Liebe über Konventionen hinwegsetzt und scheitert.

Die von Walden kommentierte Zeichnung zeigt einen Mann, der mit hinter dem Rücken verschränkten Armen am Fenster steht und nachdenklich hinausschaut. Hinter ihm sitzt, ihm den Rücken zugewandt mit dem Gesicht zum Betrachter, eine Frau umgekehrt auf einem Stuhl, den Kopf auf die verschränkten Hände auf der Stuhllehne gelegt, die Beine verschränkt. Beide scheinen sich nichts zu sagen zu haben, ihre Gesichtsausdrücke wirken deprimiert.



Abb. 4: Die von Walden im STURM nach Mindens „Kunstkriterien“ kommentierte Zeichnung „Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht“. ²⁵⁹

²⁵⁷ Reclams Universum (1920), 2. Halbband, Leipzig: Reclam, S. VIII

²⁵⁸ Die kompletten Zeilen des Werkes von Anton Florentin von Zuccalmaglio seien hier vorgestellt.

Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht.
Er fiel auf die zarten Blaublümlein;
sie sind verwelket, verdorret.

Sie sind gewandert wohl hin und her.
Sie hatten nirgends Glück noch Stern,
sie sind verdorben, gestorben.

Ein Knabe hatte ein Mädchen lieb.
Sie flohen beide von Hause fort,
es wußten nicht Vater noch Mutter.

Auf ihrem Grabe drei Röselein stehn.
Umranken sich treu wie sie im Grab.
Der Sturm sie nicht welket, nicht dorret.

²⁵⁹ Walden (1920), S. 34-35

Walden betrachtete die einzelnen Elemente des Bildes, stellte fest, dass dem am rechten Bildrand abgebildete Vogel „sichtbar ein Teil seines Körpers“ fehle und der Mann am Fenster nur einen „halben Kopf“ habe. Aufgrund dieser Darstellungsweise erwo Walden das Bestehen einer „Ideenflucht“. Walden bezog sich weiterhin auf Mindens Aussage über Chagall und hielt auch eine „Dementia praecox“ oder „Katatonie“ angesichts der Nicht-Deckung des Titels mit dem Bildinhalt für möglich: „[...]wo ist in Reclams Zeichnung der Reif und wo die Frühlingsnacht. ‚Es fiel‘ kann man sich allenfalls d e n k e n ²⁶⁰, wenn man die sitzende Gestalt als ein Mädchen auffasst, das demnächst vom Stuhle fallen wird.“ ²⁶¹

Er hielt fest: „Wenn die Zeichnung [...] nicht in Reclams Universum veröffentlicht gewesen wäre, ich hätte sie aufgrund meiner Lektüre der Psychiatrie des Herrn Minden für einen Fall von Katatonie gehalten.“ ²⁶²

Für Walden lag auch bei Minden ein Fall von Dementia praecox vor. Somit zog er ihm in seiner Gleichstellung mit Geisteskranken nach. Indem er zusätzlich eine Zeichnung aus „Mindens“ Zeitschrift nach dessen Kriterien untersuchte, suchte er die Relativität, ja die Absurdität Mindens in seinen Aussagen herauszustellen. Walden hatte seinen Artikel im STURM mit „Künstliche Psychiatrie“ betitelt. Damit zielte er darauf ab, Mindens Willkür in der Aufdeckung des gleichsam „Pathologischen“ in Werken von Künstlern und Geisteskranken darzustellen. Für Walden war Mindens Analyse forciert und „gekünstelt“. Walden suggerierte, dass man „pathologische“ Anhaltspunkte überall finden könnte, wenn man es erzwingen wollte. Er bilanzierte: „Herr Minden wird sich noch etwas mehr in die Psychiatrie und in die Kunst vertiefen müssen, um uns zur eindeutigen Wahrheit zu verhelfen.“ ²⁶³

²⁶⁰ Im Original in Sperrschrift

²⁶¹ Walden (1920)

²⁶² Ebenda

²⁶³ Ebenda

VI.3.3 Weygandt und Schwitters

1921 veröffentlichte der Hamburger Psychiater „Dr. phil et med. W. Weygandt“²⁶⁴ in der *Germania Zeitung für das deutsche Volk* einen Artikel, in dem er versuchte die Nähe von Kunst und Krankheit, „scheinbar zwei unversöhnliche Gegensätze“²⁶⁵, darzustellen. Dabei beschrieb er Werke moderner Künstler und ließ Charakteristiken von Werken Geisteskranker folgen: „Namentlich die Opfer einer weitverbreiteten, vielgestaltigen Geistesstörung [...] Dementia praecox oder Schizophrenie, produzieren gelegentlich Zeichnungen und Bilder mit grotesken, absonderlichen Zügen, die man bei manchen Modernsten wieder findet. So kann die Schweizer Landschaft von P a u l K l e e, die auf Vierecken mit dürftig markierten Tannenbäumchen, überragt von der Schweizer Flagge, " Dutzend tierischer Gebilde in einförmiger Wiederholung darbietet, in frappanter Weise erinnern an die Zeichnungen eines verblödeten Katatonikers, der auf Aufforderung [...] das Blatt Papier mit ebenso unbeholfenen, schafähnlichen Tieren in langweiliger Wiederholung voll zeichnete.“²⁶⁶ Dieses Schema wiederholt sich für alle aufgeführten Künstler, neben Klee Schmidt-Rottluff, Dix, Schwitters, Picasso, Chagall, die Futuristen Buffolo und Severini. Alle Namen heben sich aus dem Text durch die gesperrte Druckart hervor, so dass man sie und die sie umrahmende Bemerkung schnell wieder findet. Mit Worten wie „erinnern bedenklich nahe“, „zeigt sich genauso in“, „ganz ähnlich“, „eine bedenkliche Aehnlichkeit“, „derartig skurrile Bizarrerien finden sich auch bei“ spannte Weygandt den Bogen zu Beispielen von Schizophrenen oder, unspezifischer, Geisteskranken. Er erwähnte dabei sowohl die Art der Malerei, als auch andere Ansätze wie die „Anhäufung von allerhand Kram“ in Schwitters Collagen oder die Kunsttheorien Kandinskys. Er überschritt nie die Grenzen des Vergleichs, keiner der Künstler wird klar als geisteskrank identifiziert. Er lenkte ein, „es wäre aber auch weit über das Ziel geschossen, wenn man aus den auffallenden [...] Erzeugnissen modernster Künstler sofort die Diagnose auf Irrsinn stellen wollte.“ Nichtsdestotrotz suggerierten Beiworte wie „bedenklich“ das Vorliegen einer bedrohlichen Abweichung. Das Denken des Lesers wurde weiterhin in Bezug auf die Kunst negativ beeinflusst durch abwertende oder befremdlich anmutende Umschreibungen, die Weygandt für die Geisteskranken im Vergleich einsetzte, wie etwa „langweilig“, „verblödet“ „unbeholfen“, „infantil“, „skurril“ oder „inkohärent“.

Weygandt unternahm in seinem Artikel den Versuch, in Ansätzen die Motivation für ein womöglich bewusst gewolltes „Genauso-wie“ der Künstler zu ergründen, er ging auf die „Weltflucht“ durch die Not der Zeit ein, auf den Anreiz durch die „Herrschaft der Impressionisten“, den Hang der Jugend zum „Übertreiben, zum Auffallenwollen um jeden

²⁶⁴ Schwitters (1922), S. 72

²⁶⁵ Weygandt (1921)

²⁶⁶ Ebenda, im Original in Sperrschrift

Preis", sprach einen „physiologisch-psychologischen Standpunkt" an, bei dem es den Künstlern darauf ankommen könnte, „ungeordnete Bewußtseinsinhalte wiederzugeben". Weitere, künstlerisch eigennützige Möglichkeiten sah er in der Verachtung der Technik, die „mühsames Lernen des Handwerkmäßigen überflüssig" machte, und endlich im „kapitalskräftigen Vertrieb seitens großer Kunstfirmen". Diese vagen Erklärungsversuche bezüglich der Motive stieß Weygandt postwendend mit seinen ebenso vagen klinischen Beispielen wieder um. In seinen Erklärungsansätzen um das „Phänomen" der modernen Kunst argumentierte er schließlich, dass es nur eine Erklärung geben konnte: „Keine Zeit war [...] so geeignet sich das Absonderlichste suggerieren zu lassen, wie die unsere. Nicht Irrsinn, sondern Entartung ist ihr Zeichen: Erst allmähliche Gesundung der Volksseele läßt erhoffen, daß auch die krankhaften Auswüchse modernster Kunst dereinst überwunden und in die nur den Kunsthistorikern und Kunstpathologen interessierenden Bildermagazine verwiesen werden."²⁶⁷ Weygandt betonte den zeitgenössische Standpunkt der Entartung und die Notwendigkeit des Psychiaters zur Wiederherstellung der Volksgesundheit auf seelischem Gebiet.

Im STURM erschien 1922 die Gegenreaktion durch Kurt Schwitters, als einer der von Weygandt „analysierten" Künstler. Der Titel „Tragödie" lässt Bitterkeit über die Ansichten des Psychiaters und die Folgen für die Kunst erahnen. Der Untertitel „Tran", ähnlich dem gegen Streese 1920, weist Schwitters Reaktion als „Kritikerschelte"²⁶⁸ gegen Weygandt aus. Schwitters beklagte: „Der Pöbel freut sich, dass ein Arzt die Ähnlichkeit zwischen modernen Künstlern und Geisteskranken so deutlich demonstriert, dass der Pöbel die Ähnlichkeit durch Gleichheit ersetzt [...] Weygandt weiss, dass er tatsächlich nichts gegen die Kunst der Jungen vorbringen kann, ausser seiner persönlichen Abneigung, die er sorgfältig zu verstecken sucht. Infolgedessen streut er Verdächtigungen aus, ohne zu beweisen, zieht Parallelen ohne Lineal und bemerkt nicht, wie krumm seine Linien geworden sind."²⁶⁹

Schwitters Hauptvorwurf richtete sich gegen Weygandts Bestreben, mit Hilfe seiner Autorität eine Kunst zu kompromittieren, die ihm schlicht missfiel und von der er in seinem Missfallen partout nichts verstand. Vielleicht um einen Kontrast zu Weygandts Beschreibungen des Ungeordneten oder der Verachtung alles Technischen zu setzen, erklärte er in diesem Zusammenhang den Unterschied zwischen verstandlicher Logik, den Inhalt eines Werkes zu begreifen, und künstlerischer Logik, einen Rhythmus zwischen den einzelnen Bestandteilen eines Werkes darzustellen. Beide seien einander „fremd und feindlich". „Das Fehlen der verstandlichen Logik [...] bemerkt aber nur der, der die künstlerische nicht sieht." Dieses Ignorieren Weygandts der künstlerischen Logik nahm

²⁶⁷ Ebenda

²⁶⁸ Vgl. <http://www.netzliteratur.net/experiment/schwitters2.htm>, 13.09.07

²⁶⁹ Schwitters (1922), S. 73

Schwitters als Aufhänger, um den Kardinalunterschied zwischen den Werken der Modernen und denen Geisteskranker zu verdeutlichen: „Da Sie nun aber die künstlerische Logik nicht kennen, können Sie nicht beurteilen, dass ein Unterschied, ein prinzipieller [...] besteht: dass die Arbeiten Geisteskranker im Wesentlichen keine künstlerische Logik haben.“²⁷⁰

Schwitters konstatierte, dass man mit derselben Leichtigkeit, mit der Weygandt Relationen zwischen Künstlern und Geisteskranken darstellte, im Umkehrschluss ebenso einfach erklären könne, er hätte „eine künstlerische Urteilslosigkeit gezeigt, der eine bedenkliche Ähnlichkeit mit, Sie wissen ja gut Bescheid über die Namen der Geisteskrankheiten, jedenfalls innewohnt.“²⁷¹ Anders als Walden es bei Minden handhabte, re-attackierte Schwitters den Psychiater nicht durch willkürlichen Einwurf seiner psychiatrischen Begriffe aus dem Originalartikel. Er verwies nur auf die Vorgehensweise des bekannten Psychiaters. Weil er sich somit in seinem Vorwurf zu seinem psychiatrischen Laiendasein bekannte, erschien Schwitters in seiner Anklage weniger polarisierend und aggressiv.

Schwitters verstärkte seine Anschuldigung des bloßen Kompromittieren-Wollens von Seiten Weygandts durch den Vorwurf, der Psychiater drucke einen scheinbar wissenschaftlichen Text im Blatt einer wissenschaftlich ungebildeten Leserschaft. Die *Germania Zeitung* war die erste eigentliche Parteizeitung der katholischen Zentrumsfraktion im neuen Reichstag seit 1871, ein Organ des politischen Katholizismus. Man kann also von einer traditionellen Sichtweise in der Berichterstattung ausgehen. Garant für die Richtigkeit seiner Ausführungen gegenüber dem laienhaften Leser sei schlicht Weygandts, dem Artikel in der *Germania Zeitung* vorangestellter, Titel „Dr. phil. et med“.

272

Diese letzte Aussage ist umso interessanter, als dass Weygandt Jahre zuvor im Vorwort des Buches „Irrsinn und Presse“, selber vor dem Effekt zweifelhafter Aussagen in der Presse als den „gewaltigen Schalltrichter unserer öffentlichen Meinung“ auf die breite Masse gewarnt hatte. Ernst Rittershaus, Weygandts Oberarzt an der Hamburger Anstalt Friedrichsberg, hatte über Jahre Pressemeldungen über „das psychisch abnorme Gebiet“ gesammelt und in Rubriken zusammengefasst. Auftrag und Ergebnis sind aus heutiger Sicht erstaunlich. Fast medienwissenschaftlich deckte Rittershaus journalistische Irrtümer und Ärgernisse auf, die die Debatte über die Stigmatisierung psychisch Kranker bis heute bestimmen. Prinzipiell verteidigten Rittershaus und Weygandt die Institution der Irrenanstalt und betonten ihren Zweck als Krankenhaus. Ziel des Buches war reine

²⁷⁰ Ebenda, S. 74. Der Begriff der künstlerischen Logik findet sich auch in vielen kunsttheoretischen Texten Waldens wieder. Er war ein Versuch, die Beweggründe für die von der klassischen Kunstvorstellung abweichenden Werke der Avantgarde, bei der der Eindruck der jeweiligen Komposition ohne Denkansätze aufgenommen werden sollte, zu erklären. Sie wird im letzten Kapitel genauer dargestellt.

²⁷¹ Ebenda, S. 75

²⁷² Vgl. Dussel (2004), S. 95-97

„Aufklärung“, war es doch laut Weygandt unbestreitbar, dass „kaum auf irgendeinem Gebiet des öffentlichen Lebens soviel Irrtum herrscht, wie auf dem des Irrsinns.“ ²⁷³

Weygandt hatte in seinem Vorwort außerdem die Schwierigkeit beschrieben „Irrsinn“ zu definieren, da „häufig auch der Normale wenigstens temporär von der Mittellinie abweicht und [...] (durch äußere Faktoren) doch in seiner psychischen Wertigkeit erschüttert wird. [...] Die Grenzgebiete des psychisch Abnormen berühren nun einmal die Sphären der mannigfachsten Wissenschaften, ja selbst mancher Künstler.“ Für Weygandt galt es als bewiesen, dass „in derartigen Grenzfragen das Wort zu führen“ nur der „Psychopatholog“ vermochte. Aus diesem Blickwinkel heraus erklärte sich demnach sein Anrecht, wissenschaftlich für ein nicht-wissenschaftliches Publikum zu schreiben. Er sah im Psychiater die Person, die dafür zu sorgen hatte, dass „die Presse auch auf diesem so lange verkannten Gebiet die öffentliche Meinung nicht nur vertrete und verbreite, sondern sie immer mehr auch kläre und veredle!“ ²⁷⁴

Weygandt war sich also über die Macht der Presse und damit der möglichen Wirkung seines in der *Germania Zeitung für das deutsche Volk* publizierten Artikels bewusst. Er nutzte es als Instrument, um sein psychiatrisches Bild der Gesellschaft auszudrücken und Einfluss darauf zu nehmen. Entsprechend musste er sich über die Wirkung seiner Titel in Bezug auf seine Aussagen im Klaren sein. Das Abdrucken seines doppelten Dokortitels vor seinem Namen erweckt somit tatsächlich den Eindruck, dass Weygandt seine besondere und deshalb „sakrosankte“ Kompetenz im Rahmen der Psychopathologisierung hervorheben wollte.

In Schwitters Augen war Weygandts „Veredlung“ eine Verunglimpfung. Wohl um seine eigene Souveränität gegenüber Weygandts Ausführungen darzulegen, flocht er seinen Artikel gegen Weygandt nach „Merz-Art“ in eine Collage ein. Damit zog er sich als psychiatrischer Laie auf die Ebene der Kunst zurück, auf der nun Weygandt für die Künstler der Laie war. Seine Darlegungen wurden immer wieder unterbrochen von einer Parallelgeschichte über eine Gesellschaft bei einem „Frühlingsabend am Rhein“. Zusätzlich drängte sich wiederholt Werbung für „Merzbilder“ dazwischen. Als Collage in der Collage hatte Schwitters in Werbeslogans anstelle des ursprünglichen Werbeproduktes das Wort „Merzbilder“ gesetzt, wie beispielsweise „weil Merzbilder - enorm haltbar sind“ oder „Weil Merzbilder - sich deshalb im Gebrauch billig stellen.“ ²⁷⁵ Mitten in die Merzbilder-Slogans mischte er Reklame ein für Gasbadeöfen, die durch Wärme besonders kurativ gegen Erkältungen wirken: „Man muss aus diesem Grunde darauf bedacht sein, dass man diese Erkältungen so schnell wie möglich los wird. - Dieses erzielt man am besten, wenn man seinen Körper gleichmässig warm hält. -

²⁷³ Rittershaus (1913), Vorwort Seite VII

²⁷⁴ Ebenda

²⁷⁵ Schwitters (1922), S. 73

Gleichmässige Körperwärme erreicht man durch häufiges Baden." ²⁷⁶ Schwitters warb für seine Kunst und zeigte durch Verflechtung mit Produkten und Leitsätzen des Alltagslebens die Einfachheit in ihrem alltäglichen Gebrauchcharakter. Auch mit der eigentlich einfachen und für jeden nachvollziehbaren Krankheit „Erkältung“ traf er den Kontrast zur von Weygandt erörterten Geisteskrankheit.

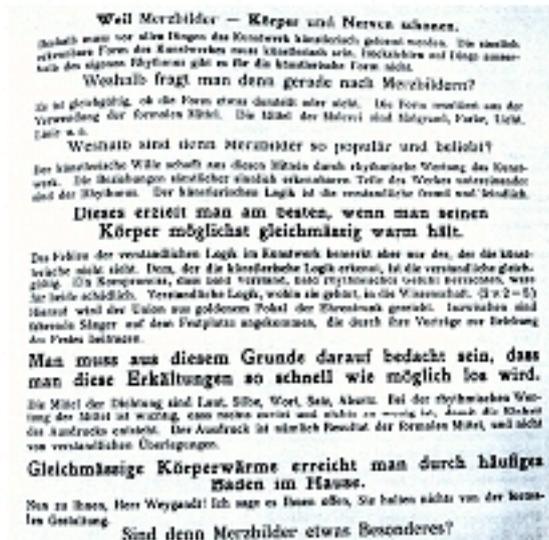


Abb. 5: Schwitters Collage als Antwort auf Weygandts Artikel; die den eigentlichen Text durchbrechenden Elemente werden durch ihre Schriftgröße zunächst in den Vordergrund gerückt. ²⁷⁷

Es wirkt gerade so, dass er mit der Möglichkeit der Gasbadeöfen „in hängender und stehender Form [...] in 15 bis 25 Minuten ein Vollbad in jeder gewünschten Temperatur“ zu produzieren, mit dem Fazit, dass Vollbäder „täglich genommen, bei Erkrankungen auf den Körper ungemein grosse Wirkung“ ausüben im Sinne einer Badetherapie, eigentlich die moderne Kunst meinte. Entdeckte der Betrachter einmal ihre künstlerische Logik, stand ihm ein ähnlich entspannendes Vergnügen bevor, wie beim Bad in einer heißen Wanne.

Schwitters hob seine „Merz-Collagen“ durch Groß- und Fettdruck hervor, und ließ sie den Text zu Weygandt, im Vergleich dazu erstaunlich klein gehalten, immer wieder durchbrechen. Auch hierin akzentuierte Schwitters seine Prioritätenverteilung mit der Kunst an erster Stelle, danach setzte man sich mit dem bitteren „Tran“ der Gegner auseinander. Er endete ironisch mit den Fragen „Essen Sie gern Käse?“ und dem Einschub „Sie werfen die Frage auf: ‚Was ist L e m p e?‘ Und geben die Antwort: ‚Ein Druckfehler, es soll L a m p e heißen!“. In diesem kleinen Dialog spiegelte sich nochmals die gesamte Problematik zwischen moderner Kunst und ihre Wahrnehmung durch die zeitgenössische Psychiatrie und die Öffentlichkeit wider. Schwitters setzte hier als

²⁷⁶ Ebenda, S. 74

²⁷⁷ Ebenda

Protagonisten Weygandt ein und ließ ihn „Lempe“ als stellvertretendes Symbol für moderne Kunst nicht verstehen. Dieser interpretiert „Lempe“ stattdessen als Druckfehler und macht das ihm verständliche und im alltäglichen Gebrauch bekannte Wort „Lampe“ daraus. Statt sich auf Neues einzulassen, suchten Psychiater und Kunstpublikum im absoluten Wunsch des Verstehen-Wollens einer ihnen befremdlichen Ausdrucksform stets nach dem Bekanntem und erklärten das Unbekannte zu etwas Fehlerhaftem, Entarteten.

Die Diskussion psychiatrischer Artikel im STURM und die Betrachtung der Originale reflektierten den zeitgenössischen Standpunkt vieler Psychiater, die der verbreiteten Entartungstheorie folgten. Mit Nordau und Weygandt kamen zwei populäre Vertreter der psychiatrischen Berufsgruppe zu Wort. Nicht nur in der psychiatrischen Argumentation drückte sich die aus psychiatrischer Sicht bestehende Notwendigkeit der Psychiatrie in der Beurteilung fremder oder nicht-traditioneller Darstellungsformen in der Kunst aus, auch in der Nutzung der Laienpresse zur Verbreitung der psychiatrischen Expertise veranschaulicht sich die Erweiterung des psychiatrischen Wissens auf kulturelle Belange. Die Künstler standen den Psychiatern als psychiatrische Laien gegenüber. Um sich zu wehren, suchten sie zum einen die Willkür der psychiatrischen Argumente bloßzustellen. Zum anderen zogen sie sich auf die künstlerische Ebene zurück. Dies verdeutlichte einerseits ihre „künstlerische Standhaftigkeit“ gegenüber dem psychiatrischen Eingriff, gleichzeitig bewegten sie sich nun auf Terrain, in dem der Psychiater seinerseits der Laie war.

Auch unter Psychiatern gab es Stimmen gegen den psychiatrischen Eingriff in die Kunstdebatte. Dies soll im folgenden Abschnitt skizziert werden.

VI.4 Fachinterne Kontroverse um psychiatrische Teilnahme an der Kunstdebatte

Die psychiatrische Krankheitslehre hatte seit der Jahrhundertwende einen Wandel erfahren worden und war dabei, mit ihrer Deutungsmacht in Bereiche des öffentlichen Lebens zu expandieren. Bedeutend für diese Entwicklung war die Weiterentwicklung des Degenerationsgedanken zur kollektiven Pathologie der Nation. Auch wenn dieser Deutungsansatz auf breite Akzeptanz unter den zeitgenössischen Psychiatern stieß, lassen sich doch kritische Stimmen verzeichnen. Genannt sei hier der deutsche Psychiater Oswald Bumke ²⁷⁸, der sowohl mit methodischen als auch mit empirischen

²⁷⁸ 1877-1950. Zu Biographie und Werk Bumkes, vgl. Schimmelpennig (1993)

Argumenten den Themenkomplex der Entartung in Frage stellte. Er publizierte 1912 diese genaue Untersuchung zum gesamten Themenkomplex der Entartung in seinem Werk *Über nervöse Entartung* ²⁷⁹.

Bumke engagierte sich dafür, fremde „Phänomene“ als quantitative Abweichungen in einem Spektrum möglicher psychologischer Reaktionsweisen anzusehen. Allen Mitgliedern der Species seien diese Reaktionsmöglichkeiten prinzipiell gegeben, sie unterstehen jedoch in jedem Einzelfall Einflüssen wie erblicher Disposition, Erziehung und materieller Umwelt sowie punktueller sozialer und psychologischer Belastung. ²⁸⁰ Bumke kam zu dem Schluss, dass ein solches Krankheitsmodell in keiner Weise für eine akkumulierende Verschlechterung des kollektiven Erbguts sprach. Somit könne es auch keine medizinische Legitimation für weitreichende präventive Maßnahmen geben, wie etwa Eingriffe in die Privatsphäre der Allgemeinbevölkerung. ²⁸¹

Wie Bumke vor der Ausweitung des psychiatrischen Wirkungsbereiches auf das öffentliche Leben im Allgemeinen warnte, so wurden auch fachintern Zweifel an der Deutungsmacht der Psychiatrie gegenüber der modernen Kunst geäußert. In der *Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie* entspann sich zwischen 1918 und 1919 eine Diskussion, „in der erstmalig im Zusammenhang mit der Rezeption moderner Kulturerzeugnisse durch die Psychiatrie einer der wichtigen Hintergründe für dieses weitverbreitete Misstrauen gegenüber der institutionellen Psychiatrie zur Sprache kam.“ ²⁸²

Ausgangspunkt dieser Diskussion war Heinrich Manns Roman *Die Armen* gewesen, das literarische Werk wird an dieser Stelle exemplarisch für alle modernen Kunstgattungen verstanden. Mann ließ die moderne psychiatrische Anstalt in seinem Werk als eine Institution erscheinen, die den Mächtigen unterstand. ²⁸³ Auch andere Werke wiesen das Vordringen der wissenschaftlichen Expertenmacht, insbesondere der Psychiatrie, deutlich zurück. ²⁸⁴ Schließlich zeigen auch die betrachteten Reaktionen von Seiten der Künstler im STURM die Missbilligung der psychiatrischen Beurteilung künstlerischer Belange.

Während sich der Psychiater Herrmann Haymann, damals Assistent in der Anstalt „Bellevue“ in Kreuzlingen bei Konstanz, Manns Darstellungsweise der Psychiatrie auf das

²⁷⁹ Zur detaillierten Aufführung des Inhaltes vgl. z.B. Roelcke (1999), S. 176 ff. Hiernach richten sich die folgenden Ausführungen zu Bumke im Wesentlichen.

²⁸⁰ Bumke wandte sich beispielsweise gegen die pauschale Feststellung eines biologisch bedingten Geburtenschwunds und argumentierte, dass der tatsächlich nachweisbare Rückgang der Geburtenrate auf soziologischen Faktoren wie ökonomische Überlegungen der Betroffenen beruhe, statt auf quasi naturgesetzmäßigen biologischen Determinanten. Bumke (1912), S. 77

²⁸¹ Ebenda, S. 102-105

²⁸² Vgl. Schmiedebach (1996) S. 155

²⁸³ Mann beschrieb die Geschichte des jungen Arbeiters Balrich, der in juristischer Eigeninitiative Besitzansprüche am Betrieb seines Arbeitgebers geltend machen will. Bei einer Untersuchung der Sanitätsbehörde wird Balrich durch den von der Fabrikleitung informierten Medizinalrat für verrückt erklärt und in eine Anstalt eingeliefert. Hier wird er in einer Weise ausgefragt, dass alle Kriterien einer Geisteskrankheit auf quasi willkürliche Weise erfüllt sind. Trotzdem wird Balrich kurze Zeit später entlassen und erfährt, dass er dies einer Streikdrohung seitens der Fabrikarbeiter an die Leitung der Fabrik zu verdanken hat.

²⁸⁴ Beispiele in diesem Zusammenhang sind *Die Turbine* von Waldemar Müller-Eberhart oder *Ysbrand* von Frederick von Eeden.

Heftigste verbat ²⁸⁵, suchte der Psychiater Wilhelm Mayer aus Tübingen die Beweggründe der „Anti-Stellungnahme der Literaten“ zu finden. Auch der psychiatrischen Seite sprach er eine gewisse Verantwortung zu. Man habe, so stellte er fest, mit dem Begriff des Pathologischen von psychiatrischer Seite oft zu stark hantiert; man habe die Kunst, die andere Wege suchte, für pathologisch erklärt. Man habe „die stürmischen oder die zerquälten Ergebnisse einer Dichterseele für den Ausdruck einer psychopathischen Persönlichkeit gehalten; man hat zu wenig das Schaffen des Künstlers an sich bestehen lassen und hat immer wieder versucht, alles, was von einer mittelmäßigen Linie abwich, gleichzusetzen einem Pathos der Psyche; man hat [...] zu wenig individuelle Differenzierung beachtet, hat zu oft Abweichungen vom Durchschnitt moralisch bewertet.“ ²⁸⁶

Bei Mayer klingt somit ein gewisses Verständnis für die zunehmende „feindselige Stimmung“ unter Malern, Dichtern und Schriftstellern gegenüber der Psychiatrie an. Besonders ältere Psychiater hätte man „geißeln“ sollen, die „all das von modernen Kulturerscheinungen als krankhaft ansahen oder ansehen, was ihre geistige Kapazität nicht fassen kann“ und die „jede Abweichung von der Norm schon als pathologisch bezeichneten, die der schon von Nietzsche klargestellten Tatsache nicht genügend Verständnis entgegenbrachten, daß die seelische Gesundheit gerade der im Grunde am reichsten angelegten Individuen heute ganz besonders gefährdet ist, so daß der Psychiater Anlaß haben kann, selbst einem Kranken gegenüber bescheiden zu fühlen.“ ²⁸⁷

Mayer versuchte, das Problem als Generationskonflikt auszulegen.

Die größte Verantwortung für diesen Konflikt sah er jedoch auf Seiten der jungen Künstler. Dies begründete er durch deren „starkes aprioristisches Misstrauen“ und nannte drei wesentliche Punkte dafür: Die Künstler sähen in der Psychiatrie immer wieder den Versuch der „Erdrosselung der Individualität“, sie seien beeinflusst durch „Angst vor dem Psychiater, den sie vielleicht einmal brauchen könnten“ und schließlich seien sie wütend, weil die Schulpsychiatrie die psychoanalytische Bewegung, „die so viele Künstler mitgerissen hatte“, ablehnte. Auf einige dieser Punkte wird im letzten Kapitel im Abschnitt über die Künstler genauer eingegangen.

Trotz dieser Verantwortungsübertragung hatte Mayer einen wichtigen Aspekt angesprochen, den der Psychopathologisierung außergewöhnlichen Verhaltens im politischen, sozialen, privaten und künstlerischen Bereich, mit Entmündigung und

²⁸⁵ Haymann bezeichnete Manns Darstellung als „ungerecht“ und „unwahr“. Der Schriftsteller untergrabe den Kampf gegen die Vorurteile der Irrenhäuser, wodurch er sich mitschuldig mache an den schlimmsten Verbrechen, die durch Nichteinweisung von Geisteskranken in die Anstalten entstehen würde. Haymann legitimierte das Irrenwesen ausschließlich durch eine verbrechensprophylaktische Funktion. Vgl. Haymann (1918)

²⁸⁶ Mayer (1919 a), S. 108

²⁸⁷ Mayer (1919 b), S. 162-163

Internierung als mögliche Folgen für den Betroffenen. ²⁸⁸ Auf die Gefahr der „vorschneellen“ Psychopathologisierung hatten die Künstler im STURM in den hier betrachteten Artikeln seit 1910 vermehrt hingewiesen.

Das folgende und abschließende Kapitel stellt den Versuch dar, der sehr unterschiedlichen Bedeutung des „Irreseins“ für Künstler, Kunstpublikum und Psychiater nachzugehen

²⁸⁸ Gerade die Konsequenzen für den Betroffenen, war er einmal dem administrativen-medizinischen Apparat übergeben worden, sorgten für Aufsehen bei einer großen Zahl politisch Engagierter unterschiedlicher Gruppen, woraus sich eine antipsychiatrische Bewegung formierte, mit der sich die Psychiater zu Anfang des 20. Jahrhunderts auseinandersetzen mussten. Zur näheren Ausführung der antipsychiatrischen Bewegung um die Jahrhundertwende, vgl. Schmiedebach (1996)

VII. Deutungsspektrum des „Irrsinns“ in Kunstwerken

Nachdem nun die Auseinandersetzung im STURM zwischen Kunstpublikum und Künstlern einerseits und Psychiatern und Künstlern andererseits aufgeführt worden ist, ergeben sich die folgenden Kernfragen: In welchem Zusammenhang steht die Psychopathologisierung als Deutung moderner Kunst? Wie war das Verhältnis der Künstler zum Irresein? Lassen sich auf künstlerischer Seite tatsächlich Bezüge zum Irresein oder zum Irren finden oder stellten Kunstpublikum oder Psychiater diese Behauptungen mit dem einzigen Zweck der Diffamierung auf? Gab es vielleicht sogar einen Sinngehalt des „Irreseins“? Um diese Fragen anzugehen soll im Folgenden versucht werden, die Bedeutung des Irreseins zunächst für Künstler, sodann für Kunstpublikum und Psychiater zu erörtern. Anschließend soll auf den metaphorischen Gehalt der Psychopathologisierung moderner Kunst, der sich durch Einbringen der psychiatrischen Expertise in die Diskussion zur „tatsächlichen Krankheit“ transformierte, eingegangen werden.

VII.1 Deutungsspektrum des "Irrsinns" in Kunstwerken für Künstler

In den kritischen Artikeln gegen die bildenden Künstler des STURM lassen sich im Wesentlichen drei Hauptgruppen verzeichnen, an denen sich das avantgardistische Schaffen nach Meinung der Presse orientierte: Kinder, Primitive im Sinne von Urvölkern und, in der Mehrzahl, Geistesranke. Dies war diffamierend gemeint, aber tatsächlich ist eine künstlerische Faszination von diesen Gruppen bekannt. Man glaubte, dass ihnen allen die ungetrübte Schaffung von Kunst außerhalb des gesellschaftlichen Einflusses zu Eigen war und sie somit das Uranfängliche in der künstlerischen Gestaltung wiedergaben. Dies soll im Folgenden, mit besonderem Fokus auf die Gruppe der Geisteskranken, erläutert werden. Sodann richtet sich das Hauptaugenmerk auf die Bedrohung der Avantgarde durch Stigmatisierung ihrer modernen Darstellungsformen und die Verstärkung dieser drohenden Stigmatisierung durch die sich einbringende psychiatrische Expertise. Die Künstler befanden sich in einem „Orientierungszwiespalt“: Sie selber empfanden ihre künstlerische Orientierung als positiv, welche jedoch von „außen“ negativ bewertet wurde. Abschließend sollen die kunsttheoretischen Anschauungen im STURM und ihre Wirkung auf das Kunstpublikum skizziert werden.

Über Kinder und deren künstlerisches Schaffen gab es im STURM mehrere Artikel. Walden organisierte sogar Ausstellungen mit den Werken von Kindern²⁸⁹ und veröffentlichte unter „Der moderne Gestaltungsunterricht an preussischen Schulen“ einen Vorschlag zur Förderung der freien künstlerischen Entfaltung von Schülern.²⁹⁰ Kinder erschienen den Künstlern in ihrem Schaffen deshalb so wertvoll, weil sie, im Vergleich zum Erwachsenen, noch mit „intuitiven, ungehemmten Kräften handelten“, noch gering beeinflusst von gesellschaftlichen Normen und Vorstellungen.²⁹¹ Ähnliches galt für Naturvölker, die immer wieder als Referenz auftauchten, jedoch weniger detailliert betrachtet wurden als Kinder.

Das Thema des „Wahnsinns“ schließlich ist eines der wichtigsten des Expressionismus, dies gilt sowohl für den literarischen als auch den bildnerischen Zweig.²⁹² Für das wachsende künstlerische Interesse an diesem Phänomen werden in der Literatur zum einen die Zunahme der Internierungen von Patienten in psychiatrische Anstalten ab 1850, zum anderen die durch Freud aufgestellte Triebtheorie und die Entdeckung des Unbewussten, von Künstlern begeistert aufgenommen, als maßgeblich beschrieben. Damit reagierten Künstler auf die zeitgenössische Diskussion.²⁹³ Anders als der Großteil der Gesellschaft wandten sie sich der Randgruppe der Geisteskranken jedoch zu, nicht ab. Die Hinwendung zur Außenseitergruppe bot eine leichtere Möglichkeit, sich vom Bürgertum zu distanzieren und von den Akademien loszusagen. Dieses Außenseitertum war jedoch ambivalent, es versprach Freiheit und Unabhängigkeit, gleichzeitig brachte es Unsicherheiten und Ängste mit sich.²⁹⁴ Einige Künstler gerieten dadurch in eine Identitäts- und Schaffenskrise und kamen in direkte Berührung mit psychiatrischen Anstalten.²⁹⁵ Das Bild des Irren, das den Kranken und sein Werk gleichermaßen einschließt, wurde zum Zeitspiegel und erlaubte die Illustration von Stimmungen und Gefühlen in der Unsicherheit der Moderne.

Die avantgardistischen Künstler waren die ersten, die sich nicht nur mit dem Geisteskranken an sich, sondern auch mit dessen künstlerischen Werken auseinandersetzten. In Deutschland wird Emil Nolde die Pionierstellung zugesprochen. Er sah die Werke des heute als verfrühter Expressionist geltenden, skandinavischen Künstlers Ernst Josephson²⁹⁶ wahrscheinlich als erster Deutscher. Für Nolde war

²⁸⁹ In seinen Artikeln lobte Walden Adolf Hölzel und Albrecht Merz für ihre freie Kunsterziehung von Kindern, die die „schöpferischen Triebe von Kindmenschchen sich entfalten lassen“. Er veröffentlichte im STURM Zeichnungen und Gedicht von Kindern zwischen 5 und 12 Jahren, Vgl. Walden (1926)

²⁹⁰ Vgl. Händel (1926/27)

²⁹¹ Vgl. Schreyer (1927/28)

²⁹² Für die Gestaltung des „Irren“ in der Literatur des Expressionismus, vgl. z.B. Anz (1980), Anz (1989), Anz (2002) und Ihekweazu (1982)

²⁹³ Vgl. Augat (2003), S. 17

²⁹⁴ Vgl. ebenda, S. 18

²⁹⁵ Vgl. Brand-Clausen (2003), Röske (2003 d) oder Röske (2003 e)

²⁹⁶ Ernst Josephson (1851-1906), schwedischer Künstler, gilt als Neuerer mit Liebe zur Tradition. Bis zum Ausbruch einer psychischen Erkrankung hatte er sich kunstpolitisch engagiert und für eine Reform des schwedischen Kunstlebens geworben. Mit dem Ausbruch seiner Krankheit wandelte sich auch sein

Josephsons Schicksal, als kunstpolitischer und künstlerischer Erneuerer unverstanden geblieben und deshalb in den Wahnsinn getrieben worden zu sein, nachvollziehbar. Er deutete Josephsons Darstellungsform als „ursprüngliche“, von allen inneren Hemmungen und äußeren Zwängen, von allen Bildtraditionen und Stilkonventionen freie, „reine“ Kunst, die seine eigene künstlerische Arbeit in einigen Zügen inspirieren konnte.²⁹⁷

An diese Wahrnehmung knüpft der Tagebucheintrag Paul Klees an, der 1912 geschrieben hatte, dass zusammen mit den Werken der Kinder und Primitiven „die Arbeiten der Geisteskranken [...] tief ernst zu nehmen (wären), ernster als sämtliche Pinakotheken, wenn es gilt, heute zu reformieren.“²⁹⁸ In Klees Vermerk spiegelte sich der Wunsch nach einer kunstpolitischen Wandlung wieder, den die Künstler, wie erwähnt, in einer Loslösung von den Normen des klassischen Kunstschaffens suchten. Die gegenständliche Darstellung anhand eines Modells rückte in den Hintergrund. Abstrakter Ausdruck von „Stimmungen“, „Gefühlen“ und „Empfindungen“ wurde zeitgenössisch stärker denn je gewichtet, was man, wie Nolde und Klee alleine zeigen, bei den Werken Geisteskranker in einer puren und absoluten Ausdrucksstärke zu sehen glaubte. Der Geisteskranke schien in seiner eigenen Welt sein Unbewusstes²⁹⁹ frei entfalten zu können und durch seine Schaffensart eigentlich unbetretbare, künstlerische Regionen zu erschließen. Vor dem Ersten Weltkrieg stand das Bild des „Irren“ für das Ideal des neuen, wahrhaftigen Menschen, seine Darstellungsform bot eine Orientierung auf der Suche nach neuen Ansätzen in der Kunst. Zudem sahen sich die Künstler in ihrem eigenen eingeschlagenen Weg bestärkt, gewannen Vertrauen in die eigene Schaffenskraft zurück.³⁰⁰

Mit dem Kriegsgeschehen und dem Beginn der Weimarer Republik verlor sich dieser positive Aspekt. Auch Künstler hatten sich begeistert zum Krieg gemeldet und unter seinen Ausmaßen physisch und psychisch zu leiden. Der verlorene Krieg hatte zwar zu einem Umbruch alter Strukturen geführt, jedoch nicht in der gewünschten Form. Es kam erneut zu einem Identitätsverlust, für den der seelisch verwundete Soldat symbolisch stand.³⁰¹ Das Bild des Irren blieb insofern gleich, als dass es wiederum als Spiegel der zerrütteten Epoche wahrgenommen wurde, jedoch mit verschobener Perspektive.

Die Künstler bewegten sich von Anfang an mit ihrem Interesse für Geisteskranker und deren Werke auf stigmabehaftetem Terrain. Der Grad zwischen „orientiert an“ und

künstlerischer Stil, seine Bilder zeigten nun eine Originalität, die alle seine früheren Werke nicht aufgewiesen hatten. Vgl. Hofmann/ Röske (2003), S. 68

²⁹⁷ Zur genauen Entwicklung der Auseinandersetzung und schließlich der „Identifikation“ Noldes mit dem Werk Josephsons, vgl. Hofmann (2003) oder Larson (2002)

²⁹⁸ Der Tagebucheintrag basiert auf einem Artikel, den Klee im Januar 1912 veröffentlichte. Klee (1979), S. 276, zitiert nach Röske (2003 c), S. 118

²⁹⁹ In diesem Zusammenhang steht auch die Begeisterung der Künstler für die Konzepte Freuds. Zum Thema Freud und Kunst sind zahlreiche Werke erschienen, zuletzt Sayers (2007)

³⁰⁰ Röske sah einen Anhaltspunkt, sich den Werken Geisteskranker zuzuwenden, darin, dass Künstler, wie beispielsweise Ernst Ludwig Kirchner, sich in einer eigenen Krise befanden. Über die Beschäftigung mit den Werken Geisteskranker fanden sie zu sich selbst und ihrem Schaffen zurück. Vgl. Röske (2003 c) S.118

³⁰¹ Vgl. Augat (2003), S. 23

„genauso wie“ konnte, wie in einigen betrachteten Artikeln gesehen, sehr schmal sein. War zudem in der zeitgenössischen Biographie eines Modernen ein Aufenthalt in einer psychiatrischen Anstalt bekannt, so konnte die Gleichsetzung seiner Werke mit denen Geisteskranker umso leichter vollzogen werden. Selbst Künstler, von denen weder die Zuwendung zu diesem Thema, noch eine persönliche direkte Berührung mit der Psychiatrie bekannt waren, die jedoch in ihrer Ausdrucksform vom klassischen Weg abwichen, liefen „Gefahr“, in gleicher Manier wahrgenommen zu werden. Mit der zunehmenden Diffamierung moderner Kunst als „entartet“ und „krankhaft“ unter Zuhilfenahme der Psychiatrie wuchs unter den Künstlern zumindest der Respekt, wenn nicht gar die Furcht vor der Macht der Expertenmeinung.

In den kunsttheoretischen Texten zur bildenden Kunst im STURM blieb das Thema des Irrsinns als künstlerischer Orientierungspunkt unerwähnt, es wurde in diesem Kontext nahezu ausschließlich in den hier vorgestellten Artikeln zur Verteidigung der „STURM-Künstler“ diskutiert. Geisteskrankheit und Psychiatrie wurden jedoch in etlichen Kommentaren und literarischen Beiträgen thematisiert. Sie im Einzelnen vorzustellen, würde den Rahmen dieser Arbeit überschreiten, zumal die meisten dieser Texte der literarischen Kunst zuzuordnen sind und hier der Fokus auf die bildnerische Kunst gesetzt wurde. Deshalb seien zwei Kommentare vorgebracht, die an dieser Stelle ausgewählt wurden, weil sie die künstlerische Perzeption des psychiatrischen Urteils als Bedrohung wiedergeben:

Fast prophezeiend für die Entwicklung der Beziehung zwischen Psychiatrie und Avantgarde wirkt die 1910 gedruckte Bemerkung „[...] ein Psychiater hatte ja gesagt, daß die Ärzte die Richter der Zukunft sein würden. Diese Perspektive ist entsetzlich!“³⁰² Das Bild der Doppelfunktion des Arztes als Psychiater *und* Richter, die über das rein Medizinische hinausgeht und gesellschaftliche Strukturen und Lebensweisen mit einbezieht, entspricht den Konsequenzen, die sich aus den Maßnahmen gegen die Degeneration ergeben.

Kurt Hiller stellte 1911 im STURM fest, wenn man die Aussagen über die moderne Kunst lese, „erschauert man; und weiss, dass der ärgste Fluch, der sich gegen einen genialen Menschen ausstoßen lässt, also lautet: Der Psychiater komme über dich!“³⁰³ Hiller verdeutlichte zum einen seine ablehnende Haltung gegenüber der Psychiatrie als Kontroll- und Ausgrenzungsinstanz, zum anderen steckte in seiner Aussage auch Furcht vor ihr und den sich ergebenden Konsequenzen. Er hatte zuvor das Beispiel eines anonym bleibenden Literaten genannt, welcher neben seinem künstlerischen Schaffen Urkunden fälschte. Der Vorschlag eines Professors F. war laut Hiller gewesen, den Künstler in einer Heilanstalt unterzubringen, wo er produzieren könne, „ohne die Möglichkeit zu haben, neue Torheiten zu begehen.“ In diesem Kontext verschwamm die

³⁰² Neumann-Lankwitz (1910)

³⁰³ Hiller (1911)

künstlerische Tätigkeit mit dem kriminellen Akt der Urkundenfälschung. Die Torheiten blieben ungeklärt, man weiß nicht sicher, welche der beiden Tätigkeiten gemeint war. Der Vorschlag des Arztes lautete: Irrenanstalt statt Haft. Die künstlerischen Werke des Literaten wurden durch die Berührung mit der psychiatrischen Anstalt in diesem Moment genauso wertlos, wie die gefälschten Urkunden. Hiller drückte somit aus, dass psychiatrische Erfassung in die Wertlosigkeit des künstlerischen Daseins führe. Dies wird durch den topographischen und gesellschaftlichen Ausschluss aufgrund der Unterbringung in einer Heilanstalt deutlich.

Fazit dieser und weiterer Texte war der Wunsch nach Freiheit in der Kunst, nach freier Entfaltung im künstlerischen Schaffen ohne Konventionen. Immer wieder wurde auch die „Freiheit des Geistes“ hervorgehoben, die als absolute Bedingung für ein fröhliches und erfülltes Leben genannt wurde.³⁰⁴ Die Orientierung an Darstellungsformen der drei Gruppen Kinder, Urvölker und Geisteskranke spiegelte diesen Wunsch wider, wobei jedoch die ersten beiden im Vergleich zur letzten weniger stigmabehaftet waren. Die Psychiatrie galt der Avantgarde als deutliche Bedrohung, sie war sich der Konsequenzen von professionell-medizinischen Aussagen gegen sie bewusst.

Walden versuchte 1926, zu einem Zeitpunkt an dem sowohl der STURM, als auch der Expressionismus seine klassische Phase bereits überwunden hatte, retrospektiv die wahren Motive der Künstler für ihre Darstellungsformen und den Grund für die Aufregung über die Avantgarde in der Öffentlichkeit zu veranschaulichen. Unter dem Titel „Expressionismus“ nannte er als führende Künstler zu Anfang der Bewegung unter anderem Kandinsky, Chagall, Marc, Macke, Klee, nicht ohne zu erwähnen, dass erst nach der Gründung des STURM die Zusammenfindung in unterschiedlichen Künstlergruppen stattgefunden hatte, da die Künstler erst hier überhaupt voneinander erfahren hatten. Auch die Rolle des STURM in der korrekten Darstellung des französischen Kubismus betonte er. Schließlich schloss er mit den Künstlern ab, die im STURM nach dem ersten Weltkrieg die Bewegung weiterführten, beispielsweise Schwitters.

Walden entwickelte seine Ausführungen über den Expressionismus anhand der Frage „Weshalb sehen die Leser die alte Kunst fast ohne hinzusehen? Weshalb macht diese Kunst der Gegenwart so ein Aufsehen? Weil man gezwungen wird, aufzusehen.“³⁰⁵ Das Aufsehen der neuen Kunst würde durch ihre Andersartigkeit erzeugt. Das Problem des Kunstpublikums sei, immer etwas in Kunst sehen zu wollen. Verallgemeinernd „man“ wolle stets eine Vorstellung des vom Künstler Gemeinten aufspüren, beginnend bei der wörtlichen Übersetzung des Begriffs „Expressionismus“ als „Ausdruckskunst“.³⁰⁶ Durch zahlreiche „banale“ Beispiele, verfasst in rhetorischer Frageform, versuchte Walden, dem „Klischee“ des öffentlichen Kunstverständnisses, dargestellten Dingen stets eine tiefere

³⁰⁴ Vgl. beispielsweise Hauer (1910) oder Walden (1922 b)

³⁰⁵ Walden (1926)

³⁰⁶ Siehe z.B. den Beitrag Waldens zu Willi Pastor in Walden (1919/20 b)

Bedeutung zukommen zu lassen, entgegenzuwirken: „[...] Sieht man die schöne Gesinnung eines Menschen oder seine schöne Form? Wendet man Schönheitsmittel an, um seelisch schön zu wirken oder um Farben und Formen zu ändern, die dem Betreffenden zu ihrem Gesamtbild geeignet erscheinen?“³⁰⁷ Walden wollte seine Leser zu dem Schluss bringen, dass bildnerische Kunst nichts weiter sei als die optisch-logische Gestaltung der Beziehungen von Farbformen. „Denken und Seele haben nichts mit Kunst zu tun.“

Die künstlerische Anschauung sei die einer Kunstwende, welche man auch bei allen Kindern und in der vorgeschichtlichen Zeit finde. Als Beispiel nannte Walden hier Südseeinsulaner, das alte Ägypten, China, Südamerika und die frühe Gotik. Bezüge zu Geisteskranken stellte er nicht her. Walden zielte darauf ab, die Neuerungen, insbesondere die Bedeutung des Unbewussten in der Kunst hervorzuheben: „Ein Gefühl wirkt auf jeden verrückt, der sich nicht in ein Gefühl verrücken kann.“³⁰⁸ Die Herausforderung an den Betrachter lag in der Bereitschaft, das Werk einfach in seiner Erscheinung auf sich wirken zu lassen, statt darüber nachzudenken, es zu ver- oder zerdenken. Unverständnis von Kunst basierte demnach auf zu vielem Nachdenken über die Kunst, mit ihrer Diffamierung als Folge.

Die Avantgarde setzte in ihren anti-diffamierenden Artikeln immer wieder Termini wie „Gesetze der Kunst“ oder „künstlerische Logik“ ein. Beweggründe zur Schaffung dieser Begrifflichkeiten scheinen divers. Zum einen muten sie wissenschaftlich an, in einer Ära, in der wissenschaftliche Argumente einen hohen Stellenwert innehatten. Auf diese Weise hatten sie insbesondere psychiatrischen Aussagen manifeste Fachbegriffe und deren Erörterung entgegensetzen und konnten erklären, was den Unterschied zwischen ihrer modernen Darstellungsform und der Geisteskranker ausmachte.³⁰⁹ Zum anderen gaben diese Termini der Avantgarde einen seriösen Charakter, dem Kunstpublikum konnte verdeutlicht werden, dass die Künstler sehr wohl ihre Werke mit Erklärungen versahen. Jeder Künstler steckte seinen „Gesetzesrahmen“ für sich selber und stets aufs Neue in einem kontinuierlichen Schaffensprozess ab.

Die Quintessenz der „künstlerischen Logik“ war die Unfassbarkeit von Kunst nach gängigen Methoden, die in der nach Normen und Gesetzen ausgerichteten Gesellschaft zählten: Kunst ist Überwindung der Gegenständlichkeit. Kunst lässt sich nicht erlernen. Kunst ist Gestaltung. Kunst hat rhythmische, künstlerische Ordnung. Kunst ist einfach. Kunst ist das, was die Kunstgelehrten nicht wissen. Den Wert einer künstlerischen Arbeit verstehe nur der Künstler selbst. Kunst bleibt unfassbar. Kunst ist zeitlos. Kunst wird sichtbar stets und nur durch Trieb.³¹⁰

³⁰⁷ Walden (1926)

³⁰⁸ Walden (1919/20 a)

³⁰⁹ Schwitters hatte diese Argumentation gegen Weygandt angebracht. Schwitters (1922)

³¹⁰ Vgl. die kunsttheoretischen Texte Walden (1913 e), Walden (1916), Walden (1917 b), Walden (1919/20 a) und Walden (1922 a)

Anhand dieser Satzungen deutet sich ein Verlust sämtlicher Maßstäbe zur Bewertung von Kunst an. Die Wahrnehmung sollte sich auf die bloße Erscheinung eines Kunstwerks beschränken, wodurch seine Interpretation in Bezug auf einen außerhalb des Kunstwerks liegenden Sinngehalt zunehmend in den Hintergrund geriet bzw. nicht möglich war. Die öffentliche Schwierigkeit mit diesen Forderungen und der offenen Definition von moderner Kunst spiegelte sich deutlich in den behandelten Artikeln wider. Die öffentliche Kunstperzeption moderner Kunst ist Inhalt des folgenden Abschnitts.

VII.2 Deutungsspektrum des „Irrsinns“ in Kunstwerken für Kunstpublikum und Psychiater

In diesem Abschnitt soll versucht werden, sich den Hintergründen der Psychopathologisierung moderner Kunst durch das bürgerliche Kunstpublikum und die Psychiater zu nähern. Dabei wird zunächst ein Perzeptionskonzept von Kunst durch das Kunstpublikum vorgestellt und seine Konsequenz für die Künstler dargelegt. Sodann sollen die Empfindung des Bürgers gegenüber der Andersartigkeit Geisteskranker und der Andersartigkeit moderner Kunstwerke herausgearbeitet werden. Es lässt sich ein „Befremdlichkeitsgefühl“ gegenüber beiden Gruppen verzeichnen. Die Parallele der Empfindungen machte die Zuweisung der modernen Kunstwerke, die ein Befremdlichkeitsgefühl provozierte, zur Gruppe der Geisteskranken, gegenüber denen Befremdlichkeit normal zu sein schien, nachvollziehbar.

In der Art der Psychopathologisierung lässt sich ein zeitlicher Wandel erkennen von vornehmlich paraphrasischen Wendungen zu fachspezifischen Ausdrücken aus der Psychiatrie, der parallel zur Expansion dieses Faches zu laufen scheint. Mit Bezug auf den soziohistorischen Kontext soll nachgezeichnet werden, warum die Psychopathologisierung moderner Kunst von psychiatrischer Seite schließlich untermauert wurde.

Austin Harrington beschrieb in „Art and Social Theory“ die lang bestehende Vorstellung von Kunst im westlichen Denken im Sinne einer bestimmten, zeitlosen Kommunikationsart, gültig für alle Zeiten und Gesellschaften, was er mit metaphysischer Vorstellung von Kunst (metaphysical conceptions of art) betitelte. Dieses Konzept enthält die Idee von Kunst als etwas Schönerem (beauty), Kunst als Abbild der Natur (imitation of nature) und Freude in der Empfindung von Kunst (aesthetic experience, pleasure of perception).³¹¹ Es birgt eine „starre“ Auseinandersetzung mit Kunst nach einseitigen Vorgaben. Verlangt man die Unveränderlichkeit von Maßstäben in der Kunst, wird der Kunst eine Stabilitätsfunktion zugesprochen. Die Erwägung historischer, kultureller und

³¹¹ Vgl. Harrington (2004), S. 9 ff

gesellschaftlicher Faktoren bei der Betrachtung von Kunst erweitert dagegen das Auffassungsvermögen und öffnet sich damit auch für Veränderungen in der Kunst. In den diffamierenden Artikeln gegen die Künstler und in den kunsttheoretischen Texten des STURM lässt sich diese Dynamik in der Diversität vom „traditionellen“ Kunstverständnis des bürgerlichen Kunstpublikums und dem der modernen Künstler wieder finden: Künstler suchten das Unfassbare, das Kunstpublikum suchte in Kunst das Fassbare.

Das Bürgertum befand sich durch die Veränderung der sozioökonomischen Verhältnisse und der rasanten technischen Entwicklung zu Ende des 19. Jahrhunderts in einer Krise. Die Pluralität von Kunststilen und Lebenswelten, für welche die Avantgarde stand, trug dazu bei, die bisher stabile ästhetische Ordnung zu relativieren. Es kam zu einer Steigerung des Gefühls der Unsicherheit.³¹²

Harrington stellte fest, dass die rein metaphysische Vorstellung von Kunst auf dem Versuch beruhe, Kunst anhand von Kriterien zu definieren, die der soziohistorischen Realität nicht genügen können ohne verfälschende Konsequenzen in der Aufnahme eines Kunstwerkes nach sich zu ziehen.³¹³ Wie sind in diesem Kontext die beiden Elemente,

Deckungsungleichheit der Kunstvorstellung und Verlust der ehemals stabilen Funktion von Kunst, mit der Anwendung von Psychopathologisierung moderner Kunstwerke in Verbindung zu bringen? Dem Begriff „Irresein“ wohnen nach seiner Etymologie vor allem zwei Bedeutungen inne: Zum einen beschreibt er im Sinne eines gedanklichen Verwirrt-, Durcheinander- oder Ratlosigkeitsseins ohne krankhaften Charakter einen Zustand, den jeder Mensch durchleben kann. Diese Erfahrung hat ihren Niederschlag in diversen Sprichwörtern gefunden. Hierzu zählen beispielsweise „Irren ist menschlich“, „einen irre machen“ oder „irrewerden“ bis zu „Ich glaube, ich werde verrückt“.³¹⁴ Zum anderen hatten

Bestrebungen zum Ende des 18. Jahrhunderts bewirkt, vom Adjektiv bzw. Adverb „irre“ abgeleitete Begriffe zur Benennung von psychischer Krankheit, psychisch Kranken und von Krankheitssymptomen zum Standard zu erheben, was sich bald, neben dem medizinischen, auch im allgemeinen und amtlichen Sprachgebrauch einbürgerte.³¹⁵ Im

Geisteskranken scheinen sich beide Bedeutungen reziprok zu vereinen: Das „Irresein“ des psychisch Kranken kann durch seine spürbare Andersartigkeit den Außenstehenden „irre“ machen. Der Laie steht diesem „irren“ Zustand hilflos und unsicher gegenüber, muss es jedoch in diesem Falle als gegeben akzeptieren. Die Psychopathologisierung moderner Kunstwerke bot dem Kunstpublikum somit die Perspektive, eine unverständliche Kunst durch Zuweisung in ein Terrain, in dem Unverständnis oder Unfassbarkeit natürlich zu sein schien, einzuordnen. Mit anderen Worten: die künstlerische Abweichung von der Norm konnte nun wieder einer Norm untergeordnet werden.

³¹² Vgl. Hobsbawm (1995), S. 275-345

³¹³ Vgl. Harrington (2004), S. 31

³¹⁴ Zur Etymologie des Wortes siehe Fischer (1904/05), Carius et al. (2000) oder Carius et al. (2003)

³¹⁵ Vgl. Veltin (2007)

Die Art der Psychopathologisierung in der Laienpresse ist über den Betrachtungszeitraum von 1910 bis 1925 nicht gleich geblieben. In der Zeit vor dem ersten Weltkrieg, der klassischen Zeit des Expressionismus, überwiegen paraphrasische Ausdrücke, die dem allgemeinen Sprachgebrauch entsprachen, wie „toll“, „tollwütig“ oder „verrückt“. Der Einsatz psychopathologisierender Begriffe ist in diesem Fall als Ausdruck eines Befremdlichkeitsgefühles zu verstehen. „Irrsinn“ wurde zum Stellvertreter für Andersartigkeit. Die Psychiatrie an sich wurde in diesen Zusammenhängen nicht mit einbezogen. Mit fortschreitender Zeit fließen mehr fachspezifische Ausdrücke in die Artikel über Kunst ein, die Artikel wurden länger, das psychiatrische Fach rückte zunehmend in den Vordergrund. Schließlich melden sich Psychiater selber in der Boulevardpresse, in langen Artikeln zeigten sie die Expertise ihres Faches und die Notwendigkeit zur Beurteilung kultureller Belange. Die Psychiatrie rückte von Neben- zu Hauptthema und dominierte die Artikel schließlich. Beispielhaft dafür stehen die Artikel der im STURM diskutierten Psychiater: Bestand der Artikel Nordaus 1913 noch aus wenigen Spalten, in denen die Psychiatrie nicht unmittelbar genannt wurde, hatten Minden und Weygandt seitenlange Artikel verfasst, die sich nur mit der Psychiatrie und ihrer Bedeutung in künstlerischen Belangen auseinandersetzten. ³¹⁶

Diese Expansion, die sich auch in den von Minden zitierten Artikeln von Psychiatern und in der dargestellten Kontroverse in der *Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie* zeigt, ist gekoppelt an die Bereitschaft der Bürger, auch in kulturellen Fragen die Psychiatrie in ihrer Fachkompetenz zu Wort kommen zu lassen. Zeitgenössische Fachdiskussionen über das Krankheitsbild der Neurasthenie oder die Entartungstheorie eröffneten dem verunsicherten Bürgertum die Möglichkeit, seine verstörte Befindlichkeit durch die Auswirkungen des modernen Lebens in den Kategorien der neuen Deutungsmacht Medizin plausibel ausdrücken zu können und durch diese medizinische Deutung vorübergehend von den Alltagsforderungen entlastet zu werden. ³¹⁷ Der paraphrasische Ausdruck zur Beschreibung der eigenen Empfindung bei der Betrachtung moderner Kunst wurde durch die Psychiatrie legitimiert und, indem sie den „Irrsinn“ aufgriff, in fachspezifischer Weise in ihrem Tätigkeitsfeld verortet.

Warum aber schlossen sich die Psychiater der Psychopathologisierung moderner Kunst an, statt diesem Prozess „antistigmatisierend“ entgegenzuwirken? Die Antwort scheint plausibel, wenn man die Psychiater nicht in ihrer beruflichen, sondern in ihrer gesellschaftlichen Gruppe betrachtet: Roelcke beschrieb Nordau als „Protobürger“, der die bürgerlichen Werte gegen die Protagonisten des Neuen verteidigte. Der konservative

³¹⁶ Vgl. zu dieser Beobachtung auch die Arbeit von Rottleb, Steinberg und Angermeyer, die die Leipziger Volkszeitung auf qualitative und quantitative Berichterstattung der Psychiatrie untersucht haben. Dabei stellten sie fest, dass die Psychiatrie vor dem ersten Weltkrieg zwar ein häufiges, zugleich aber für das Thema des Artikels unwesentliches Thema darstellte. Zunehmend sank die Zahl der Beiträge nach dem Krieg, die Psychiatrie als Thema dominierte die Artikel jedoch immer mehr. Vgl. Rottleb et al. (2007)

³¹⁷ Vgl. Roelcke (1999), S. 139

Blick, mit dem die Psychiater allgemein zur Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert Kritik an der modernen Lebens- und Staatsform übten, lässt auf eine Kunstperzeption schließen, die der bei Harrington beschriebenen metaphysischen Vorstellung von Kunst und somit der traditionellen Kunstperzeption des Bürgertums entsprach. Bei Weygandt ist die persönliche Tendenz zur klassischen Darstellungsform sogar bekannt.³¹⁸

Um die moderne Kunst und ihre Urheber in ihrer Abweichung zu erfassen, erschien Nordau der psychiatrische Diskurs die einzig angemessene Methode und Begrifflichkeit.³¹⁹ Die positive Resonanz, die Empfänglichkeit des Bürgertums für die psychiatrische Auslegung der Zeit zeigt sich im beschriebenen Wandel der Psychopathologisierungsinhalte.³²⁰ Dieser Wandel ist ein Hinweis darauf, dass die psychiatrischen Kategorien als geeignet empfunden wurden, nicht nur individuelle Missempfindungen, sondern auch den als krisenhaft wahrgenommenen Gesamtzustand der modernen Gesellschaft und Kultur zu beschreiben.³²¹ Zusammenfassend sei gesagt, dass die Psychiater als Teil des Bürgertums in ihrem Fach einen Deutungsansatz für die Darstellungsform der modernen Kunst entwickelten, der die Zeichen der Zeit erklären konnte und den das Bürgertum übernahm. Dies erklärt sich daher, dass dieser Ansatz zum einen der subjektiven Empfindung vieler Betrachter avantgardistischer Werke entsprach und damit zum anderen eine vorübergehende Entlastung vom Unverständlichen in moderner Kunst und im Alltagsleben überhaupt verhieß.

In den Artikeln von Weygandt und Minden lassen sich Merkmale erkennen, die die psychiatrische Expertise noch hervorhoben: Beide Autoren gingen über den Begriff des allgemein verständlichen „Irreseins“ hinaus, setzten psychiatriespezifische Fachtermini ein, jedoch ohne diese zu erklären. Dies vergrößerte den Abstand zwischen Laien und Professionellen in der Diskussion um das Fremde in der Kunst und stabilisierte die psychiatrische Deutungsmacht, die staatsnah eine übergeordnete Ordnungsfunktion in der Gesellschaft wahrzunehmen suchte. Dass psychiatrische Begriffe Einzug in den nicht-professionellen Sprachgebrauch gehalten haben, zeigen Artikel nach dem ersten Weltkrieg, die nicht von Psychiatern stammen, sowie Waldens Reaktionen. Allerdings ist nicht klar, ob sich die jeweiligen Autoren der Bedeutung dieser Fachtermini tatsächlich bewusst waren oder ob sie einen psychiatrischen Begriff einsetzten, weil er ihnen passend erschien.

³¹⁸ Vgl. Kapitel über die Psychiatrie oder Brand-Claussen (2001 a), S. 282

³¹⁹ Vgl. Roelcke (1999), S. 148

³²⁰ Auch das enorme Echo europaweit auf Nordaus Buch sprechen dafür, dass die psychiatrischen Kategorien als geeignet aufgefasst wurden, die Unsicherheit der Zeit zu beschreiben.

³²¹ Nicht nur psychiatrische Erkenntnisse in dieser Zeit waren entscheidend, auch die Biologie und die Medizin insgesamt spielten hier eine wichtige Rolle. Die Psychiatrie wurde im Kontext besonders herausgestellt, weil der Hauptfokus dieses Abschnitts auf dem Kunstpublikum und den Psychiatern und ihrer Perzeption von Kunst liegt, um Beweggründe für Psychopathologisierung zu erörtern.

VI.3 Schlussfolgerung - Psychopathologisierung von Kunst zur bürgerlichen „Sedierungstherapie“ und zur künstlerischen Integration durch Exklusion

Die bisherige Darstellung des Deutungsspektrums des „Irrsinns“ in modernen Kunstwerken für Künstler zum einen, für Kunstpublikum und Psychiater zum anderen lässt sich wie folgt zusammenfassen:

1. Künstler orientierten sich an den Werken von Kindern, Urvölkern und vor allem Geisteskranken, weil ihnen allen ein Schaffen frei von gesellschaftlichen Konventionen innezuwohnen schien. Auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen waren die Künstler für diese Anregungen empfänglich.
2. Künstler forderten vom Kunstpublikum eine „Verrückung“, um ihre neue Darstellungsform zu fassen, was eine Loslösung von der traditionellen Kunstform bedeutet hätte.
3. Das Kunstpublikum betrachtete Kunst nach einem starren Muster und stellte eine Verbindung zwischen moderner Kunst und Geisteskrankheit her, um sein Befremdlichkeitsgefühl verorten zu können. Im Gebiet der Geisteskrankheit schien Befremdlichkeit ein normales Gefühl zu sein.
4. Die „bürgerlichen“ Psychiater teilten das allgemein empfundene Unsicherheitsgefühl des Bürgertums und nutzten medizinische Themen, um dieses Missempfinden zu beschreiben. Der Weiterentwicklung des Krankheitsbildes der Neurasthenie sowie vor allem der Entartungstheorie versprach eine Antwort.
5. Die Psychiater weiteten ihre Deutungsmacht auf kulturelle Belange, auch zur Erklärung moderner Kunstwerke, aus und stabilisierten ihren Standpunkt durch Einsatz von Fachtermini ohne zu erklären.
6. Die psychiatrische Expertise wurde vom Bürgertum als zur Erklärung geeignet übernommen.

An dieser Stelle soll die Konsequenzen aus der Psychopathologisierung moderner Kunstwerke noch einmal hervorgehoben werden. Der Einsatz psychopathologischer Begriffe zur Beschreibung und Beurteilung moderner Kunstwerke diente im Wesentlichen dazu, das Abweichen einer Gruppe von der gesellschaftlichen (Kunst)Norm zu beschreiben. Die Bedeutung von Begriffen ist durch ihren Gebrauch geprägt. Dies gilt

umso mehr für den Gebrauch von Bildern oder Rubriken, da sie flexibel eingesetzt werden können. Die psychopathologisierenden Artikel über die Zeitspanne von 1910 bis 1925, auch mit Blick auf die topographische Ausdehnung, lassen annehmen, dass das Bild des Irrsinns im Zusammenhang mit modernen Kunstwerken zu einem Alltagsbegriff geworden war.

Das Psychopathologische wurde zunächst nicht in Symptomen einer Krankheit dargelegt, sondern als Charaktereigenschaft der modernen Kunst. Zunehmend wandelte sich jedoch der bildhafte Gehalt zum Tatsächlichen, die modernen Kunstwerke „wurden krank“. Diese Transformation wurde durch die Deutungsmacht der Psychiatrie verstärkt. Indem Psychiater die Psychopathologisierung in Tagespresse und Kunstkritiken aufgriffen und fachspezifizierten, behielten sie das „bürgerlich begründete“ Bild des Irrsinns für moderne Kunst bei. Einige der Kritiker-Artikel gegen die STURM-Künstler zeugen von psychiatrischen Fachbegriffen ³²², wobei durch ihren Gebrauch allein nicht unbedingt davon ausgegangen werden kann, dass die fachspezifische Bedeutung dem Autor bekannt war. Dies scheint jedoch im Kontext nicht wichtig, geht der Autor davon aus, dass er sich auf dem Irrsinn sinnverwandtem Terrain bewegt. Der Fachbegriff wurde somit ohnehin nicht in Bezug zu seiner fachspezifischen Bedeutung sondern in Bezug zu einer Vorstellung oder zu einer sozialen Repräsentation unverständlicher Andersartigkeit gebraucht.

Die Psychopathologisierung moderner Kunstwerke barg nicht zuletzt auch eine „Therapie“ gegen das empfundene Unwohlsein, das die Bewegung der modernen Kunst beim Bürger hervorrief. Er überantwortete nicht nur die moderne Kunst dem ärztlichen Rat des Psychiaters, sondern auch sich selbst. Die fachspezifische Bestätigung seines begründeten Unwohlseins als eine „Diagnosestellung“ führte unmittelbar zur Verbesserung dieses Zustandes im Sinne einer „Sedierung“; die Zuordnung moderner Kunstwerke in das psychiatrische Feld erleichterte „therapeutisch“ die Auseinandersetzung, bzw. die Nicht-Auseinandersetzung mit ihren Inhalten, die zu Unwohlsein führen konnten.

Die Kunstwerke der modernen Künstler wurden als solche nicht angenommen, es erfolgte eine Exklusion aus dem künstlerischen Terrain. Die Überführung der unverständlichen Kunstwerke in etwas verständlich Pathologisches durch die Psychiatrie förderte ihre Integration in das andere Gebiet der Geisteskrankheit. Eine gesellschaftliche Randposition hielten die Werke der Künstler und damit auch die Künstler selbst weiter inne. Wenngleich Außenseitertum von ihnen als erstrebenswert angesehen wurde, zeugt ihr facettenreiches Bemühen um Gegendarstellung im STURM davon, dass sich die Psychopathologisierung ihrer Werke in den Printmedien zu ihrem Nachteil auswirkte. Auch wenn die unmittelbare Psychopathologisierung sich vornehmlich auf ihre Werke, nur

³²² Vgl. hier z.B. den Artikel von Lux, der scheinbar wahllos aufzählte: „Man malt wie [...]die Paralytiker. Psychose ist dabei, wie in allen Entartungen: Primitivität und Hysterie...“, Lux (1915)

selten auch auf ihre Person bezog, haftete den Künstlern das Stigma der Geisteskrankheit an. Aus Stigma und Außenseitertum konnten sich Zweifel am eingeschlagenen Weg und finanzielle Unsicherheiten ergeben, was im STURM thematisiert wurde.

Vor allem aber wirkte sich die Verortung ins Gebiet der Geisteskrankheit auf die Dynamik der modernen Kunstbewegung nach außen aus. Mit der Bewertung ihrer Andersartigkeit als „normal“ ging der Verlust ihrer provozierenden Wirkung einher. Dieser Prozess der Entkräftung betont nochmals die Bedeutung des STURM als zusammenhaltendes Kunstorgan nach innen und nach außen.

Zum Zeitpunkt der hier diskutierten Artikel war das Konzept der Degenerationslehre auch mit Blick auf kulturelle Belange noch in seiner Etablierungsphase. Durch die massiven politischen Veränderungen in Deutschland ergaben sich eine Reihe von wirkungsmächtigen Faktoren für die weitere Entwicklung der Psychopathologisierung und Diffamierung moderner Kunst, die schließlich in München 1937 einen Höhepunkt in der Ausstellung „Entartete Kunst“ fanden. ³²³

³²³ Für die Weiterentwicklung des Entartungs-Diskurses der Avantgarde bis zum und im Nationalsozialismus, vgl. z.B. Zuschlag (2005), Brand-Claussen (2001 a) oder Fleckner (2007)

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Adrian-Nilsson, Gösta (1916/17): Abwehr. Der Sturm 7, S. 47
- Anonym (1912): Köln als Kunststadt. In: Kölnische Zeitung, 15. Oktober 1912 (Mittagsausgabe), Nr. 1147
- Boccioni, Umberto/ Carra, Carlo D. (1912): Manifest der Futuristen. Der Sturm 2, S. 824
- Bumke, Oswald (1912): Über nervöse Entartung. Berlin: Julius Springer 1912
- Collin, Ernst (1922): Der Pressbengel: Gesprächsbüchlein zwischen dem ästhetischen Bücherfreund u. seinem in allen Sätteln gerechten Buchbinder. Berlin: Euphorion Verlag
- Fischer, Max (1904/05): Die Benennung der Krankenhäuser für Geisteskranke. Psychiatrische neurologische Wochenschrift 6, S. 281-284, 289-290
- Griesinger, Wilhelm (1845): Die Pathologie und Therapie der psychischen Krankheiten, für Aerzte und Studierende. Stuttgart: Adolph Krabbe
- Händel, Hugo (1926/27): Der moderne Gestaltungsunterricht an den preussischen Schulen. Der Sturm 17, S. 147-148
- Hauer, Karl (1910): Von den fröhlichen Menschen. Der Sturm 1, S. 275-277
- Haymann, Hermann (1918): Irrenärztliche Bemerkungen zu Heinrich Manns neuem Buch. Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie 39, S. 225-228
- Heinroth, Johann Christian (1818): Lehrbuch der Störungen des Seelenlebens oder der Seelenstörungen und ihrer Behandlung. Vom rationalen Standpunkt aus entworfen. Leipzig: Fr. Chr. Wilh. Vogel
- Heinroth, Johann Christian (1821): Versuch, eine neue Ansicht über die Natur des sogenannten Wahnsinns aufzustellen. In: Georget, Etienne Jean: Ueber die Verrücktheit: ihren Sitz, ihre Ursachen, ihren Gang und ihre Ausgänge; ihre Verschiedenheit vom hitzigen Delirium; ihre Behandlung; nebst Resultaten von Leichen=Oeffnungen. Übersetzt und mit Beilagen von Johann Christian August Heinroth. Leipzig: Weidmann, S. 349-433
- Hiller, Kurt (1911): Zur Auswahl. Der Sturm 1, S. 551
- Hiller, Kurt (1912): IV. Der Sturm 2, S. 27
- Hirschfeld, Richard Julius (1913): Für Kandinsky - Buchhändlerkritik. Der Sturm 3, S. 5-6
- Kahlbaum, Karl (1863): Über die Gruppierung der psychischen Krankheiten und die Eintheilung der Seelenstörungen. Danzig: A.W. Kafemann
- Küchler, Kurt (1912): Kandinsky. Hamburger Fremdenblatt 85, 15. Februar 1912, Nr. 39
- Kürbitz, W. (1912): Die Zeichnungen geisteskranker Personen in ihrer psychologischen Bedeutung und differentialdiagnostischen Verwertbarkeit. Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie 12, S. 153-182

- Lombroso, Cesare (1887): Genie und Irrsinn in ihren Beziehungen zum Gesetz, zur Kritik und zur Geschichte. Leipzig: Reclam
- Lux, Joseph August (1907): Der Qualitätsbegriff im Kunstgewerbe. Deutsche Kunst und Dekoration 20, S. 253-269
- Lux, Joseph August (1914): Was ist Expressionismus. Frankfurter Zeitung und Handelsblatt 58, 1. Februar 1914, Nr. 32
- Lux, Joseph August (1915): Brief an einen jungen Maler im Feld. Berliner Zeitung am Mittag 39, 18. März 1915, Nr. 77
- Mayer, Wilhelm (1919): Bemerkungen eines Psychiaters zu den Angriffen auf die Psychiatrie in der neuen Literatur. Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie 44, S. 106-109
- Mayer, Wilhelm (1919): Bemerkungen zu Eskuchens Entgegnungen. Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie 46, S. 160-163
- Minden, Martin (1920): Die moderne Kunst an der Grenze des Verrückten. Reclams Universum - Illustrierte Zeitschrift für deutsche Kultur im In- und Auslande 36, S. 450-454
- Mohr, Fritz (1906): Über Zeichnungen und ihre diagnostische Verwertbarkeit. Journal für Psychologie und Neurologie 8, S. 99-140
- Morgenthaler, W. (1919): Über Zeichnungen von Gesichtshalluzinationen. Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie 45, S. 19-29
- Nebel, Otto (1925): Razzia im Schemenviertel. Der Sturm 16, S. 56-61
- Neumann-Lankwitz (1910): Das bespukte Genie. Der Sturm 1, S. 174
- Nordau, Max (1892): Entartung, Berlin: Duncker Verlag, 2 Bände
- Nordau, Max (1913): Die Pariser Salons. Vossische Zeitung vom 5. Juni 1913 (Abendausgabe), Nr. 280
- Recknagel (1913): Münchner Briefe. Börsenblatt für den deutschen Buchhandel 80, 5. Februar 1913, Nr. 29, S. 1330 und 1371
- Reil, Johann Christian (1805): Ueber die Erkenntniss und Cur der Fieber. 4. Band: Nervenkrankheiten. (2. vermehrte Auflage) Halle: Curt
- Rittershaus, Ernst (1913): Irrsinn und Presse. Ein Kulturbild. Jena: Gustav Fischer Verlag
- Schreyer, Lothar (1927/28): Kind und Kunst. Der Sturm 18, S. 153-154
- Schwitters, Kurt (1920): Tran Nummer 11. Der Sturm 11, S. 70-71
- Schwitters Kurt (1922): Tragödie - Tran No. 22, gegen Herrn Dr. phil. et med. Weygandt. Der Sturm 13, S. 72-80
- Sikorski, J. (Vorname im Original nicht genannt) (1904): Die russische psychopathische Literatur als Material zur Aufstellung einer neuen klinischen Form, der Idiophrenia paranoides. Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten 38, S. 259-277
- Walden, Herwarth (1913 a): Kandinsky, Ein Protest. Der Sturm 3, S. 277-279

- Walden, Herwarth (1913 b): Kritiker - Reinigung. Der Sturm 4, S. 52
- Walden, Herwarth (1913 c): Presse und Herbstsalon: Eine Gegenüberstellung. Der Sturm 4, S. 114/115
- Walden, Herwarth (1913 d): Lexikon der deutschen Kunstkritik. Der Sturm 4, S. 115
- Walden, Herwarth (1913 e): Das Wissen um die Kunst. Der Sturm 4, S. 116
- Walden, Herwarth (1914): Religiöser Wahnsinn?. Der Sturm 5, S. 26
- Walden, Herwarth (1915 a): Jos & Joseph. Der Sturm 6, S. 2
- Walden, Herwarth (1915 b): Jos & Joseph. Der Sturm 6, S. 14
- Walden, Herwarth (1916): Einblick in Kunst. Der Sturm 6, S. 122-124
- Walden, Herwarth (1917 a): Die Denkende. Der Sturm 8, S. 3
- Walden, Herwarth (1917 b): Ausweisungen - Kein Blick in Kunst. Der Sturm 8, S. 50
- Walden, Herwarth (1917 c): Der Heldenvater. Der Sturm 8, S. 88-90
- Walden, Herwarth (1918): Die Sonne bringt es an den Tag. Der Sturm 9, S. 29-30
- Walden, Herwarth (1919/20 a): Kunst und Leben. Der Sturm 10, S. 2-3
- Walden, Herwarth (1919/20 b): Der letzte Despot von Cotta. Der Sturm 10, S. 151-152
- Walden, Herwarth (1920): Künstliche Psychiatrie. Der Sturm 11, S. 34-35
- Walden, Herwarth (1922 a): Shimmy. Der Sturm 13, S. 49-51
- Walden, Herwarth (1922 b): Versuch zur Reaktion. Der Sturm 13, S. 157-158
- Walden, Herwarth (1926): Expressionismus. Der Sturm 17, S. 2-12
- Weygandt, Wilhelm (1910): Abnorme Charaktere in der dramatischen Literatur : Shakespeare, Goethe, Ibsen, Gerhart Hauptmann. Hamburg: Voss
- Weygandt, Wilhelm (1921): Moderne Kunst oder Wahnsinn?. Germania Zeitung für das deutsche Volk 31, 27. November 1921 (Morgenausgabe), Nr. 734
- Wichmann, E. (1912): Etwa im Jahre 1845. Der Sturm 2, S. 206

Sekundärliteratur

- Anz, Thomas (1980): Phantasien über den Wahnsinn: Expressionistische Texte. München: Hanser
- Anz, Thomas (1989): Gesund oder krank? Medizin, Moral und Ästhetik in der deutschen Gegenwartsliteratur. Stuttgart: J.B. Metzler
- Anz, Thomas (2002): Literatur des Expressionismus. Stuttgart/ Weimar: Metzler

Arnold, Sven (1998): Das Spektrum des literarischen Expressionismus in den Zeitschriften „Der Sturm“ und „Die Weissen Blätter“. Frankfurt am Main: Peter Land GmbH

Augat, Susanne (2003): Das Bild des „Irren“ im Expressionismus. In: Guratzsch, Herwig (Hg.) (2003): S. 16-32

Baader, Gerhard (2006): Zwischen sozialpsychiatrischen Reformansätzen und Vernichtungsstrategien. In: Gadebusch Bondio, Mariacarla/ Buchstein, Hubertus (Hg.): „Medizin ohne Menschlichkeit“: zum Missbrauch medizinischer Verantwortung im Nationalsozialismus. Greifswald: Ernst-Moritz-Arndt-Univ., S. 14-28

Bauer, Roger (2001): Die schöne Décadence: Geschichte eines literarischen Paradoxons. Frankfurt am Main: Klostermann

Blasius, Dirk (1994) : Einfache Seelenstörung. Geschichte der Psychiatrie 1800-1945. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag

Böning, Holger/ Moepps, Emmy (1997): Altona: Bergedorf - Harburg - Schiffbek - Wandsbek; kommentierte Bibliographie der Zeitungen, Zeitschriften, Intelligenzblätter, Kalender und Almanache sowie biographische Hinweise zu Herausgebern, Verlegern und Druckern periodischer Schriften. Stuttgart/ Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog

Bollenbeck, Georg (1994): Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters. Frankfurt am Main/ Leipzig: Insel

Brand-Claussen, Bettina (2001 a): Häßlich, falsch, krank „Irrenkunst“ und „irre“ Kunst zwischen Wilhelm Weygandt und Carl Schneider. In: Mundt, Christoph/ Hohendorf, Gerrit/ Rotzoll, Maike (Hg.): Psychiatrische Forschung und NS-„Euthanasie“, Heidelberg: Verlag das Wunderhorn, S. 265-304

Brand-Claussen, Bettina (2001 b): „Prinzorns ‚Bildnerei der Geisteskranken‘. Ein spätexpressionistisches Manifest“. In: Brand-Claussen, Bettina/ Jádi, Inge (Hg.) (2001): „Vision und Revision einer Neuentdeckung“, Katalog zur Eröffnungsausstellung der Sammlung Prinzhorn. Heidelberg: Sammlung Prinzhorn, S. 11-31

Brand-Claussen, Bettina (2003): „...lassen sich neben den besten Expressionisten sehen“ - Alfred Kubin, Wahnsinns-Blätter und die „Kunst der Irren“. Guratzsch, Herwig (Hg.) (2003), S. 136-149

Brühl, Georg (1983): Herwarth Walden und „Der Sturm“. Köln: DuMont Buchverlag

Burgener, Peter (1964): Die Einflüsse des zeitgenössischen Denkens in Morels Begriff der „dégénérescence“. Zürich: Juris (= Zürcher Medizingeschichtliche Abhandlungen, N.R. 16)

Canguilhem, Georges (1974): Das Normale und das Pathologische. München: Carl Hanser Verlag

Carius, Dirk/ Steinberg, Holger (2000): Allgemeinsprachliche Bezeichnungen für psychisch Kranke und Auffällige im Deutschen. Etymologisch-sprachweltbildliche Reflexionen. Psychiatrische Praxis 27, S. 321-326

Carius, Dirk/ Angermeyer, Matthias C./ Steinberg, Holger (2003): Narrenhaus, Irrenanstalt, Heil- und Pflegeanstalt, Fachkrankenhaus - Zur Entwicklung der Bezeichnungen für psychiatrische Kliniken in Deutschland bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts. Psychiatrische Praxis 30, S. 438-443

Daum, Andreas W. (1998): Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert: bürgerliche Kultur, naturwissenschaftliche Bildung und die deutsche Öffentlichkeit, 1848 - 1914. München: Oldenbourg

Dörner, Klaus (1971): Gesellschaftlicher Nutzen und Schaden des Krankheitsbegriffs. In: Lauter, Hans/ Meyer, Joachim-Ernst (Hg.): Der psychisch Kranke und die Gesellschaft. Stuttgart: Thieme, S. 9-19

Dussel, Konrad (2004): Deutsche Tagespresse im 19. und 20. Jahrhundert. Münster: LIT Verlag

Engstrom, Eric J. (1991): Emil Kraepelin: psychiatry and public affairs in Wilhelmine Germany. *History of Psychiatry* 2, S. 111-132

Engstrom, Eric J. (1997): Kulturelle Dimensionen von Psychiatrie und Sozialpsychologie: Emil Kraepelin und Willy Hellpach. In: Hübinger, Gangolf/ Vom Bruch, Rüdiger/ Graf, Friedrich W. (Hg.): Kultur und Kulturwissenschaften um 1900, Bd. II: Idealismus und Positivismus. Stuttgart: Franz Steiner, S. 164-189

Faulstich, Werner (Hg.) (2007): Das zweite Jahrzehnt. München: Wilhelm-Fink-Verlag

Felt, Ulrike (2002): Wissenschaft, Politik und Öffentlichkeit - Wechselwirkungen und Grenzverschiebungen. In: Ash, Mitchell G./ Stifter, Christian H. (Hg.): Wissenschaft, Politik und Öffentlichkeit. Von der Wiener Moderne bis zur Gegenwart. Wien: WUV-Univ.-Verl. (= Wiener Vorlesungen. Konversatorien und Studien 12), S. 47-72

Fischer, Isidor (2002): Biographisches Lexikon der hervorragenden Ärzte der letzten fünfzig Jahre, Bd. 3: Nachträge und Ergänzungen, bearbeitet und herausgegeben von Peter Voswinckel. Hildesheim (u.a.): Georg Olms

Fleckner, Uwe (2007): Angriff auf die Avantgarde: Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus. Berlin: Akademie Verlag

Flemming, Jens (2007): „Crème nationale“: Der Krieg und die Kulturen des Alltags. Faulstich, Werner (Hg.) (2007), S. 109-124

Fromme, Jürgen (1981): Zwischen Anpassung und Bewahrung: Das "Hamburger Fremdenblatt" im Übergang von der Weimarer Republik zum Dritten Reich. Eine politisch-historische Analyse. Hamburg: Christians

Gadebusch Bondio, Mariacarla (1995): Die Rezeption der kriminalanthropologischen Theorien von Cesare Lombroso in Deutschland von 1880-1914. Husum: Matthiesen (= Abhandlungen zur Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften, 70)

Gijswijt-Hofstra, Marijke/ Porter Roy (2001): Cultures of neurasthenia from Beard to the First World War. Amsterdam/ New York: Rodopi (=Clio Medica, 63)

Godé, Maurice (1991): Herwarth Waldens Werdegang von der ‚autonomen Kunst‘ zum Kommunismus. *Etudes Germaniques* 46, S. 338-345

Goschler, Constantin (Hg.) (2000): Wissenschaft und Öffentlichkeit in Berlin, 1870 - 1930. Stuttgart : Steiner

Gradmann, Christoph (1993): Naturwissenschaft, Kulturgeschichte und Bildungsbegriff bei Emil Du Bois-Reymond, *Tractrix. Yearbook for the History of Science, Medicine, Technology & Mathematics* 5, S. 1-16

- Guratzsch, Herwig (Hg.) (2003): Expressionismus und Wahnsinn. München: Prestel Verlag
- Güse, Hans-Georg/ Schmacke, Norbert (1976): Psychiatrie zwischen bürgerlicher Revolution und Faschismus 1. Kronberg: Athenäum Verlag
- Hagner, Michael (1997): Homo cerebialis. Der Wandel vom Seelenorgan zum Gehirn. Berlin: Berlin Verlag
- Harrington, Austin (2004): Art and Social Theory: Sociological arguments in aesthetics. Cambridge (u.a.): Polity Press
- Hirsch, August (Hg.) (1962): Biographisches Lexikon der hervorragenden Ärzte aller Zeiten und Völker 5, 3. unveränderte Auflage. München/ Berlin: Urban und Schwarzenberger
- Hobsbawm, Eric J. (1995): Das imperiale Zeitalter 1875-1914. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag
- Hofmann, Karl Ludwig (2003): „So ganz merkwürdig rein und schön“ - Emil Nolde und Ernst Josephson. In: Guratzsch, Herwig (Hg.) (2003), S. 120-131
- Hofmann, Karl Ludwig/ Röske, Thomas (2003): Ernst Josephson - Ein verfrühter Expressionist. In: Guratzsch, Herwig (Hg.) (2003), S. 68-71
- Hoffmann-Richter, Ulrike (2000): Psychiatrie in der Zeitung. Urteile und Vorurteile. Bonn: Ed. Das Narrenschiff im Psychiatrie-Verlag
- Hoffstadt, Christian F. (2007): Dekadenzen. Bochum: Projekt-Verlag
- Hüneke, Andreas (1994): Franz Marc. Tierschicksale. Kunst als Heilsgeschichte. Frankfurt am Main: Fischer Verlag
- Ihekweazu, Edith (1982): Verzerrte Utopie. Bedeutung und Funktion des Wahnsinns in expressionistischer Prosa. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang GmbH
- Karmasin, Matthias (2007): Der erste Weltkrieg als „Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts“. In: Faulstich, Werner (Hg.) (2007), S. 211-232
- Kaufmann, Doris (1995): Aufklärung, bürgerliche Selbsterfahrung und die „Erfindung“ der Psychiatrie in Deutschland, 1770-1850. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht
- Kaufmann, Doris (2001): Neurasthenia in Wilhelmine Germany. In: Gijswijt-Hofstra, Marijke/ Porter Roy (2001), S. 161-176
- Kinkel, Hans (1958/59): „Erich Heckel - 75 Jahre alt.“, aus einem Gespräch mit Erich Heckel. Das Kunstwerk 12, S. 24
- Klee, Felix (1979): Paul Klee, Tagebücher: 1898-1918. Köln : DuMont
- Lange, Wolfgang (1992): Der kalkulierte Wahnsinn. Innenansichten ästhetischer Moderne. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag
- Larson, Lars Olof (2002): Emil Nolde in Skandinavien. In: Städtische Galerie Karlsruhe/ Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde (Hg.): Katalog zur Ausstellung "Nolde im Dialog, 1905-1913. Quellen und Beiträge". München: Hirmer, S. 226-240
- Leprohon, Pierre (1990): Vincent van Gogh: Genie und Wahnsinn. München: Heyne

- Lerner, Paul (2003): *Hysterical men: War, Psychiatry, and the Politics of trauma in Germany, 1890 - 1930*. Ithaca (u.a.): Cornell Univ. Press
- Liégois, Axel (1993): Hidden philosophy and theology in Morel's theory of degeneration and nosology. In: Del Goei, Leonie/ Vijselaar, Jost (Hg.): *Proceedings of the 1st European congress on the History of Psychiatry and Mental Health Care, 's-Hertogenbosch, The Netherlands, 24-26 October 1990*. Rotterdam: Erasmus Publishing, S. 13-21
- Mann, Gunter (1969): Medizinisch-biologische Ideen und Modelle in der Gesellschaftslehre des 19. Jahrhunderts. *Medizinhistorisches Journal* 4, S. 1-23
- Mann, Gunter (Hg.) (1973): *Biologismus im 19. Jahrhundert: Vorträge eines Symposiums vom 30. bis 31. Oktober 1970 in Frankfurt am Main*. Stuttgart: Enke (=Studien zur Medizingeschichte des neunzehnten Jahrhunderts, 5)
- Mann, Gunter (1980): Biologie und Geschichte. Ansätze und Versuche zur biologistischen Theorie der Geschichte im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert. *Medizinhistorisches Journal* 15, S. 269-282
- Mann, Gunter (1985): Dekadenz - Degeneration - Untergangsangst im Lichte der Biologie des 19. Jahrhunderts. *Medizinhistorisches Journal* 20, S. 6-35
- Meißner, Günter (1989): *Franz Marc. Briefe, Schriften, Aufzeichnungen*. Leipzig/ Weimar: Kiepenheuer
- Moeller, Magdalena M. (Hrsg.) (2005): *Expressionismus - Die große Künstlerbewegung der Moderne*. Köln: DuMont
- Mürner, Christian (1997): *Gebrandmarkte Gesichter. „Entartete Kunst“ - Die Denunzierung der Bilder von psychisch Kranken, Behinderten und Künstlern*. Herzogenrath: Verlag Murken-Altrogge
- Nipperdey, Thomas (1990-1992): *Deutsche Geschichte 1866-1918*. Erster Band: *Arbeitswelt und Bürgergeist*. Zweiter Band: *Machtstaat vor der Demokratie*. München: C.H. Beck
- Nipperdey, Thomas (1991): *Deutsche Geschichte 1800-1866. Bürgerwelt und starker Staat*. 5. Auflage (1. Auflage 1983). München C.H. Beck
- Pick, Daniel (1989): *Faces of Degeneration. A European Disorder, c. 1848- c. 1918*. Cambridge: Cambridge University Press
- Pirsich, Volker (1985): *Der Sturm*. Herzberg: Bautz
- Poley, Stephanie (1990): Das Vorbild des Verrückten. Kunst in Deutschland zwischen 1910 und 1945. In: Benkert, Otto/ Gorsen, Peter (Hg.): *Von Chaos und Ordnung der Seele. Ein interdisziplinärer Dialog über Psychiatrie und moderne Kunst*. Berlin u.a.: Springer, S. 55-90
- Porter, Roy (2005): *Wahnsinn. Eine kleine Kulturgeschichte*. Aus dem Englischen von Christian Detoux. Zürich: Dörlemann Verlag AG
- Raphael, Lutz (1996): Die Verwissenschaftlichung des Sozialen als methodische und konzeptionelle Herausforderung für eine Sozialgeschichte des 20. Jahrhunderts. *Geschichte und Gesellschaft* 22, S. 165-193
- Rasch, Wolfdietrich (1986): *Die literarische Décadence um 1900*. München: C.H. Beck

Roelcke, Volker (1994): Die Entwicklung der Medizingeschichte seit 1945. *NTM - Internationale Zeitschrift für Geschichte und Ethik der Naturwissenschaft, Technik und Medizin* 2 (N.S.), S. 193-143

Roelcke, Volker (1998): Laborwissenschaft und Psychiatrie: Prämissen und Implikationen bei Emil Kraepelins Neuformulierung der psychiatrischen Krankheitslehre. In: Gradmann, Christoph/ Schlicht, Thomas (Hg.): *Strategien der Kausalität: Modelle und Institutionen ätiologischen Denkens in Medizin und Naturwissenschaften im 19. und 20. Jahrhundert*. Pfaffenweiler: Centaurus (= Neuere Medizin- und Wissenschaftsgeschichte, Quellen und Studien, 4)

Roelcke, Volker (1999) : Krankheit und Kulturkritik. *Psychiatrische Gesellschaftsdeutungen im bürgerlichen Zeitalter (1790-1914)*. Frankfurt am Main/ New York: Campus Verlag

Roelcke, Volker (2001): *Electrified Nerves, Degenerated Bodies*. In: Gijswijt-Hofstra, Marijke/ Porter Roy (2001), S. 177-197

Roelcke, Volker/ Hohendorf, Gerrit/ Rotzoll, Maike (1998): Erbpsychologische Forschung im Kontext der "Euthanasie": Neue Dokumente und Aspekte zu Carl Schneider, Julius Deussen und Ernst Rüdin. *Fortschritte der Neurologie und Psychiatrie* 66, S. 331-336

Röske, Thomas (2003 a): Expressionismus und Psychiatrie. In: Guratzsch, Herwig (Hg.) (2003), S. 12-15

Röske, Thomas (2003 b): Das Bild des Irren im Expressionismus. In: Guratzsch, Herwig (Hg.) (2003), S. 16-32

Röske, Thomas (2003 c): Expressionisten entdecken Irrenkunst. In: Guratzsch, Herwig (Hg.) (2003), S. 118-119

Röske, Thomas (2003 d): „Ist das nicht doch recht pathologisch?“ - Kirchner und das „Kranke“ in der Kunst. In: Guratzsch, Herwig (Hg.) (2003), S. 156-163

Röske, Thomas (2003 e): „Geht mir noch sehr im Kopf herum“ - Oskar Schlemmer und die „Bildnerei der Geisteskranken“. In: *Jahrbuch der Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, N.F. 8*. Neumünster, S. 84-98

Rottleb, Ulrich/ Steinberg, Holger/ Angermeyer, Matthias C. (2007): Die Darstellung der Psychiatrie in der „Leipziger Volkszeitung“. Eine historische Längsstudie. *Psychiatrische Praxis* 34, S. 269-275

Sayers, Janet (2007): *Freud's art: Psychoanalysis retold*. London (u.a.): Routledge

Schildt, Axel (2000): Massenmedien und Öffentlichkeit im 20. Jahrhundert: Ein Periodisierungsvorschlag. In: Faulstich, Werner/ Hickethier, Knut (Hg.): *Öffentlichkeit im Wandel. Neue Beiträge zur Begriffsklärung*. Bardowick: Wissenschaftler-Verlag, S. 156-177

Schimmelpennig, Gustav W. (1993): Oswald Bumke (1877-1959). His Life and Work. *History of Psychiatry* 4, S. 483-497

Schindler, Thomas-P. (1990): *Psychiatrie im Wilhelminischen Deutschland im Spiegel der Verhandlungen des „Vereins der Deutschen Irrenärzte (ab 1903: Deutscher Verein für Psychiatrie)“ 1891-1914*. Med. Diss. FU Berlin

Schmiedebach, Heinz-Peter (1986): Psychiatrie und Psychologie im Widerstreit: die Auseinandersetzung in der Berliner medicinisch-psychologischen Gesellschaft (1867 - 1899). Husum: Matthiesen (= Abhandlungen zur Geschichte der Medizin und Naturwissenschaften, 51)

Schmiedebach, Heinz-Peter (1990): Mensch, Gehirn und wissenschaftliche Psychiatrie: Zur therapeutischen Vielfalt bei Wilhelm Griesinger. In: Glatzel, Johann/ Schott, Heinz (Hg.): Vom Umgang mit Irren: Beiträge zur Geschichte psychiatrischer Therapeutik. Regensburg: S. Roderer, S. 83-105

Schmiedebach, Heinz-Peter (1996): Eine „antipsychiatrische Bewegung“ um die Jahrhundertwende. In: Dinges, Martin (Hg.): Medizinkritische Bewegung im Deutschen Reich (ca. 1870 - ca. 1933). Stuttgart: Franz Steiner (Medizin, Gesellschaft und Geschichte; Beiheft 9), S. 127-159

Schott, Heinz (1980): Traum und Geschichte. Zur Freudschen Geschichtsauffassung im Kontext der Traumdeutung. Sudhoffs Archiv 64, S. 298-312

Schrenk, Martin (1973): Über den Umgang mit Geisteskranken: die Entwicklung der psychiatrischen Therapie vom "moralischen Regime" in England und Frankreich zu den "psychischen Curmethoden" in Deutschland. Berlin (u.a.): Springer

Schulte, Christoph (1997): Psychopathologie de Fin de Siècle. Der Kulturkritiker, Arzt und Zionist Max Nordau. Frankfurt am Main: S. Fischer

Siegerist, Henry E. (1952): Krankheit und Zivilisation. Geschichte der Zerstörung der menschlichen Gesundheit. Frankfurt am Main (u.a.): Metzner

Söder, Hans-Peter (1991): Disease and Health as Contexts of Modernity. Max Nordau as a Critic of Fin-de-siècle Modernism. German Studies Review 14, S. 473-487

Stephoe, Andrew (Hg.) (1998): Genius and the mind: studies of creativity and temperament. Oxford (u.a.): Oxford Univ. Press

Thomé, Horst (1993): Autonomes Ich und „Inneres Ausland“: Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten 1848-1914. Tübingen: Max Niemeyer

Toellner, Richard (1975): Der Entwicklungsbegriff bei Karl Ernst von Baer und seine Stellung in der Geschichte des Entwicklungsgedankens. Sudhoffs Archiv 59, S. 337-355

Schulte, Christoph (1997): Psychopathologie des Fin de Siècles. Der Kulturkritiker, Arzt und Zionist Max Nordau. Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag

Veltin, Alexander (2007): Irre und Irreseyn - Zur Geschichte der psychiatrischen Fachsprache. Fortschritte der Neurologie, Psychiatrie 75, S. 81-90

Vondung, Klaus (Hg.) (1976): Das wilhelminische Bildungsbürgertum: Zur Sozialgeschichte seiner Ideen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht

Wahrig-Schmidt, Bettina (1985): Der junge Wilhelm Griesinger im Spannungsfeld zwischen Philosophie und Physiologie. Anmerkungen zu den philosophischen Wurzeln seiner frühen Psychiatrie. Tübingen: Gunter Narr, S. 172-189 und 416-420

Wahrig-Schmidt, Bettina (1991): Wilhelm Griesinger (1817-1868). In: Von Engelhardt, Dietrich/ Hartmann, Fritz (Hg.): Klassiker der Medizin. Zweiter Band: Von Philippe Pinel bis Viktor von Weizsäcker. München: C.H. Beck

Walden, Nell/ Schreyer, Lothar (Hg.) (1954): Der Sturm. Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis. Baden-Baden: Klein

Weber, Matthias W. (1993): Ernst Rüdin. Eine kritische Biographie. Berlin/ Heidelberg/ New York: Springer

Weber-Jasper, Elisabeth (1996): Wilhelm Weygandt (1870 - 1939). Psychiatrie zwischen erkenntnistheoretischem Idealismus und Rassenhygiene. Husum: Matthiesen (=Abhandlungen zur Geschichte der Medizin und Naturwissenschaften, 76)

Wehler, Hans-Ulrich (1995): Deutsche Gesellschaftsgeschichte. 3. Band: Von der „Deutschen Doppelrevolution“ bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs: 1849-1914. München: Beck

Weingart, Peter/ Kroll, Jürgen/ Bayertz, Kurt (1988): Rasse, Blut und Gene. Geschichte der Eugenik und Rassenhygiene in Deutschland. Frankfurt am Main: Suhrkamp

Zuschlag, Christoph (1995): „Entartete Kunst“. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland. Worms am Rhein: Wernersche Verlagsges.

Bildnachweis

Abb. 1: Der Sturm 1, 1910, S. 22

Abb. 2: Der Sturm 9, 1918

Abb. 3: Minden, Martin (1920): Die moderne Kunst an der Grenze des Verrückten. Reclams Universum - Illustrierte Zeitschrift für deutsche Kultur im In- und Auslande 36, S. 451

Abb. 4: Walden, Herwarth (1920): Künstliche Psychiatrie. Der Sturm 11, S. 34-35

Abb. 5: Schwitters Kurt (1922): Tragödie - Tran No. 22, gegen Herrn Dr. phil. et med. Weygandt. Der Sturm 13, S. 74

Internetquellen

www.google.de

www.udo-leuschner.de/nordau/entartung1.htm , 13.09.07

www.hiller-gesellschaft.de, „Aktivismus und Expressionismus - Der Literat greift in die Politik ein“, 13.09.07

<http://www.netzliteratur.net/experiment/schwitters2.htm>, 13.09.07

www.wikipedia.org, 13.09.07

Nachschlagewerke

Der Brockhaus Kunst: Künstler, Epochen, Sachbegriffe. Hrsg. von der Lexikonredaktion des Verlages F. A. Brockhaus, Mannheim. [Red. Leitung Hotz, Jürgen]. - 2. völlig neu bearb. Aufl. - Mannheim [u.a.]: Brockhaus [u.a.], 2001

Der farbige Ploetz (1998): Die illustrierte Weltgeschichte. - 12. Aufl., Neuausg. - Freiburg im Breisgau : Ploetz, 1998

Reichs-Medizinal-Kalender für Deutschland / begründet von Dr. Paul Börner Teil II,
Ärztliches Handbuch und Ärzteverzeichnis. - Leipzig : Thieme, 1897-1935

Wörterbuch der Psychiatrie und medizinischen Psychologie: Mit einem englischen und
französischen Glossar; Anhang: Nomenklatur des DSM / Uwe Henrik Peters. -
Genehmigte Lizenzausg. - Augsburg: Bechtermünz, 1997

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich denjenigen danken, die zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen haben.

Mein besonderer Dank gilt meinem Doktorvater, Herrn Prof. Dr. med. H.-P. Schmiedebach, für die Bereitstellung des spannenden Projektes, welches mich vor ganz neue Herausforderungen stellte. Danken möchte ich für die interessanten Gespräche, auch über die Arbeit hinaus, vor allem aber für die außerordentliche Geduld.

Den Mitarbeitern der Bibliothek des Ärztlichen Vereins und besonders Frau A. Kühl, möchte ich für die immer freundliche Unterstützung und Flexibilität bei der Literaturrecherche danken.

Herzlich danken möchte ich auch meiner Familie für den Rückhalt in allen Lebenslagen.

Eidesstattliche Erklärung

Ich versichere ausdrücklich, dass ich diese Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst, andere als die von mir angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und die aus den verwendeten Werken wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen einzeln nach Ausgabe (Auflage und Jahr des Erscheinens), Band und Seite des benutzten Werkes kenntlich gemacht habe.

Ferner versichere ich, dass ich die Dissertation bisher nicht einem Fachvertreter an einer anderen Hochschule zur Überprüfung vorgelegt oder mich anderweitig um Zulassung zur Promotion beworben habe.

Hamburg, den 20. September 2008
