

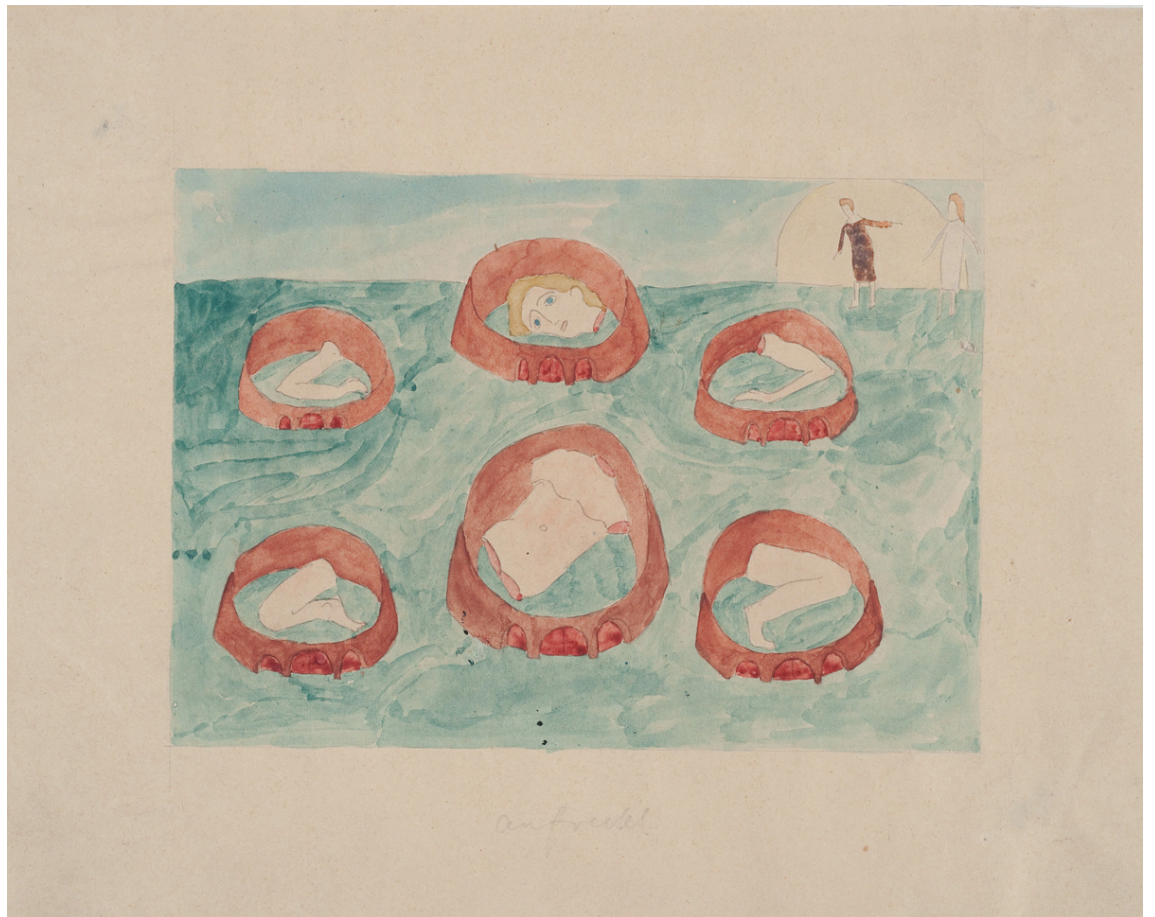
Fragmentierung und Grenzen. Paul Goesch «Der zerstückelte Horus»¹

Sollberger Daniel

Das undatierte Aquarell «Der zerstückelte Horus» (Abb. 1) stammt von Paul Goesch und ist Teil der Sammlung Prinzhorn in Heidelberg. Paul Goesch war Architekt und Maler, der gemäss Krankenakte² u.a. an Rudolf Steiners Kuppelbau in Dornach/Schweiz, dem ersten «Goetheanum», mitarbeitete, der als Regierungsbaumeister tätig war und nach dem ersten Weltkrieg der avantgardistischen Kunstszene Berlin angehörte. Bei ihm wurde eine «Dementia praecox (Schizophrenie)» diagnostiziert. 1909 wurde er 24-jährig erstmals psychiatrisch hospitalisiert; 1940 wurde er im Rahmen der T4-Aktion in den Gaskammern des ehemaligen Zuchthauses Brandenburg ermordet.

Das Aquarell zeigt sechs auf dem Wasser treibende, Kolosseum ähnliche, rot gefärbte Ringmauern mit je drei verschlossenen Toren. In den Ringen, die in zwei in sich leicht versetzten Reihen angeordnet sind, ist je ein Körperteil eines zerstückelten blonden Jünglings eingeschlossen und zur Schau gestellt: der in etwas grösserem Ring eingekreiste Kopf, zu beiden Seiten flankiert von zwei etwas kleineren Ringen mit Armen und Händen in der oberen Reihe; der Torso, ebenfalls in etwas grösserem Ring, flankiert von je zwei Ringen mit Beinen und Füßen in der unteren Reihe. Das grünblaue Wasser wird begrenzt von einem Horizont, gegen den das etwas blassere Blau des Himmels abgegrenzt ist. Auf dieser Grenze befinden

Abbildung 1: Paul Goesch, «Der zerstückelte Horus» (undatiert), Sammlung Prinzhorn, Heidelberg, Inv. Nr. 881



sich im oberen rechten Bildrand zwei Frauenfiguren vor einer unter- oder aufgehenden Sonne: die eine direkt vor der Sonne mit Kleid in derselben roten Farbe, wie die Mauerringe es sind, mit ihrem Arm gegen die andere Figur ausgestreckt, die am Bildrand in weissem Hemd gemalt ist.

Das Bild setzt sich in mehrfacher Hinsicht mit Grenzen auseinander. Zunächst ist evident, dass es in der Darstellung eines zerstückelten, fragmentierten Körpers die Aufhebung des Ganzen in seinen Aussengrenzen zu desintegrierten Teilen thematisiert. Es sind Teile, die abgeschnitten vom Ganzen ihrerseits voneinander abgegrenzt sind durch die Ringe. Diese können sowohl als Arenen «gelesen» werden, als Schauplätze, auf denen das erfolgte Drama der Zerstückelung gezeigt wird. Sie können aber durchaus auch als Rettungsringe gesehen werden, die die fragmentierten Einzelteile auf der offenen See nicht einfach im Grenzenlosen treiben lassen, sondern vielleicht dem Horizont (griech. *horizein* = begrenzen) entgegentragen.

Entsprechend ist die Grenze des Horizonts zu betrachten: Der Horizont begrenzt zwar, die Grenze ist aber räumlich virtuell, da unerreichbar. So dass sich die Frage des Endes auch in zeitlicher Hinsicht stellt: Wann kommt die Welt an ihr Ende, ist das zusammenhangslose Flottieren auf offener See das Ende oder findet es irgendwann ein Ende? Es scheint, als ob im Bild der räumlichen Desintegration und Fragmentierung dieses Körpers eine zeitliche Begrenzung in Aussicht gestellt würde. Das Bild lässt durchaus offen, ob diese Zeitbegrenzung in Richtung eines Untergangs und endgültigen Verlusts zielt oder aber die Reintegration und Heilung in Aussicht stellt. Es bleibt offen, ob die Sonne, in deren Licht die umringten Körperfragmente auf offenem Meer driften, eine aufgehende oder untergehende ist.

Eine nähere Betrachtung der beiden Frauenfiguren führt möglicherweise weiter. Denn auch in ihrer Beziehung scheinen beide Möglichkeiten präsent. So kann der gegen die lichte, transparente Frauenfigur am Rand des Bildes gerichtete Arm der in rot gekleideten Frau sowohl als Geste der Abweisung und Abwehr verstanden werden wie auch als Verweis auf die Figur. In der abweisenden Haltung scheint es, als ob die rote Frau sich von der Lichtgestalt abwenden und diese gar zurückweisen würde, nichts von ihr wissen wollte, sie in ihrer Präsenz, ihrem Angebot oder Einfluss begrenzen möchte («keine falsche Verführung»). Die rote Frau, aus deren «Stoff» gewissermassen die Schauringe gemacht sind, würde damit bekräftigen, dass die Fragmente fragmentiert bleiben sollen, eine integrierte (Körper-)Identitätsfindung nicht wiedererlangt werden kann, keine falschen Hoffnungen aufkommen und keine Versprechen stattfinden sollen. Die Ringe stünden dann tatsächlich in der Funktion von Arenen, die von dem brutalen Kampf und dem Verlust der Integrität des Körperganzen zeugten.

Auf der andern Seite kann die Gestik der roten Frau aber durchaus auch als eine des Hinweisens, mehr noch – und beziehungsintensiver – des Auf-sie-Verweisens gelesen werden. So wendet sie sich gewissermassen den fragmentierten, auf See zwischen Strömungen driftenden Körperteilen zu, scheint sie auch als zusammenhängendes Ganzes zu adressieren und ihnen mit Verweis auf die Lichtgestalt eine Zukunft zu weisen, die Hoffnung verspricht («du musst nur dran glauben»)³. Die weiss gekleidete Frau wäre damit als Engelsfigur verstehbar, die

als Symbol eine eschatologische Botschaft der Erlösung aus der Getrenntheit und Desintegration in Richtung Reintegration und Vollendung bereithält. Versprochen wäre sozusagen eine Rückkehr in die Einheit und Ganzheit des Körpers, letztlich des (ewigen) Lebens.⁴

Damit sind im Bild räumliche und zeitliche Grenzen thematisch, die wechselseitig aufeinander verweisen vor dem Horizont und im (Sonnen-)Licht von unendlichem, unwiderbringlichem Verlust des Ganzen, welches in der Tat, wie Bettina Brand-Claussen auf der Homepage der Prinzhorn-Sammlung das Bild kommentiert, anklagend zur Schau gestellt wird. Zugleich aber ist auch eine Grenze des Leids erkennbar, indem ebenso vor dem Horizont (der selbst Grenze bildet, zugleich aber nicht erreichbar ist) sowie im Licht der vor der Sonne auftauchenden Botschafterinnen eine Vollendung in Ewigkeit in Aussicht gestellt wird. Die liminale Ambivalenz und Erfahrung von Grenzsetzungen ist damit in einer Darstellung ewiger Unendlichkeit (unendliches Driften der getrennten Teile auf offener See) und endlicher Ewigkeit (hoffnungsvolle Aussicht auf Reintegration) in eins gesetzt.

Insofern deutet das Bild, gelesen als eine Äusserungsform eines schizophren erkrankten Menschen, sicherlich in die Richtung der Fragmentierung und Desintegration eines (Körper-)Selbst (so dass das Bild durchaus auch als Selbstbild eines erlebten inneren Zustandes des Künstlers lesbar ist)⁵. Zugleich aber macht das Aquarell deutlich, dass dies nicht so eindeutig ist: In der Unterstützung einer wegweisenden bzw. Wegweisenden Figur (die rote Frau) findet sich durchaus eine Beziehung dargestellt, die nicht einfach nur von aussen kommende Hoffnung vermittelt, sondern ebenso und (mehr noch als Projektion eines Eigenanteils, vgl. Anm. 5) kongruent auf ein Subjekt hinweist (das Ganze der Teile), das zumindest (noch/schon) in der Weise intakt und integer ist, dass es sich an andere zu adressieren versteht. In der Bildkomposition, die ja durchaus strukturiert ist und den Betrachter die Integration der Teile leisten lässt, findet sich diese subjektive Erlebensseinheit denn auch phänomal verankert. So dass in der Darstellung der Desintegration nicht ein totaler psychotischer Beziehungsabbruch, eine vollkommene Beziehungslosigkeit und «Desobjektalisierung» (Green) zum Ausdruck kommt, sondern ebenso dargestellt ist, dass die Fragmentierung sich adressiert, dass sie den Index des Verlusts an sich trägt, der die Hoffnung auf ein Re-Medium (die weisse Frau) anzeigt.

Fussnoten

¹ Dieser Text ist die gekürzte Fassung des erstmals publizierten Beitrags «Erfahrungen der Liminalität» in: Frohoff S, Fuchs T, Micali S (Herausgeber). Bilderfahrung und Psychopathologie. Phänomenologische Annäherungen an die Sammlung Prinzhorn. München: Wilhelm Fink, 2014. Wiederabdruck mit freundlicher Genehmigung des Wilhelm Fink-Verlags.

² Die Krankenakte von Paul Goesch wurde mir freundlicherweise in Auszügen vom Prinzhornmuseum zur Verfügung gestellt, für deren Vermittlung ich Frau Sonja Frohoff herzlich danke.

³ Die rote Frauenfigur liesse sich aufgrund der Farbidentität mit den Ringen durchaus auch als Projektion des zer-

stückelten Jünglings lesen, die eine zeitliche Nachträglichkeit ins Bild bringt. So lässt die Figur projektiv eine Ganzheit aufscheinen, die den vereinzelt Körperteilen nachträglich eine integrierte Identität gibt, die die Ganzheit der Teile gewissermassen projektiv fundiert: «sie werden eine Ganzheit gewesen sein» (eine nachträgliche Präpositionalität im Zeitmodus des Futurum II).

⁴ Aus etwas anderer Richtung, unter Beiziehung mythologischer Kontexte und mit einigen «Verschiebungen» weist auch Bettina Brand-Claussen in eine ähnliche Deutungslinie (s. Homepage der Prinzhorn-Sammlung: <http://prinzhorn.ukl-hd.de/index.php?id=72> [15.07.21]): Der im Titel des Bildes genannte ägyptische Gott Horus sei willentlich oder unwillentlich mit Osiris, dem Vater von Horus, verwechselt. Osiris, Licht- und Fruchtbarkeitsgott, später mit Apollon identifiziert, sei von seinem Bruder ermordet und zerstückelt worden. Seine Schwester habe die Teile gesammelt und bestattet, woraufhin die Götter den Ermordeten mit Ewigem Leben beschenkten. Horus

vertrete seinen Vater auf Erden. Brand-Claussen ersetzt zunächst den Namen Horus mit Osiris und überblendet die Osiris-Gestalt in ihrer Interpretation mit dem später so identifizierten Apoll, um dann letzteren als Gott der Künstler mit dem Maler des Bildes, Paul Goesch, selbst gleichzusetzen. So dass Brand-Claussen das Bild letztlich als Psychogramm des Künstlers liest, der sich zwischen Grössenwünschen (Übergrösse der blonden Jünglingsfigur gegenüber den beiden Frauenfiguren) und Versagensängsten zertrennt und nach Erlösung sich sehndend darstellt.

⁵ Eine psychoanalytische Deutung, dass die rote Frau in farblicher Identifikation gewissermassen mütterliche Hülle des fragmentierten Körpers bildet und abwehrend gegen die jünger wirkende weisse Gestalt agiert, gewissermassen also der Sohn in seiner Mutterbindung von der möglicherweise «heilenden» Zuwendung zu einer (neuen) Frau gehemmt ist, wäre gewissermassen eine konkrete, ödipale, aber doch restringierende Deutungsvariante des Ausgeführten.