

Der Titel Flüchtig hingemachte Männer stammt von Daniel Paul Schreber, dem »berühmtesten Geisteskranken des 19. Jahrhunderts«. (Ich weiß nicht mehr, von wem diese Zuschreibung stammt, aber ich glaube, sie ist ganz treffend.) Schreber jun. war der Sohn von Daniel Gottlob Moritz Schreber, Gründer des Leipziger Turnvereins und »Pate« der nach seinem Tod nach ihm benannten »Schrebergärten« (mit denen er selbst aber überhaupt nichts zu tun hatte.) Schreber-Vater war Orthopäde und Pädagoge und hatte sich durch mehrere Publikationen hervorgetan, deren weitaus populärste die Ärztliche Zimmergymnastik (1855) war, deren Tantiemen seinem Sohn später noch gute Einnahmen brachten. Er gilt heute, ähnlich wie der Psychiater Heinrich Hoffmann, der Erfinder des Struwwelpeter, als einer der Hauptvertreter der sog. »Schwarzen Pädagogik« – auch wenn hinzuzufügen ist, daß beide von ehrenwerten Motiven geleitet wurden und zu ihrer Zeit als progressive Reformer galten (und durchaus auch im Rückblick, mit allen Einschränkungen, immer noch als solche gelten dürfen). Moritz Schreber hatte einige heute recht martialisch anmutende orthopädische Vorrichtungen erfunden, um Haltungsschäden etc. zu korrigieren oder vorzubeugen, etwa das »Kinnband« (vgl. den Wikipedia-Eintrag zu Moritz Schrebers, da gibt es ein Bild). (Dieses »Kinnband« könnte mit einiger Wahrscheinlichkeit die Vorlage für den Begriff der »Kopfzusammenschnürungsmaschine« gewesen sein. Schreber hat an seinen eigenen Kindern seine pädagogisch-orthopädischen Erfolgsrezepte ausprobiert, zu denen neben den erwähnten Vorrichtungen auch diverse Körperertüchtigungen, kalte Bäder etc. gehörten. Es ist daher gut denkbar (aber nicht zu belegen), daß diese Art der frühen Zurichtung der Kinder bei diesen bleibende Schäden hinterließ. (Andererseits jedoch dürften sehr viele weitere Kinder ähnliche Erfahrungen gemacht haben.) – Solche Mutmaßungen, die Suche nach Gründen (woher kommt Schrebers Geisteskrankheit?) deutet schon hin auf die verschiedenen bis heute immer wieder von neuem unternommenen Versuche, durch psychologische bzw. psychoanalytisch inspirierte Ursachenforschung das »Phänomen Schreber« zu erklären.

Kurz noch zu den Flüchtig hingemachten Männern: In den schwersten Zeiten seiner Krankheit war Schreber sicher, der letzte Mensch auf der Welt zu sein. Die »Flechsische Seele« (siehe dazu weiter unten), die im Bündnis mit Gott Schreber von seiner historischen Mission, endlich zur Frau zu werden, abhalten will, läßt ihm, damit er glaube, daß die Welt noch weiter existiere, Phantome vorspiegeln, die zwar wie Menschen aussehen, aber keine sind. Schreber bemerkt dies, d.h. er durchschaut das Spiel und erkennt die wahre Natur der vermeintlichen Menschen, die für ihn daher bloß »Flüchtig hingemachte Männer« sind, weil die Urheber dieser Phantome (Gott bzw. die »Flechsische Seele«) sich nicht einmal Mühe gegeben hatten, jene Trugbilder halbwegs »ordentlich« zu fabrizieren.

Schrebers eigentümlicher Ruhm geht auf zweierlei zurück: auf sein Buch Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken (1903) sowie Freuds Untersuchung von Schrebers Fall in seiner Schrift Psychoanalytische Bemerkungen zu einem autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia (Dementia Paranoides), erschienen 1911, in Schrebers Todesjahr. In jenem Text bezieht Freud sich fast ausschließlich auf Schrebers Buch, das damals und heute einen absoluten Sonderfall darstellt(e), weil hier nicht nur eine »Nervenkrankheit« (Schreber verwahrte sich gegen den Begriff der »Geisteskrankheit«) und deren Auswirkungen auf die erlebende Person aus deren Innenperspektive so genau und detailliert wie möglich geschildert werden, sondern zugleich ein hochdifferenziertes Gedankengebäude errichtet wird, in dem alle Wahnvorstellungen »logisch« und systematisch ihren Platz finden. Schrebers schriftstellerische Fähigkeiten sind nicht die schlechtesten: seine jahrzehntelange Tätigkeit als (hochrangiger) Jurist befähigte ihn, komplexe Gedanken in logisch-kausaler Strenge zu entwickeln und darzulegen; und da das Material jener Gedanken (eben seine Wahnvorstellungen) tatsächlich von seiner »blühenden« Fantasie zeugt, liest sich

das Buch durchaus unterhaltsam. Unterhaltung lag jedoch keineswegs in Schrebers Absicht, vielmehr war es sein Beweggrund, seinen Angehörigen seinen außergewöhnlichen Zustand nahezubringen und verständlich (wenn nicht gar plausibel) zu machen, andererseits auch, sein vermeintliches »Irresein« zu verteidigen und zu beweisen, daß all das, was ihm widerfährt, nicht bloß Phantastereien sind. Schreber nimmt also sowohl die Innen- wie die Außenperspektive (der ›Normalen‹) ein; er gestattet sich Selbstzweifel und -kritik und stellt dabei doch immer wieder klar, daß er es ganz ernst meint. Im Prinzip ist sein Buch, über das Psychologische hinaus, eigentlich fast schon ein religiöses Gedankengebäude, weil es nicht nur eine Psychologie und eine (sehr fantasievolle) Psycho-Physiologie enthält, sondern auch eine komplette Theologie mit allem, was dazugehört: Schöpfungsgeschichte, Sündenfall, Heils- bzw. Erlösungsversprechen etc., kurz: eine ganze, eigene (und ganz eigene) Weltanschauung. (Hier spielt im übrigen auch der Ende des 19. Jahrhunderts blühende Okkultismus in all seinen verschiedenen Ausprägungen bis hin zu Rudolf Steiner mit hinein.) Das Buch erschien damals konsequenterweise in einem kleinen, etwas zwielichtigen, vornehmlich auf esoterische Literatur spezialisierten Leipziger Verlag, der lustigerweise auch C.G. Jungs Dissertation erstpubliziert hatte. Jung war es meiner Erinnerung nach auch, der Freud auf den »Fall Schreber« überhaupt aufmerksam gemacht hatte; gleichwohl ist der »Fall Schreber« erst durch Freud bekannt und in der Folge wirkmächtig geworden. Alle weiteren Versuche der Deutung des Phänomens, d.h. der Erklärung von Schrebers »Schizophrenie« bzw. »Paranoia« (die posthumen Diagnosen sind verschiedene) gehen letztlich zurück auf den ersten dieser Versuche bei Freud, durch den Schreber berühmt wurde. Wie gesagt, Freud hatte den Fall Schreber, den er nur aus den Beschreibungen in dessen Buch kannte, gleichsam aus der Ferne analysiert und ihm als »Lösung« (Erklärung) seines Falls verdrängte Homosexualität attestiert, was sich, so Freud, u.a. darin zeige, daß es Schrebers vordringlichster Wunsch gewesen war, »zum Weibe« zu werden, was seiner (Schrebers) Ansicht nach nicht nur für seine eigene persönliche Rettung, sondern vor allem auch für diejenige der ganzen Menschheit die Voraussetzung sei, da nur er allein dazu ausersehen sei, ein neues Menschengeschlecht »aus Schreberschem Geiste« aus sich zu gebären. (Dies ist, wie alles Seelische bei Schreber, ganz körperlich-physisch gedacht.) Genau das (und damit zugleich die Rettung der Menschheit und der gesamten »Weltordnung«) wird jedoch von einem bösen Verfolger zu vereiteln versucht. Dieser teuflische Widersacher, der alles unternimmt, um ihn von seiner Mission abzuhalten, ist sein (ehemaliger) Arzt Paul Flechsig (Leipziger Neurologe, Hirnanatom, Universitätsprofessor und Psychiater mit eigener Klinik). Flechsig hatte Schreber bereits gute zehn Jahre vor dessen endgültiger, dauerhafter Erkrankung schon einmal für ein halbes Jahr in stationärer Behandlung gehabt und nach dieser Zeit als geheilt entlassen. Niemand weiß genau, was für Erfahrungen Schreber mit Flechsig gemacht hatte, zumindest dürften es nicht nur gute gewesen sein. (Was in der Psychiatrie des 19. Jh. nicht Wunder nimmt. Nur als Beispiel: Flechsig hatte einen Brief an Freud geschrieben – der nichts mit Schreber zu tun hatte –, in dem er ihm berichtet, daß er zur Therapie seelischer Erkrankungen Versuche mit Kastrationen bei Patienten unternommen hatte, die seiner Aussage zufolge sogar erfolgreich verlaufen seien.) Dieser Paul Flechsig nun, der zu seiner Zeit ein bedeutender, ja weltberühmter Wissenschaftler war, also eine absolute Autorität, wird nun für Schreber zum Bösen schlechthin – und zwar im Bündnis mit Gott, den Flechsig (genauer: dessen Seele) für seine eigenen üblen Zwecke zu einzuspannen weiß, was Gott im übrigen nicht merkt, weil dieser, Schreber zufolge, sowieso nichts vom lebendigen Menschen verstehe. Im Bündnis mit Gott verfolgt und quält Flechsigs Seele (der zu dieser Zeit noch ganz lebendig ist) Schreber und setzt ihm auf alle denkbare Weise zu, um Schrebers Verwandlung zum »Weibe« zu verhindern. Um diesen Konflikt kreist, grob vereinfacht, das ganze Buch, auch wenn darin noch weitaus mehr erzählt wird. Entscheidend ist ja auch nicht die story (der ›Plot‹), sondern das Setting, und das besteht eben aus Schrebers ganz und gar einzigartigen »Weltbild« – und vor allem dessen Darstellung, die historisch keinen Vergleich und keine

Entsprechung haben. (Es sind zwar einige wenige ähnliche Fälle überliefert, aber es gibt darunter keinen, wo jemand zwischen den unvereinbaren Welten des »Irrsinns« (»Anormalen) und des »Normalen« selbst vermittelt und sich selbst als Person immer wieder in Beziehung zu beiden gesetzt hätte.)

An dieser Stelle setze ich an. Denn mich interessiert nicht so sehr der »Fall Schreber« (also die psychologische Fallgeschichte und ihre Aufarbeitung) und – zunächst – auch nicht so sehr das, was in Schrebers Kopf vorgegangen sein mag, sondern die Konstruktion seines Kosmos, das heißt die Art und Weise, wie Phantasmata, Einbildungen, in eine Form gebracht werden. Dieser »Kosmos« (den man als mehr oder weniger geschlossenes Weltbild durchaus wörtlich nehmen darf) folgt klar intrinsischen Gesetzen, und er ist, obwohl völlig abstrus anmutend, doch in sich ganz und gar logisch geschlossen: eine »Welt für sich«, wie Beckett es einmal in bezug auf die Kunst ausgedrückt haben soll (leider habe ich keine Quellenangabe). Doch im Gegensatz zur Kunst, die grundsätzlich Teilhabe ermöglicht (aufgrund allgemein geteilter Erfahrungen), muß der Leser von Schrebers Denkwürdigkeiten auf der Schwelle stehenbleiben, denn obwohl sich der Autor alle erdenkliche Mühe gibt, sich zu erklären, seine Welt in genauester Beschreibung dem Leser nahezubringen, kann dieser doch nicht eintreten, weil ihm die Erfahrung fehlt. Das ist der Punkt, um den es geht. Schrebers Buch ist keine Kunst (und wollte es selbstredend auch nicht im entferntesten sein); dennoch kann ich – als Künstler – sein Werk und dessen Kosmos nur als künstlerische Leistung lesen (selbst wenn ich mich dagegen sträube). Das Buch ist keine Literatur; das ist klar, aber doch ein organisiertes Spiel der Einbildungskraft (und nichts anderes wäre die formale Beschreibung von Kunst). Ich schaue nicht mit dem klinischen Blick des Arztes bzw. Psychologen auf Schrebers Denkwürdigkeiten, sondern mit dem Blick des mit den Produkten seiner Einbildungskraft operierenden Künstlers – und als solcher sehe ich auch genau die Grenze, die sich nicht überschreiten läßt. Sie liegt nicht am Rand des Werks (wie man es bei einer Grenze vermuten könnte), sondern ist tief im System angelegt. Denn seine Sprache ist nicht unsere Sprache, denn sie ist keine geteilte, keine teilbare Sprache, obwohl jedes Wort, jede Satzfolge problemlos zu verstehen und den Sinnzusammenhängen leicht zu folgen ist. Bei Schreber zeigt sich auf geradezu verblüffende Weise (und deutlicher noch als in avancierter Kunst, die sich ja selber immer schon an den Rändern der Sprache bewegt), daß Sprache – und dieser Begriff meint alle Formen von Sprache, also auch Bildsprache etc. – nicht bloß Medium, bloß Konvention ist (wie die analytische Sprachphilosophie es gerne hätte), sondern lebendige Erfahrung schlechthin – nicht bloß die Vermittlung bzw. Mit-Teilung von Erfahrung, sondern Erfahrung selbst. Allerdings zugleich auch nur ihre Schlacke, denn die Versprachlichung von etwas, das als Nichtsprachliches streng genommen noch gar nicht existiert, ist nur das Negativ, gleichsam die hohle Form des Erfahrenen – das, was stehenbleibt, wenn das Innere sozusagen ausgespült worden ist: die versteinerte Hülle. Die Bedingung sprachlichen Verständnisses bzw. Sich-verständlich-Machens ist, daß wir grundsätzlich wissen (teilen) können, was gemeint ist oder zumindest gemeint sein könnte. Das einfachste Beispiel hierfür ist Lyrik. Sie mag noch so schwer zugänglich sein: prinzipiell ist sie verständlich, denn ihre sprachliche Form ist nicht nur lesbar (gehört, wenn vielleicht auch am äußersten Rand, den grammatikalisch-syntaktischen Regeln ihrer Sprache, die vom Leser automatisch immer mitgedacht werden), sondern vor allem nachvollziehbar, weil die beschriebene Erfahrung prinzipiell eine teilbare und daher mitteilbare ist. Bei Schreber ist es genau umgekehrt: seine Sprache ist hochgradig klar, präzise (juristisch genau), konventionell; zugleich aber teilen sich die beschriebenen und völlig unkonventionellen Erfahrungen (obwohl sie von dieser Welt sind) nicht mit, so sehr der Autor sich auch bemüht (und sein ganzes Buch verdankt sich nichts anderem als dieser Bemühung). Sie bleiben trotz all ihrer Offenheit verschlossen. Und trotzdem teilt sich etwas mit (sonst könnte man mit Schreber nichts anfangen). Aber was sich da mitteilt, bleibt zutiefst rätselhaft. Diese nicht-künstlerische Rätselhaftigkeit Schrebers wäre am

ehesten noch mit der künstlerischen Rätselhaftigkeit Kafkas vergleichbar, und es ist wohl kein Zufall, daß das beste Buch über Schreber (Roberto Calassos Die geheime Geschichte des Senatspräsidenten Dr. Daniel Paul Schreber) von einem Autor stammt, der ein nicht weniger bedeutendes Werk über Kafka geschrieben hat. – So, und damit bin ich noch lange nicht am Ziel, aber an einem Zwischenziel angekommen, um meine Motive bzw. Motivationen für das Interesse an Schreber und die daraus hervorgegangene Ausstellung vielleicht erklären zu können. Wie schon klargeworden sein dürfte, geht es nicht im geringsten um die Illustration meiner Beschäftigung mit einem Fachgebiet, sozusagen die Abbildung von Wissen, dessen Besitz für den Betrachter notwendige Voraussetzung wäre, um die Ausstellung überhaupt verstehen und ›richtig‹ lesen zu können – nichts davon. Zwar geht es um Lesbarkeit, jedoch nicht um die von künstlich (und das hieße dann: unkünstlerisch) Ver-Rätseltem, sondern vielmehr um die ›Lesbarkeit‹ sprachlich vermittelten Ausdrucks (›sprachlich‹ im oben erklärten Sinn). Es geht nicht um irgendeine Botschaft, sondern, wenn man so will, um den Botschafter, d.h. die Ausdrucksformen – und dabei um die Frage, wie weit man gehen kann (oder muß), um nicht selber zu sprechen (was auf Geschwätz hinauslief), sondern den Gegenstand sprechen lassen kann, der sich als solcher erst herausbildet in jenem Gewähren- und Sprechenlassen. Es geht um die Grenze, an der das Nicht-Mittelbare und also Nicht-Teilbare, der subjektivste Kern von Erfahrung, in den Kunst immer noch gerade so hineinreicht, da sie nur dort ihre Quelle hat – auch wenn später unzählige aus der wirklichen Welt kommende Flüsse sie speisen werden –, teilbar und mitteilbar werden kann, weil es sich mitteilt. – Inwieweit das tatsächlich geschieht in der Ausstellung, sei dahingestellt; zumindest wäre es das Ideal. Möglicherweise ist immer noch zu viel ›Lektüeranweisung‹ in der Ausstellung gegeben, zu viel ›gerichtete Aufmerksamkeit‹, zu viel Literarisches und zu wenig Offenheit. Andererseits lehne ich es aber ab, mich im ›freien Luftbereich der Träumerei‹ zu bewegen mit einer Ausstellung, in der Traum und Träumen doch eine wichtige Rolle spielen\*. Und selbst wenn es mir nicht ganz gelungen sein sollte, so wehre ich mich doch gegen eine (nicht zuletzt durch die psychoanalytisch inspirierte Interpretation von Kunstwerken beförderte) Einstellung, nach welcher der »verborgene Sinn« von etwas zunächst Unsinnigem (und Kunst ist immer unsinnig – je sinnlicher sie ist, um so mehr) sich aufdecken und zweifelsfrei bestimmen ließe durch entsprechende Exegese. Die Grundfrage für mich nicht nur in dieser Ausstellung, sondern überhaupt in der künstlerischen Arbeit ist: wie läßt sich das freie Spiel der Einbildungskraft im künstlerischen Werk sowohl wie beim Betrachter so binden (formalisieren), daß es weder gefesselt (eingeschnürt, zugerichtet) ist, noch sich in Beliebigkeit, im Geschwätz verliert. (Und, by the way, woran Schreber am meisten gelitten zu haben scheint, war eben dieses Geschwätz der ihn heimsuchenden »Stimmen«, die er unentwegt hörte und die nichts anderes waren als das Echo des abgeschmackten Geschwätzes der Welt der ›Normalen‹.) Denn die Einbildungskraft muß an die Kandare genommen werden – sonst dreht sie durch, wie beim ›durchgedrehten‹ Schreber; und zugleich muß sie genug »Spiel« haben, um sich entfalten, sich (im doppelten Sinn) ausspielen zu können. Kunst ist die Gratwanderung zwischen beidem; und seit einiger Zeit will mir scheinen, daß vielleicht erst durch die zeitgenössischen Kunst jene Möglichkeitsbedingungen wieder geschaffen worden sind, unter denen eine solches freies Spiel leichter möglich wird (auch wenn in vielen zeitgenössischen Werken das genaue Gegenteil der Fall ist, sie also, mit obigem Ausdruck, »Geschwätz« sind). Kunst erfordert natürlich Disziplin, wie der Tanz und der militärische Drill, aber man darf es ihr nicht ansehen (deshalb ist der Drill im Gegensatz zum Tanz keine Kunst). In der Renaissance wurde die anscheinend vollkommene Mühelosigkeit noch der augenscheinlich anstrengendsten Tätigkeiten sprezzatura genannt: eine überaus elegante Leichtigkeit, die aus der völligen Beherrschung des Materials (an erster Stelle des eigenen Leibes) herrührt. Von diesem Gedanken kann sich auch die zeitgenössische Kunst nicht verabschieden, denn nichts ist ärgerlicher als so angestrengte wie anstrengende Arbeiten – Arbeiten, die eben nach Arbeit aussehen. Ich bin davon leider noch ziemlich weit entfernt, aber die

Ausstellung hat mir zumindest diese Perspektive wieder eröffnet.

\*Dies ist hinzuzufügen: Der Traum war für Freud nicht nur der Königsweg, sondern sogar der einzige Weg, über den ein Zugang zum Unbewußten zu finden war. Mit seiner Traumdeutung von 1900 eröffnete er wissenschaftshistorisch ein ganz neues Kapitel und machte den Weg frei für die dritte der »drei großen Kränkungen des modernen Menschen« – nämlich die Erkenntnis der Psychoanalyse, daß das triebgesteuerte Ich keineswegs »Herr im eigenen Hause« sei. (Die beiden anderen großen Kränkungen waren Kopernikus und Darwin). Schreber war ersichtlich nicht Herr im eigenen Hause, und daher baute er sich ein neues (eben sein Wahnsystem), worin er zwar der einzige Herr war, dessen er aber nicht Herr wurde, auch wenn er – nicht zuletzt mit seinem Buch – genau dies intendierte. Bei Schreber, und das ist das Besondere, liegt der Traum gleichsam offen zutage – als Wahn. Denn der Wahn ist nichts anderes als ein nicht ausreichend abgegrenzter (nicht eingehogter, eingezäunter) Traum. – Traum und Wahn sind aus demselben Stoff; sie unterscheiden sich nicht substantiell, sondern nur quantitativ bzw. in ihrem Modus. Im Wahn tritt der Traum gleichsam über die Ufer; wir nennen das dann »verrückt«, »paranoid«, »schizophren« usw.. Seit die Ratio der bürgerlichen Gesellschaft dem Traum seinen religiösen Grund genommen und ihn als überflüssigen, residualen Weiber- und Kinderkram inkriminierte, hat der Traum einen schweren Stand, selbst da, wo er in der bürgerlichen Welt historisch seinen Platz hatte, nämlich in der Kunst. (Erinnert sei an Duchamps nicht ganz uneitle Bemerkung, er würde niemals träumen.) Heute muß man sich das Träumen leisten können, weil man entweder genug Zeit und Raum dafür hat (als Künstler) oder genug Geld (um sich einer Psychoanalyse zu unterziehen) oder beides. Aber während der Traum in der Psychoanalyse (und auch nur dort – denn die Psychologie interessiert sich im allgemeinen kaum dafür, für die experimentelle ist er ein rotes Tuch) der Königsweg geblieben ist, wurde er (spätestens) in der postmodernen Kunst zum schlecht beleumundeten Seitenpfad. Künstler, die zugeben, daß sie träumen, machen sich automatisch des Kitsches und der Naivität verdächtig. Gleichwohl ist Kunst ohne Elemente des Traums, d.h. ohne Einbildungskraft (also der nach außen gewendeten, objektivierten Form von Traumarbeit) nicht denkbar. Deshalb gibt es in der Ausstellung gleichsam einen Dreiklang aus den drei unterschiedlichen, doch eng miteinander verknüpften Formen des Traumes: dem Wahn als »verwilderter Traum« bei Schreber, der Traumarbeit der Psychoanalyse als geregelter Weg zum unbewußten Bild- und Erfahrungsmaterial des Subjekts – und schließlich der Kunst selbst als letzter, gesellschaftlich mehr oder weniger sanktionierter Form des »objektivierten Traums«, d.h. der Arbeit an und mit noch nicht unter feste Regeln gebrachttem Bildmaterial.