

DIE VERSPOTTUNG DES WAHNSINNS. ZUM SPÄTWERK VON FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT

AUGUST RUHS

Psychoanalytische Erkenntnis verdankt sich Erfahrungen, Erlebnissen, Schicksalen und Bemühungen zweier voneinander zu unterscheiden-der Personengruppen:

Sicherlich sind es in erster Linie die „kreativen Fähigkeiten“ der Psychoneurotiker zur Bildung jener pathologischen Produktionen und Symptome gewesen, die einen Zugang zu den verborgenen Strukturen des menschlichen Seelenlebens eröffnet und damit auch Möglichkeiten für deren Beeinflussung geschaffen haben. Ähnliches gilt für die Erkenntnisse an jenen „Kranken“, deren Auseinanderbrechen psychischer Funktionen und deren Zurückfallen auf vorangehende Entwicklungsstadien des Seelischen einen Einblick in die archaischsten Bereiche menschlicher Seinsweisen ermöglichen. Eine Relativierung scheinbarer Selbstverständlichkeiten und die Eröffnung verdeckter Vielfalt legen uns in diesem Zusammenhang schließlich auch die Menschen nahe, welche in ihren gelebten Vorlieben und Neigungen die Grenzen dessen überschreiten, was uns als natürlich gegeben und als keiner anderen und viel breiter angelegten Ursprünglichkeit ent-wachsen erscheinen will.

Andererseits ist das schöpferische Potential nicht gering in An-schlag zu bringen, das uns von jenen begabten Menschen zukommt, welche es durch künstlerische und literarische Produktionen verstan-den haben, intimen psychischen Regungen in privilegierter und subli-mierter Form zum Ausdruck zu verhelfen. Freud ist Zeit seines Le-bens nicht müde geworden, auf diese Lehrmeister der Psychoanalyse hinzuweisen und den Psychoanalytikern das Studium derartiger Krea-tionen zu empfehlen:

„Wertvolle Bundesgenossen sind aber die Dichter, und ihr Zeugnis ist hoch anzuschlagen, denn sie pflegen eine Menge von Dingen zwischen Himmel und Erde zu wissen, von denen sich unsere Schulweisheit noch nichts träumen läßt. In der Seelenkunde gar sind sie uns Alltagsmenschen weit voraus, weil sie da aus Quellen schöpfen, welche wir noch nicht für die Wissenschaft erschlossen haben.“¹

Wenn hier den Literaten ein Primat zuteil wird, so dürfen wir nicht übersehen, dass Freuds Beziehung zu kulturellen Leistungen durch eine Wertordnung bestimmt war, welche der Dichtung die wichtigste Stelle zuwies, danach kam die plastische Kunst und die Architektur, dann die Malerei und schließlich, wenn überhaupt, die Musik.² Dies soll aber nicht die Tatsache verdecken, dass Freud eine bis zur Obsession reichende Sammeltätigkeit von Kunstgegenständen pflegte, der, wie er selbst sagte, nur seine Nikotinsucht gleichkam. Freuds Kunstsammlung, beinahe ein kleines Museum, war wie bei vielen seiner zeitgenössischen ärztlichen Kollegen von einem konservativen Geschmack bestimmt, weil es stets auch um ein konservierendes Element ging. Der Tod und seine Überwindung bestimmten als zentrale Thematik die Auswahl der Statuen, der Bilder und der archäologischen Bruchstücke. Im Phantasma von der Aufhebung des Todes, aus dem der Medizinerberuf einen wesentlichen Teil seiner Neigung ableitet, vereinigt sich ein Wunsch nach Unsterblichkeit mit einem Begehren des Todes, beides dialektisch verbundener Niederschlag einer nie ganz gelungenen Kastration und eines immer nur unvollständig gelösten Ödipuskomplexes.

Nicht zuletzt durch diese Liebhaberei wurde Freud auch zu einem Theoretiker der Kunst, was dazu führte, dass er der Psychoanalyse neben ihrem therapeutischen Standbein ein Spielbein beistellen konnte, das als so genannte angewandte Psychoanalyse unter anderem zur Herausarbeitung einer psychoanalytischen Kunst- und Kulturtheorie führte.

Den Anfängen der Psychoanalyse entsprechend, stehen diesbezüglich zunächst die Triebkonstellationen und die Objektbeziehungskonfigurationen des Künstlers und was davon in sublimierter Form in sein Werk eingegangen ist, im Vordergrund der Betrachtung. In dieser Hinsicht ist Freuds Analyse einer Kindheitserinnerung Leonardo da

1 S. Freud, „Der Wahn und die Träume in W. Jensens ‚Gradiva‘“; in: *G.W. VII*, S. 33.

2 E. Jones, *Das Leben und Werk von Sigmund Freud, Bd. III: Die letzte Phase: 1919–1939*; Bern, Stuttgart, Wien: Huber 1982, S. 474.

Vincis paradigmatisch dafür, wie sich durch eine Biographie mit besonderem Augenmerk auf frühkindliche Erlebnisse eine psychologische Entwicklung zu späterem künstlerischem Schaffen beschreiben lässt und wie die aus dem Unbewussten wirkenden Kindheitserinnerungen in Form und Inhalt der Werke eines Künstlers ihren Niederschlag finden. Der Wert von Freuds Leonardo-Studie, die er selbst als halbe Dichtung bezeichnete, ist sowohl in der psychoanalytischen als auch in der kunsthistorischen Fachwelt angezweifelt worden. Unabhängig davon, ob einzelne geschichtliche Details, von welchen Freud ausgegangen ist, objektiv haltbar sind oder nicht, ist für viele ein Ansatz, der die Bedeutung eines künstlerischen oder dichterischen Werks allein aus der Lebensgeschichte seines Schöpfers erschließen möchte, naiv-reduktionistisch und daher grundsätzlich problematisch. Denn ein solches Unterfangen, welches das Ansehen der Psychoanalyse nicht unbedingt fördert, läuft auch Gefahr, in eine Pathographie des Künstlers und in eine zumeist unfreiwillige und bedingt stimmige öffentliche Analyse zu münden, und dies insbesondere dann, wenn vom Betroffenen selbst keine oder nur unzulängliche Äußerungen über Motivationszusammenhänge vorliegen. Die Bedenklichkeit des Betretens biographischen Terrains hat allerdings Freud auch eingesehen, als er 1936 in einem Brief an Arnold Zweig schrieb:

„Wer Biograph wird, verpflichtet sich zur Lüge, zur Verheimlichung, Heuchelei, Schönfärberei und selbst zur Verhehlung seines Unverständnisses, denn die biographische Wahrheit ist nicht zu haben, und wenn man sie hätte, wäre sie nicht zu brauchen.“³

Freuds Forscherdrang, die Neigung zu vorschneller Thesenbildung und andererseits sein Bemühen um wissenschaftliche Redlichkeit begründen wie so oft eine zu Widersprüchlichkeiten führende Ambivalenz, wobei dann auch manche Bescheidenheit und Einschränkung übertrieben erscheint. So etwa in immer wieder auftauchenden Bemerkungen wie:

„Die Analyse kann nichts zur Aufklärung der künstlerischen Begabung sagen und auch die Aufdeckung der Mittel, mit denen der Künstler arbeitet, der künstlerischen Technik, fällt ihr nicht zu.“⁴

3 S. Freud, Arnold Zweig, *Briefwechsel*, hg. von E.L. Freud; Frankfurt a.M.: Fischer 1968, S. 137 [Brief vom 31. Mai 1936].

4 S. Freud, „Selbstdarstellung“; in: *G.W. XIV*, S. 91.

„Woher dem Künstler die Fähigkeit zum Schaffen kommt, ist keine Frage der Psychologie.“⁵

„Leider muß die Analyse vor dem Problem des Dichters die Waffen strecken.“⁶

„Da die künstlerische Begabung und Leistungsfähigkeit mit der Sublimierung innig zusammenhängt, müssen wir zugestehen, daß auch das Wesen der künstlerischen Leistung uns psychoanalytisch unzugänglich ist.“⁷

Weniger problematisch erscheinen hingegen psychoanalytische Überlegungen und Untersuchungen in Bezug auf die Rezeptionsebene von Kunst. Diesbezüglich hat Freuds „Gradivastudie“ exemplarische Bedeutung, weil hier die Psychoanalyse hauptsächlich von der Wirkung eines Kunstwerks auf den Betrachter spricht und für Freud einen Anlass für eine Reflexion über die soziale Leistung von Kunst darstellt, welche vor allem auf seinen Überlegungen zu den Funktionsweisen des Witzes aufgebaut ist, Überlegungen, die von ihm explizit als ein Beitrag zu einer psychoanalytischen Theorie der Ästhetik bezeichnet wurden.

Eine Analyse des Kunstwerks selbst hingegen jenseits seines Autors und seiner Rezipienten kann uns schließlich Aufschluss geben über allgemeine Gesetzmäßigkeiten und Beschaffenheiten des Seelischen jenseits ihrer individuellen und privaten Realisierungsmöglichkeiten. Die Moses-Statue des Michelangelo hat bekanntlich Freud dazu angeregt, in einem Bildnis eine Eigenständigkeit zu erkennen, in der sich eine Erscheinung als ein artikuliertes Sprechen, als eine besondere *façon de parler* offenbart und auf die Logik der Bedeutungserzeugung hinweist, bei der sich bedeutungstragende Signifikanten metaphorisch und metonymisch miteinander verbinden oder in der Signifikant und Signifikat, also Wort und Vorstellung, einander gegenseitig durchdringen und bedeutungserzeugend wirken.

Trotz aller Skepsis hatte Freud mit seiner vor allem in den Frühwerken ausgearbeiteten „psychoanalytischen Ästhetik“, die sich mit der Frage der Beschaffenheit des Unbewussten und der besonderen Logik seiner Bestandteile beschäftigte, viele Mechanismen der künstlerischen Kreativität eindrucksvoll erhellt. Auf dieser Grundlage haben die späteren Analytikergenerationen mit der Weiterentwicklung der klinischen Theorien auch die Erkenntnisleistungen in den auf

5 S. Freud, „Das Interesse an der Psychoanalyse“; in: *G.W. VIII*, S. 417.

6 S. Freud, „Dostojewski und die Vätertötung“; in: *G.W. XIV*, S. 399.

7 S. Freud, „Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci“; *G.W. VIII*, S. 209.

Kunst angewandten Analysen weiter vorantreiben können. Besonders durch Analytiker wie Otto Rank, Ella Sharpe oder Ernst Kris angeregt, haben sich mehrere den verschiedenen Schulrichtungen entsprechende psychoanalytisch orientierte Kunsttheorien entwickeln können, auf welchen auch gegenwärtige Konzepte etwa aus der strukturalen Psychoanalyse Jacques Lacans oder aus der Schule Melanie Kleins aufbauen konnten.

Um diesbezüglich einen Schritt zurückzugehen: Freuds Skepsis gegenüber den Möglichkeiten, künstlerisches (und nicht so sehr dichterisches) Schaffen psychoanalytisch gewinnbringend aufzuklären, deckt sich in auffallender Weise sowohl mit seinem Misstrauen, Psychosen therapeutisch wirksam angehen zu können, als auch mit seiner Ablehnung gegenüber Darstellungsversuchen seiner „abstrakten“ Lehre mit anderen als sprachlich-diskursiven Mitteln.⁸

Was diesen drei Gegenstandsbereichen gemeinsam ist, bestimmt sich unter anderem durch ihre stärkere Bindung an die Kategorie des Seins als an jene der Bedeutung, durch das Vorherrschen archaischer Triebmodalitäten innerhalb narzisstisch determinierter Objektbeziehungen, durch ein Zurücktreten libidinöser gegenüber aggressiven Strebungen und durch ein eher unvermitteltes und körperbetontes Ausdrucksverhalten, das sich vorwiegend in imaginären Vorstellungsrepräsentanzen mit deren Nähe zum Realen und Dinghaften verfängt. Gerade von derartigen Gegebenheiten und Äußerungen hatte aber Freud in seinem Paradigmenwechsel bezüglich der Auffassung seelischer Störungen absehen müssen, um in seiner linguistischen Wende ein jenseits des sinn- und augenfälligen Verhaltens liegendes Begehren aufzuspüren und zu einem Unbewussten vorzudringen, das sich als Sprechen eines anderen Subjekts und als ein bis dahin nicht gewusstes Wissen erweisen sollte.

In dieser Hinsicht war Freuds psychoanalytisches Vorgehen einem Prinzip verpflichtet, welches sich angesichts der Wirkung der Verdrängung symbolisierter Vorstellungen auf eine Rückkehr des Verdrängten in einer anderen Weise als in der von Symptomen und un-

8 Dem Intellekt mehr zugeneigt als dem Sinnlichen und dem Inhaltlichen stets eine Vorrangstellung gegenüber dem Formalen einräumend, konnte er sich weder für die zeitgenössische Kunst (man denke zum Beispiel an sein Unverständnis hinsichtlich des an seiner Lehre orientierten Surrealismus) noch für neu aufkommende Medien begeistern (was nicht zuletzt darin seinen Ausdruck fand, dass er der mehrfach erwünschten Mitarbeit an Psychoanalyse-Filmen, die er als „plastische“ Gestaltungen bezeichnete, klare Absagen erteilte). (S. dazu: E. Jones, *Das Leben ...*; op. cit., S. 141).

bewussten Handlungen konzentrierte, nämlich auf eine Rückkehr als Erinnerung bzw. als ein Aussprechen der abgewehrten Vorstellungen. Dies sollte sich auch als durchaus zielführend und gewinnbringend für die Neurosen und für die ihnen strukturanaloge Bildungen sowohl im pathologischen als auch im normalen Seelenleben erweisen. Eine damit korrelierte Kunst (und Literatur), in der sowohl auf Seiten des Produzenten als auch auf Seiten des Konsumenten ein stets nach Interpretation verlangendes unbewusstes Begehren (zu zeigen oder zu sagen bzw. zu sehen oder zu entschlüsseln) vorhanden war oder zumindest gesucht wurde, war auch für Freud ein geeigneter Analysegegenstand, weil sie in ihrem Dispositiv und in ihrer diskursiv-narrativen Verfasstheit dem neurotischen Symptom, dem Traum und seinen Verhüllungen sowie dem Witz und der Psychopathologie des Alltagslebens entsprach.

Demgegenüber verlässt eine künstlerisch-dichterische Kreativität, die dem Psychotischen (oder Perversen) näher steht als dem Neurotischen, die Kategorien der allgemein verbindlichen Realität, der Mimesis und des Pittoresken (welche auch noch den Phantasmagorien des Traums einschließlich seiner latenten Wunschgedanken inhärent sind), um sich vor allem im Akt, in der Geste und in der Körperlichkeit zu erfüllen, was sowohl das dargestellte Objekt als auch das darstellende Subjekt einschließlich ihrer oftmaligen Durchdringung und ihrer Identitätsdiffusion bis hin zur unauflösbaren Einheitsidentität (etwa in bestimmten Genres der Körperkunst) betrifft. Der Radikalität des Vorgehens entsprechend finden wir übrigens in der Nähe der Neurose eher das Arrivierte, in der Nähe der Psychose eher das Geniale und Bahnbrechende in einer zumeist noch verdeckten Avantgardefunktion.

Psychoanalytiker zumeist späterer Generationen, die im Gegensatz zu Freud, der die Psychoanalyse durch die Beschäftigung mit der Erwachsenenneurose begründet hatte, durch die Tür eines anderen Gegenstandsbereiches das psychoanalytische Feld betraten – so etwa Melanie Klein durch die Arbeit mit Kleinkindern oder Jacques Lacan durch das Studium der Psychosen und damit auch der frühkindlichen Subjektgenese –, konnten über das Klinische hinaus sich auch jenen Gebieten widmen, die von den Pionieren noch nicht ausreichend überblickt werden konnten, wenngleich, wie noch gezeigt werden soll, ein diesbezügliches Interesse auch bei diesen durchaus vorhanden war.

Was Lacan betrifft, war es ihm als einem dem Kreis der künstlerischen und dichterischen Vorhut und insbesondere dem Surrealismus nahestehenden Psychiater nicht nur möglich, neue Kategorien für das Verständnis kreativen Schaffens, das sich außerhalb traditioneller

Formensprachen und gewohnter Expressionsweisen bewegte, zu erarbeiten, sondern auch die Zurückhaltung zu überwinden, in der Darstellung des psychoanalytischen Theoriegebäudes hauptsächlich auf einen narrativen Diskurs beschränkt zu bleiben: Indem er das Postulat aufstellte, dass die Psychoanalyse als Wissenschaft nicht zuletzt durch Formalisierungen aufrechtzuerhalten sei, und indem er jenseits der Psyche als Ort von imaginären und symbolischen Repräsentanzen auch den bilder- und zeichenlosen Raum des Realen in das analytische Forschungsfeld einführte, bezog er auch Disziplinen wie Mathematik, Topologie und Kybernetik in seine Konzeptionen ein, deren „plastische“ Darstellungsweisen weit über die von Freud beargwöhnten psychoanalytischen „Illustrationen“ hinausreichten.

Um aber über allgemeine Reflexionen hinausgehend die Frage von Psychose, Kreativität und künstlerischem Schaffen konkreter zu betrachten und dabei auch psychoanalyse- und psychiatriegeschichtliche Aspekte zu streifen, sei an eine in dieser Hinsicht paradigmatische Künstlerpersönlichkeit des 18. Jahrhunderts und an deren höchst eigenwilliges Spätwerk erinnert, das sich auch als eine Art Vorspiel auf eine zwei Jahrhunderte später einsetzende kunsthistorische Entwicklung verstehen lässt. Denn ab dem Beginn des 20. Jahrhunderts kann im Bereich der Kunst eine Invasion des Pathologischen festgestellt werden, was nicht zuletzt mit Charcot und dessen medizinisch-ästhetischer Behandlung der Hysteriker in Verbindung gebracht wird.⁹

Im Speziellen also ist die Rede von dem aus Wiesensteig in Schwaben stammenden Bildhauer Franz Xaver Messerschmidt (1736 – 1783), der nach Lehrjahren in München und Graz als Sechzehnjähriger in die Kaiserliche Kunstakademie in Wien eintritt, bald Stuckverschneider am Kaiserlichen Zeughaus wird und eine reiche künstlerische Tätigkeit für den Hochadel und das Kaiserhaus entwickelt. Nach einigen Auslandsaufenthalten wird er als Dreiunddreißigjähriger Substitutprofessor an der Akademie, muss aber wegen offensichtlich problematischer Charaktereigenschaften und wegen mangelnder Lehrfähigkeit auf weitere akademische Karriereschritte verzichten. Nach einem mehrjährigen Aufenthalt in München zieht er sich 1777 nach Preßburg zurück, verbringt dort drei Jahre im Hause seines Bruders, des Bildhauers Johann Baptist Straub, und erwirbt schließlich ein Haus an der Stadtgrenze, wo er seine letzten drei Jahre lebt, bevor er

9 S. dazu das Nachwort von G. Didi-Huberman zu: J.M. Charcot, P. Richer, *Les démoniaques dans l'art. Suivi de „la foi qui guérit“*; Paris: Éd. Macula 1984, S. 125–188.

1783 überraschend an einer heftigen Lungenentzündung, möglicherweise im Gefolge einer Bleivergiftung, stirbt.¹⁰

Brüche und Einrisse im Lebenslauf, Zerwürfnisse in sozialen Beziehungen, die Zusammenkunft verschiedenartigster Einflüsse im Gefüge seiner Person (von Leonardo da Vinci über Charles Le Brun und Lavater bis zum Magnetiseur Mesmer), sonderbare und merkwürdige bis skurrile und verrückte Eigenschaften und Verhaltensweisen in seinem offensichtlich selbstgenügsamen Junggesellendasein sowie auffallende Diskontinuitäten in seinem bildnerischen Werk sind Kennzeichen, die ihm neben seinem Ruf eines bahnbrechenden Genies, der die plastische Kunst vom Barock in den Klassizismus geführt habe, auch den Status eines besonderen Falls verleihen, zunächst noch für die Kunstgeschichte und die Kunstschriftstellerei, dann auch für Biographen mit vorwiegend psychologischen Interessen und schließlich auch für Ärzte und Psychoanalytiker.

Was ist hier der Fall?

Es ist keine Verirrung, wenn wir dem Begriff in seiner grammatikalischen Verwendung nachgehen, wo er der substantivischen Deklination zugeordnet ist und jeweils die stufenweise Verwandlung eines Subjekts in ein Objekt anzeigt. In gleicher Weise kann auch im konkreten Lebensbereich ein Subjekt zu einem Objekt werden, zu einem Verhandlungsgegenstand, zu einem Fall also, was auch zumeist negativ konnotiert ist und mit Herabsetzung, Entwertung, Entwürdigung bis hin zu Entmündigung einhergehen kann. Während über Messerschmidts künstlerische und kunsthistorische Bedeutung kaum Zweifel bestehen, hat sich immer wieder die Frage gestellt, ob er nicht in anderer Hinsicht als Fall gelten kann, nämlich als Fall für die Psychiatrie. Denn er hat allem Anschein nach in einem bestimmten Abschnitt seines Lebens eine Erfahrung machen müssen, die auch mit einem Fall verbunden ist: dem Fall in die Psychose, welcher sich auch hier vor allem durch einen Zerfall und durch einen Rückfall dokumentiert hat; durch einen zumindest vorübergehenden Zerfall der Identität und der Selbstbegrenzung und durch einen Rückfall auf Erlebnis- und Erfahrungsweisen, in welchen sich wie üblich die Elemente des Zerbrochenen in ihrer realen Rohheit und Ungezügeltigkeit fernab topischer

10 S. dazu etwa: M. Krapf, „Franz Xaver Messerschmidts Leben und Werk. Der Weg eines Schwierigen“; in: Ders. (Hg.), *Franz Xaver Messerschmidt*; Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag 2002, S. 13–30 [Katalog anlässlich der Ausstellung „Franz Xaver Messerschmidt, 1736 – 1783“ im Barockmuseum Österreichische Galerie Belvedere, Wien, vom 11. Oktober 2002 bis 9. Februar 2003].

Eingrenzungen und jenseits kategorialer Differenzierungen in Phantasmagorien von deliranter Gewissheit und halluzinatorischer Eindrücklichkeit verfangen. Allerdings scheint es dem betroffenen Künstler gelungen zu sein, einen drohenden Absturz zu verhindern und sich gerade mit den Mitteln seiner herausragenden schöpferischen Fähigkeiten aus den Zuständen geistig-seelischer Verwirrung wenigstens teilweise zu befreien. Es ist uns geläufig, wie nach einem autistischen Rückzug eines Subjekts und seiner narzisstischen Selbstbesetzung, was den eigentlichen Kern einer Psychose ausmacht, bestimmte Mittel eingesetzt werden, um wieder Zugang zur äußeren Welt und zu zwischenmenschlichen Beziehungen zu erlangen. Zu einer solchen Restitution gehören aber nicht nur Wahnbildungen und Halluzinationen (die somit bereits einen Selbstheilungsversuch gegenüber einem möglichen Persönlichkeitszerfall darstellen), sondern auch kreative Tätigkeiten als Ausdruck eines schöpferischen Dranges, der allerdings nicht nur in jenen Menschen aufzufinden ist, die sich bereits vor ihrer Störung in künstlerisch-kreativer Weise betätigt hatten. Ein derartiges bildnerisches Schaffen mit verschiedensten Medien und Materialien, das nach Lacan neben anderen analogen psychopathologischen Bildungen als restrukturierendes und psychosenspezifisches *Sinthome* dem konfliktlösenden neurotischen Symptom gegenüberzustellen ist, hat, wie bereits angedeutet, in systematisierter Form seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts als „Kunst der Geisteskranken“ oder, positiver formuliert, als „zustandsgebundene Kunst“ Eingang sowohl in die Kunstgeschichte als auch in die Ökonomie der Kunst gefunden und dabei auch das etablierte Kunstgeschehen wie etwa in der *art brut* nachdrücklich beeinflusst.

Wenn man hingegen jene Schicksale näher ins Auge fasst, in welchen primär künstlerisch tätige und sich auch als Künstler verstehende Menschen im Laufe ihres Lebens von einer psychotischen Störung heimgesucht werden,¹¹ so ist in vielen solcher Fälle das schöpferische Vermögen nicht unbedingt in den psychotischen Prozess einbezogen, eine Stilentwicklung im Werk des Betroffenen ist durchaus möglich.

In anderen Fällen wird das künstlerische Schaffen durch die psychotische Störung unterbrochen, wobei nach seelischer Wiederherstellung die Leistungsfähigkeit ohne Veränderung der künstlerischen Qualität wiederaufgenommen werden kann.

11 Vgl. E. Kris, „Bemerkungen zur spontanen Bildnerie der Geisteskranken“ (1936); in: Ders., *Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in der Sicht der Psychoanalyse*; Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 75–116.

Dann gibt es wiederum Entwicklungen, in welchen ein Stilwechsel allein durch den psychotischen Prozess bedingt ist und von ihm in einer Art und Weise vereinnahmt wird, dass eine künstlerische Entwicklung im Sinne einer Vertiefung des Ausdrucks und einer Verfeinerung der Formensprache nicht mehr möglich ist. Als ein prägnantes Beispiel dafür wird von Kris etwa der schwedische Maler Ernst Josephson (1851 – 1906) angeführt.

Schließlich sind jene Verläufe zu beachten, in welchen Stilveränderungen durch den psychotischen Prozess ausgelöst werden, aber nicht mit einem Verlust des Bezugs zum künstlerischen Kontext einhergehen, so dass von einem ästhetischen bzw. kunstgeschichtlichen Aspekt her sogar besondere Leistungen daraus hervorgehen können. Gerade dies trifft auf Franz Xaver Messerschmidt offensichtlich zu.

Nachdem Messerschmidt, enttäuscht und gekränkt durch die ihm offenbar wegen seiner psychischen Störung versagte Verleihung der ordentlichen Professur, Wien und der Akademie der bildenden Künste den Rücken kehrt, um nach mehreren Umwegen eine letzte Heimstatt in Preßburg zu finden, arbeitet er mit buchstäblicher Verbissenheit an einem Werk, das ohne Zweifel zu den herausragendsten und zugleich skurrilsten Werken abendländischer Bildhauerkunst zählen kann. In Übereinstimmung mit einem Interesse für Physiognomik, die zu seiner Zeit große allgemeine Bedeutung hatte, und unter dem Eindruck offensichtlicher Wahnideen, schuf Messerschmidt seine Serie von über 60 Büsten aus Alabaster und Zinn, die man als seine „Charakterköpfe“ bezeichnet – anonyme Werke zunächst, welchen man erst nachträglich Titel hinzugefügt hat, die nur sehr bedingt mit dem Wesen dieser seltsamen Objekte in Bezug gebracht werden können.

Sie sind jedenfalls seltsam genug, dass sie einen Psychoanalytiker wie Ernst Kris in ihren Bann ziehen und ihn 1932, nach einem im gleichen Jahr gehaltenen Vortrag in der Wiener Psychoanalytischen Vereinigung, zu seiner bekannten Analyse über die „Charakterköpfe des Franz Xaver Messerschmidt“ veranlassen.¹²

Kris geht vorsichtig an die Problemstellung heran und verwendet nur jenes spärliche biographische Material, das ihm durch die Aufzeichnungen des Schriftstellers Friedrich Nicolai zur Verfügung steht.

12 E. Kris, „Die Charakterköpfe des Franz Xaver Messerschmidt. Versuch einer historischen und psychologischen Deutung“ (1932); in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*; unter dem Titel „Ein geisteskranker Bildhauer des 18. Jahrhunderts“; in: E. Kris, *Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in der Sicht der Psychoanalyse*; Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 116–144.

Diesem scheint sich Messerschmidt anlässlich ihrer Begegnungen in Preßburg in besonderer Weise anvertraut zu haben, was den Schilderungen des offensichtlich neugierigen Besuchers den Wert von Erlebnis- und Erfahrungsberichten des Künstlers selbst verleiht. Auf diese Quelle gestützt, antwortet Kris schließlich auf die Fragen, in welchem Ausmaß und in welcher Weise die offensichtlich psychotischen Mechanismen auf die schöpferische Tätigkeit Messerschmidts eingewirkt haben, wie sie mit dem intakten Teil der Persönlichkeit verschmolzen sind und wie sie sich im Werk des Künstlers manifestiert haben.

Wenn man Berichte wie etwa die Stellungnahme des Fürsten Kautitz bezüglich des Kollegiumsbeschlusses, Messerschmidt die Ernennung zum Ordinarius zu verweigern, heranzieht, dürfte der Künstler allem Anschein nach etwa ab dem 35. Lebensjahr an einer Form paranoider Schizophrenie erkrankt sein. Jedenfalls beklagt sich der Künstler in einem Brief, dass er, schon acht Jahre von seinen Feinden verfolgt, keine seiner Kunst gemäße Arbeit bekommen habe, ja dass es scheine, ganz Deutschland meine, es sei seine Pflicht, ihn zu verfolgen. Und aus seinem eigenen Munde, wenn auch in tradierter Form, wird man später erfahren, dass er auch, besonders des Nachts, von Geistern heimgesucht werde. Er, der beständig so keusch gelebt habe, müsse die Peinigungen dieser Geister ertragen, obgleich man doch erwarten könne, dass sie mit ihm wegen seines untadeligen Lebenswandels in gutem Einvernehmen stünden. Vor allem der „Geist der Proportion“ sei neidisch auf ihn, weil er, Messerschmidt, in der Darstellung der Proportion beinahe Vollkommenheit erreicht habe. Das sei der Grund dafür, dass er im Unterleib und in den Schenkeln Schmerzen empfinde, wenn er bei seinen Köpfen an einer bestimmten Stelle des Gesichts arbeite, welche mit einer gewissen Stelle der „untern Teile des Körpers“ analog wäre.

Nicht zuletzt aus dieser so innigen Verbindung zwischen dem Künstler und seinem geschaffenen Objekt ergibt sich für Kris die Annahme, dass die Charakterköpfe Selbstbildnisse darstellten, deren Hauptfunktion in einer apotropäischen Wirkung liege, also in einer Abwehr- und Bannwirkung der ihn verfolgenden Geister, das heißt aber auch der ihn verfolgenden obszönen sexuellen Phantasien und letztlich der Versuchung, eine weibliche Rolle einzunehmen. Deshalb sei ihre Herstellung auch in ein magisches Ritual eingebunden:

„Um Macht über die ‚Geister der Verhältnisse‘ zu gewinnen, kneift Messerschmidt sich in verschiedene Körperteile – meist in die rechte Seite unter die Rippen – und verbindet mit dieser Handlung eine Grimasse, welche mit

dem Kneipen des Rippenfleisches das jedesmalige erforderliche ägyptische Verhältniß habe, [...] Er kniff sich, er schnitt Grimassen vor dem Spiegel, und glaubte die bewunderungswürdigsten Wirkungen von seiner Herrschaft über die Geister zu erfahren [...]. Er sah dabei jede halbe Minute in den Spiegel, und machte mit größter Genauigkeit die Grimasse, die er brauchte.“¹³

Dieser außergewöhnliche Kontext rückt sowohl die unter Beihilfe eines Spiegels erfolgenden Handlungen als auch die in Stein und Zinn gespiegelten Grimassen in die Nähe der von der Psychiatrie als „Spiegelzeichen der Schizophrenen“ beschriebenen Symptome, was die berechnete Annahme zulässt, dass die Schaffung der Charakterköpfe nicht vornehmlich im Dienst eines physiognomischen Interesses steht und dem Ausdrucksverhalten verschiedener Emotionen im Gesicht oder aber dem differenzierten Wechselspiel der Gesichtsmuskulatur bei verschiedenen expressiven Funktionen künstlerisch nachspüren möchte. Die Betonung gerade der letztgenannten Motive in der kunsthistorischen Beurteilung basiert auf der Annahme, dass Messerschmidt mit der Physiognomie-Debatte seiner Zeit durchaus vertraut gewesen sei und dass Physiognomiker wie Lavater sein Werk wesentlich beeinflusst hätten. Wenn derartige Anregungen und Einflüsse in der aktuellen Diskussion hingegen als relativ unbedeutend erachtet werden,¹⁴ so lässt dies im Rückschluss die Vermutung zu, dass die früheren Darstellungen einer Art „Ehrenrettung“ des Künstlers vor einer allzu starken Pathologisierung dienen sollten. Für die Bestimmung der Charakterköpfe für den privaten Bereich und für den intimen Gebrauch hingegen spricht, dass man sie wegen grotesker Preisangaben nicht erwerben konnte und dass Messerschmidt mehrmals geäußert haben soll, dass er sie vor seinem Tode in den Fluss werfen wolle (und wahrscheinlich hat er tatsächlich einige davon zerstört).¹⁵

Unter diesem Blickwinkel sind die Charakterköpfe als gespiegelte Grimassen Ausdruck des Selbstfindungsversuchs eines Subjekts, das unter dem drohenden Zerfall seines Körperbildes in gestischen und mimischen Muskelspielen die Beherrschung über sich selbstständig

-
- 13 F. Nicolai, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781. Nebst Bemerkungen über die Gelehrsamkeit, Industrie, Religion und Sitten*, 6. Bd.; Berlin, Stettin 1785, S. 401–420; zit. n. E. Kris, „Ein geisteskranker Bildhauer ...“; op. cit., S. 128 f.
 - 14 S. dazu M. Krapf, „Die ‚Charakterköpfe‘. Von den ‚simplen, der Natur gemäßen Köpfen‘ zu den konvulsivischen Arbeiten“; in: Ders. (Hg.), *Franz Xaver Messerschmidt*; op. cit., S. 53 ff.
 - 15 E. Kris, „Ein geisteskranker Bildhauer ...“; op. cit., S. 121.

machende körperliche Funktionen wiedergewinnen möchte, um sich durch eine imaginär gestützte Identität bzw. durch eine narzisstisch strukturierte Existenz ein Substitut für jene symbolisch determinierte Identität zu sichern, die ihm durch die Unmöglichkeit einer ödipalen Transformation versagt geblieben ist. Während letztere zu einer Aufspaltung der narzisstischen Objektbeziehung mit ihrer Einheit von Identifizierung und Begehren in eine Beziehung zu einem Objekt der Identifizierung einerseits und in eine Beziehung zu einem davon verschiedenen Objekt des Begehrens andererseits führt und so den Zugang zum wirklich Anderen und damit das Bewusstsein einer eigenen unverwechselbaren Identität ermöglicht, kommt es in der psychotischen Lösung zur Opposition zwischen „Ich“ und „anderer“, was letztlich immer nur auf eine Begegnung mit sich selbst als mehr oder minder vollkommenem Ebenbild hinausläuft.

„Dieser andere im Subjekt macht sich nun über das Subjekt lustig, er setzt es herab, er verstößt es. Sein Sprechen, seine Signifikanten kehren zum Realen zurück, und sie werden von dort aus als äußere ‚Vokalisierung‘, als verbale Halluzinationen mit Selbstdiffamierungscharakter zum Gegenstand entschiedener Wahrnehmung. Hier zeigt sich nun das Zusammenbrechen des archaischen Ich. Der Doppelgänger, mit dem man sich identifiziert hat, wird jetzt zum Gegner. Gleichzeitig bezeugt die Diffamierungstendenz die entwicklungsgeschichtliche Affinität des ganzen Prozesses zur moralischen Repression und zu Auswüchsen der Über-Ich-Strukturen.“¹⁶

Auf die Verhöhnung durch den Wahnsinn kann Messerschmidt allerdings mit Spott und Witz wirksam antworten. So meistert er auch die Zumutungen und Anwandlungen, die ihn von dort her heimsuchen, indem er sie veräppelt und in stabile Karikaturen verbannt. Unter den Bedingungen eines Hervortretens von partiellen Triebobjekten bzw. von Objekten *a* in einem deformierten und zerstückelten Körperbewusstsein stellen die Spottgesichter dann auch die zentralen sexuellen Phantasmen und Obszönitäten dar, welchen Messerschmidt ausgesetzt ist und die er auf diese Weise zu entäußern, d.h. in die Außenwelt zu projizieren sich bemüht.

16 A. Ruhs, „Das aufgebrochene Junktim: die ‚Psychoanalyse‘ der Psychose. Betrachtungen aus der Sicht der strukturalen Psychoanalyse Lacans“; in: H.-D. Gondek, R. Hofmann, H.-M. Lohmann (Hg.), *Jacques Lacan – Wege zu seinem Werk*, Stuttgart: Klett-Cotta 2001, S. 80 f.; sowie P. Naveau: „Sur le déclenchement de la psychose“; in: *Ornicar?*, *Revue du Champ freudien* 44, 1988, S. 77–87.

In Bezug darauf lassen sich die „Köpfe“ in verschiedenen Gruppen zusammenfassen, wobei die Abweisung oral-genitaler und analer Phantasien sowie Phantasien der Verweiblichung oft in einer erkennbaren Verschiebung von unten nach oben in den skurrilen und sowohl frivolen als auch abwehrenden Gesichtszügen ihren Ausdruck finden.

Eine besondere Stellung nehmen die zwei so genannten Schnabelköpfe ein, die im Zusammenhang mit Messerschmidts erläuternden Bemerkungen am deutlichsten den verfolgenden und verführenden Geist darstellen: Hier ginge es dann, wie Kris vermutet, um den Durchbruch einer passiv-femininen Phantasie und möglicherweise um die Aufforderung zu einer Fellatio, was gerade durch die so häufig zusammengepressten Lippen der anderen Büsten abgewehrt werden sollte.

Unter diesem Aspekt scheinen für Kris auch die bandförmigen Bildungen, die in mehreren Büsten die Mundpartie verdecken oder ersetzen, abwehrende Funktion zu besitzen, was freilich jener von Kunsthistorikern vorgebrachten Deutung gegenübersteht, dass diese Bandapparate dem Kontext des Mesmerismus entstammen würden, weil Messerschmidt in seiner Wiener Zeit an magnetistischen Sitzungen teilgenommen habe.

Schließlich lässt sich auch noch eine Gruppe von Büsten zusammenstellen, von der angeblich einige Exemplare verloren gegangen sind und die aufgrund ihrer spezifischen Mimik mit einem anderen Phantasma Messerschmidts in Verbindung stehen: nämlich mit dem Wunsch, sich des Verfolger- und Verführergeistes in Richtung eines Defäkationsaktes zu entledigen. Hierzu folgende Bemerkung Nicolais:

„M. sagte mir, gleichsam im Vertrauen, ganz sachte: ‚Als er voll Todesangst den Geist so oft und dieser ihn wieder gezwickt habe, sey der Geist, zum guten Glücke, plötzlich aufgesprungen, habe einen Wind fahren lassen, und sey verschwunden. Wäre dies nicht geschehen, so hätte er des Todes seyn müssen.‘ – Der Teufel ist seit langer Zeit im Besitzstande, mit großem Gestanke zu verschwinden.“¹⁷

Gerade an diesem Beispiel eines Kausalzusammenhanges zwischen einer bestimmten psychischen Disposition und einem dazu zunächst inkongruent erscheinenden ästhetischen Gestalten erweist sich psychoanalytisches Kunstverstehen als ein Prüfstein für die Bereitschaft, Kunst als einen Vermittlungsvorgang anzuerkennen, durch den sich

17 F. Nicolai, *Beschreibung einer Reise ...*; zit. n. E. Kris, „Ein geisteskranker Bildhauer ...“; op. cit., S. 138 f.

Sublimes und Banales in einer Art von Kompromissbildung miteinander verbinden. In diesem Sinn definiert auch Lacan die Sublimierung als die Erhöhung des Objekts zur Würde des Dings. Wer in der Kunst nur das Auratische und Erhabene zu sehen geneigt ist, vergisst, dass künstlerisches Schaffen an seinem anderen Ende in die Niederungen des Alltäglichen und in die archaischen und unbewussten Schichten des Erlebens hinunterreicht. Dort sind auch unsere intimsten Phantasien, Wünsche und Ängste und unsere den Tabus unterworfenen Vorstellungen untergebracht, zu deren Anwaltschaft sich die Psychoanalyse schon von Anfang an verpflichtet gefühlt hat. Sie hat es allerdings nie leicht gehabt, ihrem diesbezüglichen Mandat öffentliche Anerkennung zu verschaffen, da ihre Aussagen nur allzu oft auf den Vorwurf der Unglaubwürdigkeit stoßen. Schließlich ist das Unbewusste ein Wissen, von dem wir logischerweise eigentlich nichts wissen wollen. Die psychoanalytische Wahrheit als stetes *skandalon*, monströs und unglaubwürdig? Diesbezüglich sollte man sich auch an die Worte Adornos aus seinen *Minima Moralia* erinnern:

„An der Psychoanalyse ist nichts wahr als ihre Übertreibungen.“¹⁸

Abbildungen: „Zweiter Schnabelkopf“ (links) und „Ein Hypochondrist“ (rechts), Belvedere, Wien.



18 Th. W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*; Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1951, S. 56.

