

Archiv für Psychiatrie und Zeitschrift Neurologie, Bd. 187, S. 205—230 (1951).

Aus dem Hirnverletzten-Institut Bonn (Leitender Arzt: Prof. Dr. F. PANSE).

Persönlichkeit, Werk und Psychose CHARLES MERYONS.

Von

FRIEDRICH PANSE*.

Mit 8 Textabbildungen.

(Eingegangen am 5. Juni 1951.)

CHARLES MERYON ist bekannt als einer der bedeutendsten französischen Graphiker des vorigen Jahrhunderts, als der Erneuerer der alten formklaren Architekturvedute — und als ein Künstler, der einer Psychose verfiel. K. JASPERNS wies bereits anläßlich seiner pathographischen Studie über VAN GOGH auf ihn hin. M. sticht durch seine hochoriginalen und in die Weiterentwicklung der Radierung tief eingreifenden Arbeiten hervor, WHISTLER u. a. sind entscheidend durch ihn beeinflußt worden (C. GLASER). Zugleich muß seine psychische Erkrankung auch die Aufmerksamkeit des Psychiaters erregen. Das rein Pathographische mag weniger interessieren als die Aussicht, über die bei M. besonders eindeutig sich heraushebenden engen — und zum Teil sogar vorübergehend befriedgenden — Beziehungen zwischen künstlerischer Produktion und Psychose etwas Einsicht zu gewinnen in das Geheimnis der seelischen Quellen, aus denen solches Schaffen gespeist wird. H. W. GRUBBLE hat gewiß recht, wenn er sagt, man könne nicht mit psychologischen Mitteln gleichsam hinter die Künstlerbegabung selbst greifen und dort den Urgrund finden, aus dem das künstlerische Schaffen entquillt. Greift aber ein pathologischer Prozeß ein, so vermag man doch zu erkennen, wie dieser Urgrund beeinträchtigt wird. Es ist also nur möglich, die äußerlich hervortretenden Persönlichkeits- und Schaffens-eigenarten M.s in seinen gesunden Tagen zu analysieren und diese mit der greifbaren Symptomatik der späteren Psychose in Beziehung zu setzen und schließlich zu sehen, welche objektiven Folgen dieser Wechselwirkung sich aufzeigen lassen. Diese an sich recht bescheidene Aufgabe gewinnt dadurch an Reiz, daß es sich bei M. um eine von vornherein ungewöhnliche Künstlerpersönlichkeit handelt, bei der neben hohen technischen Fähigkeiten und klarem Blick für Form und Proportion, für Gleichgewicht und Harmonie von Licht und Schatten der Hintergrund von Phantasie und das Mitschwingen einer ganzen Gedankenwelt die Radierungen zu Meisterwerken macht. Um so mehr tritt hervor, wie der Einbruch der Psychose in diese Welt der Phantasie, greifbar

* Herrn Prof. O. Voigt zum 80., Frau Dr. C. Voigt zum 75. Geburtstag gewidmet.

allerdings nur an äußereren Merkmalen, die das eigentliche intrapsychische Geschehen nur von weitem ahnen lassen, sich auswirkt.

Obwohl manches aus dem Nachlaß M.s noch nicht ausgewertet ist (G. ECKE), liegt so viel biographisches Material vor, dazu sein vollständiges künstlerisches Werk in chronologischer Ordnung, daß sich sein Leben in Ablauf, Einwirkungen und Ausstrahlungen gut überblicken läßt.

Die pathographischen Daten konnten durch Krankenbuchauszüge der Anstalt *Charenton* bei Paris — von der Leitung der Anstalt in dankenswerter Weise zur Verfügung gestellt — aufs Wertvollste ergänzt werden.

M. wurde am 23. 11. 1821 in Paris als unehelicher Sohn der Mlle. Pierre Narcisse Chaspoux, einer damals 28jährigen Tänzerin im Pariser Opernballett, geboren. Sie soll exaltierten Wesens gewesen sein (BOUVENNE). Sicher ist, daß die Mutter M.s 1837 oder 1838, etwa 45jährig, als Geisteskranke starb. Über Art und Dauer der Erkrankung ist nichts bekannt. Da es sich bei ihrem Sohn um eine Schizophrenie handelte, liegt die Annahme einer gleichartigen Psychose bei ihr nahe.

Der Vater M.s war der englische Arzt Charles Lewis M. (geb. 1783, gest. 1877 in London), dessen Familie französischen Ursprungs war. Er erkannte 1824 die Vaterschaft urkundlich an. M. besuchte eine Pariser Schule, lebte kurze Zeit bei Verwandten des Vaters in Marseille (GEFFROY), kam (unter dem Namen Gentil) in ein Internat und mit 15 Jahren (1837) auf die Ecole Navale in Brest, die er nach 2 Jahren verließ, um eine seemännische Ausbildung auf den Schiffen „Alger“ und „Montebello“ mit Reisen im Mittelmeer zu erhalten (DELTEIL). M. hat später gegenüber Freunden oft den frühen Verlust der Mutter beklagt und das Gefühl einer freudlosen Jugendzeit gehabt.

Schon zu Beginn der seemännischen Laufbahn scheinen künstlerische Interessen bei M. erwacht zu sein, denn er nahm in Toulon Fühlung mit dem Maler Corouan auf und ließ sich von ihm beraten (DELTEIL).

Mit 20 Jahren (1842) begann er als junger Fähnrich zur See eine 4jährige Reise nach Ozeanien mit der Korvette „le Rhin“. Eine enge Freundschaft, die sein ganzes Leben überdauerte, verband ihn mit seinen Kameraden Foley und de Salicis, von denen der letztere ihm 26 Jahre später in letztem Freundschaftsdienst die Grableide hielt.

Die großen und neuen Eindrücke in Neuseeland und Neu-Kaledonien mit ihren Eingeborenen regten die künstlerische Phantasie M.s stark an. Er zeichnete eifrig und schuf so die Grundlagen für Radierungen, die er sehr viel später in Angriff nahm. Seine künstlerische Geschicklichkeit, eine der Grundlagen seiner späteren meisterhaften Radiertechnik, übte er bei der Verfertigung eines seegängigen Bootes und des Gipsmodells eines australischen Wales, das noch im Jardin des Plantes in Paris aufbewahrt wird (DELTEIL). Im übrigen aber empfanden ihn seine Freunde als Sonderling, der sehr zurückhaltend und geradezu gelangweilt wirkte, wenig Interesse an den Marinedingen oder auch an geistiger Zerstreutung nahm. Sexuelle Beziehungen blieben rein sinnlicher Natur. Eigenwilligkeit trat — neben vielen liebenswerten Zügen — stark hervor, wie FOLEY später berichtet hat.

Ende 1846 — 25jährig — zurückgekehrt, nahm M. „aus gesundheitlichen Gründen“ einen 6monatigen Urlaub. Er selbst hat später andere Motive als bestimmend angeführt. So 1865 (allerdings schon in seiner Psychose): „... weil ich mich nicht fest fühlte, körperlich wie moralisch, unter allen Umständen

Männer zu befehligen, die ich zur Mehrzahl für die ergebensten, ehrenhaftesten und besten erachte, die man antreffen kann ... Dies ist der Grund, zusammen mit der natürlichen Neigung zur Kunst, der mich den Weg wagen ließ, auf dem ich heute gehe.“ Ein anderes Mal hat M. geäußert, daß ihm seine uneheliche Geburt für den weiteren Aufstieg in der Marine hinderlich gewesen sei.

1847 erbat M. seinen Abschied und erhielt ihn. Er zog nach Paris in die Rue St. André-des-Arts, mietete ein Atelier und nahm Unterricht bei dem Maler Phélippe, der ihn anregte, gewissenhafte, exakte Studien nach alten Gipsen zu machen. Selbständiger künstlerischen Streben entsprang der einzige Versuch von M., sich mit Farben auseinanderzusetzen. Er stellte den Entwurf eines Gemäldes „Mord Marion Dufrène's in der Inselbucht von Neuseeland 1772“ im Salon aus. Man hat angenommen, daß M. farbenschwach gewesen sei (DELTEIL, GEFFROY) und sich in Erkenntnis dieses Unvermögens der Graphik zugewandt habe. Dies ist aber nicht erwiesen. Die ausschließliche Zuwendung zum Schwarz-Weiß ist viel eher Ausdruck seiner eigentlichen, alsbald erkannten Begabung.

Die allgemeine Begeisterung über die Errichtung der 2. Republik (1848) ergriff auch M. Er legte handschriftlich den Entwurf einer Komposition „L'Ere de Lumière — 1848!“ nieder, die er auszuführen plante. Es sollte eine Allegorie werden, in der die Figur „Frankreich“, sich über Ruinen erhebend, in der Rechten den Spiegel der Wahrheit hält. Die Neigung zu allegorischer Darstellung und zur dichterischen Ausgestaltung, die im späteren Werk M.s unter anderen Bedingungen hervortritt, wird hier schon deutlich.

Die künstlerische Persönlichkeit, auch das handwerkliche Können M.s reifte jetzt — mit 27 Jahren — rasch aus. Er nahm bei dem Radierer Eugène Bléry systematischen Unterricht (1849) und fertigte 16 Kopien (1849/50) nach Radierungen von Du Jardin, Salvator Rosa, Reinier Nooms, gen. Zeeman, an. Besonders beeindruckte ihn eine Radierung Zeeman's „Le Pavillon de Mademoiselle et une partie du Louvre“, die er auch kopierte. M. sagte später hierzu: „Dieses Stück hatte auf mich einen bemerkenswerten Einfluß. Als ich es ... sah, fesselte es sofort meine Aufmerksamkeit sowohl durch das Motiv als auch durch die Brillanz der Ausführung, durch die Lebendigkeit der Szene ... Und von da ab ergriff mich die unbestimmte Idee, eine Reihe von Pariser Ansichten nach eigener Wahl zu schaffen ...“

Noch 1850 entstand als erste Realisierung dieses künstlerischen, an Zeeman entzündeten Gedankens eine seiner berühmtesten Radierungen: „Le petit Pont“, eine ganz selbständige graphische Leistung hohen Ranges, die er später in die „Eaux fortes sur Paris“ aufnahm. Von nun an ist M. als Künstler ganz er selbst, eigenständig, ja eigenwillig bis zum Autismus seinen Weg verfolgend.

Es folgt allerdings nach dieser erstmaligen Hochleistung *ein unproduktives Jahr*, 1851, für das nur eine nicht besonders hervorragende, etwas skizzenhafte Radierung in nur 2 Zuständen („Pforte eines alten Klosters in Bourges“, Delt. 54¹) nachgewiesen ist. Es ist die Frucht einer kurzen Reise in die Normandie und nach Bourges (Dep. Cher), wo er alte Architektur gezeichnet hat (BERALDI). In diese Zeit fällt bemerkenswerterweise eine eigenartige erotische Regung M.s. Nachdem er in die Rue St. Etienne-du-Mont umgezogen ist, in eine dunkle Wohnung, „wo sich die Zimmer wie die Kabinen des Zwischendecks eines Schiffes folgten“ (BURTY, zit. nach DELTEIL), verliebt er sich in eine Nachbarin, die Tochter eines Gastwirts. Aber nur von ferne. M. hat nie ein Wort mit ihr gewechselt, ihr Gesang hatte es ihm angetan (PAPINI). *Man mag sich fragen, ob hier vielleicht ein frühes Anklingen der wenige Jahre später manifesten Psychose, ein erstes Beziehungserlebnis, erkennbar wird.*

¹ Nummern nach dem Oeuvre-Verzeichnis von L. DELTEIL.

1852 ist die alte Schaffenskraft wieder da. Es entstehen bis 1854 in rascher Folge die hochbedeutsamen „Eaux fortes sur Paris“, mit denen M. seinen späteren Weltruhm — der tragischerweise ein Nachrhum ist — als Radierer begründet.

Die als Mappenwerk gedachte zwanglose Sammlung enthält außer einem vorgeschalteten radierten Porträt M.s, verfertigt von seinem Freunde Bracquemont, 22 Blätter, die z. T. Radierungen, zum anderen Teil auf diese Radierungen bezügliche Gedichte (ebenfalls in Radiertechnik) zeigen. Sie sind alle in jenen 3 fruchtbaren Jahren entstanden. Einige von ihnen hat M. in späteren psychotischen Jahren überarbeitet, dabei auch mit krankhaften Einschlägen. Es wird später davon zu sprechen sein.

Bekundungen von Freunden geben Einblick in das Persönlichkeitsbild in dieser Schaffensperiode. M. war, wie sein Arzt Dr. GACHET ihn schildert, von kleiner Gestalt, trocken, wie in sich selbst geschrumpft, von zugleich galligem und nervösem Temperament. Den gleichen Eindruck vermittelt auch das Porträt, das Bracquemont radierte: Ein primär wenig ansprechendes, jedoch durchgeistigtes Gesicht mit sehr hageren Zügen, das Profil bei steiler Stirn und vorspringender, leicht konkaver Nase wie zusammengedrückt. M. selbst schrieb dazu: „Messire Bracquemont a peint en cette image le sombre Meryon au grotesque visage.“ M. mied das Vergnügen, war nüchtern, aß wenig und trank noch weniger. In der Kleidung hielt er sich einfach, seine Wohnungen waren denkbar bescheiden. Er schien kränklich und immer etwas gedrückt, dabei sensibel und unruhig, wie in der Gewalt irgendeiner Eingebung. Selbstdkritische Bescheidenheit und ständiges Ringen um Vervollkommnung gehen aus zahlreichen eigenen Äußerungen hervor. M. war Protestant. Über etwaige besondere Religiosität ist aus den gesunden Tagen nichts überliefert.

Wenn er ein Motiv gefunden hatte, sah man ihm Tag für Tag regelmäßig zu bestimmter Stunde zu dem Orte seiner Wahl gehen, wo er gewissenhaft und aufmerksam „wie ein Anatom“ (PAPINI) die Zeichnung nach der Natur fertigte. Er zeichnete von unten nach oben aufbauend: „Errichtet man nicht auch Gebäude vom Grundstein auf? Warum wollen Sie, daß ich die Wiedergabe im umgekehrten Sinn mache?“ (DE SALICIS, zit. n. BOUVENNE.) Mit der Nadel arbeitete er mit Nachdruck bis zur Härte und erreichte dadurch die ungemeine Schönheit, Festigkeit und Kühnheit seiner Linien (BERALDI). Nichtgelungenes vernichtete er rücksichtslos. Die zahlreichen Zustandsdrucke zeugen von einem rastlosen Drang zur Vervollkommnung des Erreichten.

Man kann M. trotz aller Absorption seiner geistigen Interessen durch die künstlerische Arbeit in jener Schaffensperiode bis 1854 nicht als Einzelgänger bezeichnen, denn es ist ein beachtlicher Freundeskreis, der ihn umgibt. Es finden recht rege wechselseitige Besuche statt, auch die Korrespondenz ist lebhaft. Seine Freunde lieben und schätzen ihn bei all seiner Sprödigkeit. M. war auch belesen. Seine gute Kenntnis der zeitgenössischen Schriftsteller (z. B. E. A. Poe, Victor Hugo) beweist dies.

Im nächsten Jahre 1855 — M. ist 34 Jahre alt — erlahmt der hohe Schwung der letzten vergangenen Jahre. Recht plötzlich offenbar versiegt der Quell der schöpferischen Phantasie. Originalradierungen entstehen in diesem Jahr überhaupt nicht. M. muß, wie im Anfang, als er lernte, auf fremde Vorlagen zurückgreifen und kopiert. Selbst dies gelingt nicht immer und M. meint selbst zu einer solchen Arbeit: „Die kleine Radierung läßt, obwohl sie das Originalmotiv ausreichend gut wieder gibt, hinsichtlich Sorgfalt und Tiefe zu wünschen übrig.“ Es ist nicht mehr der alte M. und soll es — leider — nie mehr werden.

Und 1856 wird es nicht anders. M. kopiert, doch fehlt die natürliche Anschauung und Durchgeistigung. Sorgfalt und Routine bestimmen den Eindruck. Es taucht

lediglich der Plan, seine Südseereise-Erinnerungen auszuwerten in Anfängen auf. („Le Pilote de Tonga“; Delt. 64.)

Spätestens in diesem Jahr, wahrscheinlich aber schon 1855, mit etwa 35 Jahren also, stellen sich bei M. in engem Zusammenhang mit dem Erlahmen der künstlerischen Produktivität eindeutige psychische Veränderungen ein. M. entzieht sich der Gesellschaft, wird mißtrauisch und argwöhnisch. Bracquemont, der einen Schlüssel zur Wohnung M.s hatte, traf ihn eines Tages nicht an. Als Hinweis auf seinen Besuch zeichnete er in lustigem künstlerischem Einfall einen Vogel, der eine Fliege mit den Augen verfolgt. M. fand die Zeichnung und deutete sie als Schicksalszeichen. Er könne — wie die Fliege — nicht mehr dem Unglück entgehen, das auf ihn einstürze. M. wird immer düsterer, alle Freunde sind für ihn Fremde geworden. In diesem Zustand, Anfang 1857, folgt M. der Einladung eines seiner wenigen Gönner, des Herzogs von Arenberg, nach Brüssel. Er soll hier Ansichten des Schlosses und Parks von Enghien schaffen. Das Unternehmen mißlingt völlig. Obwohl M. das ganze Jahr 1857 in Brüssel bleibt, kommt keine einzige Radierung zustande. Briefe an seinen Freund Foley, die GEFFROY zur Verfügung standen, enthalten unbegründete Selbstbeschuldigungen. M. kehrt dann plötzlich nach Paris zurück und seine Freunde finden ihn — März 1858 — psychisch schwer verändert. Er bleibt im Bett, weigert sich aufzustehen und die Wohnung zu einem gemeinsamen Frühstück zu verlassen, da er „dieses Meer von Blut nicht durchschreiten“ könne. Er wittert überall Feinde. Der Maler Flameng zeichnet ihn in diesem Zustande im Bett.

Am nächsten Tage, den 12. 5. 1858, schafft man M. in die Anstalt Charenton. Die Aufnahmendiagnose lautet nach dem Krankenbuch: „Délire mélancolique compliqué d'hallucinations.“ Und noch im Mai heißt es: „Délire mélancolique avec penchant au suicide. Ce malade est en proie à des idées tristes, à un découragement insurmontable: dégoût de la vie, il refuse de se lever, d'agir, de prendre de la nourriture et n'a pas mangé depuis plusieurs jours lorsqu'on se décide à le faire traiter.“ Weitere Eintragungen enthält das Krankenbuch nicht. Doch sind die vorhandenen recht plastisch und hinsichtlich der Symptomatologie so klar und präzise, daß man den Geist ESQUIROLs, der die Anstalt Charenton bekanntlich geleitet hatte (gest. 1840), noch zu spüren meint.

Freunde berichten, daß das schwere depressiv-paranoide Zustandsbild sich allmählich aufhellte. M. wurde zugänglich, nahm regelmäßig Nahrung zu sich und konnte schließlich mit Gartenarbeiten beschäftigt werden. Mit fortschreitender Besserung erhielt er einen kleinen Raum zugewiesen, in dem er zeichnen, modellieren und selbst radieren konnte. Er empfing Besuche und schien „höflich und sanft“. Schließlich erschien Ärzten und Freunden der Gesundheitszustand soweit gefestigt, daß M. lt. Krankenbuch am 10. 9. 1859 entlassen wurde.

Außerhalb der geregelten Anstaltsordnung *erweist sich aber bald, daß von einer Heilung nicht die Rede sein kann.* Zwar kann M. sich 7 Jahre lang außerhalb der Anstalt halten und in eigener Wohnung ein weltabgewandtes Leben führen. Doch ist die alte künstlerische Kraft gebrochen, und auch der Kontakt mit dem Leben ist für ihn nicht wieder zu gewinnen. Der Freundeskreis bemüht sich in rührender Sorge um ihn, obwohl er kaum noch einer Einladung folgt und mit vielen aus ständigem Mißtrauen brusk bricht. Das besonders Tragische ist, daß sein Ruhm als Radierer sich gerade jetzt allmählich zu verbreiten beginnt. Nur Näherstehende erkennen die Katastrophe. So schreibt BAUDELAIRE 1859: „Aber ein grausamer Dämon hat das Gehirn M.s berührt; ein geheimnisvolles Delir hat seine Fähigkeiten, die so dauerhaft und glänzend schienen, in Verwirrung gebracht. Sein werdender Ruhm und seine Arbeiten sind plötzlich unterbrochen. Und seitdem hören wir immer mit Anteilnahme tröstende Nachrichten von diesem einzigartigen Offizier,

der eines Tages ein mächtiger Künstler wurde, nachdem er Abschied genommen hatte von den Abenteuern des Ozeans, um die schwarze Majestät der beunruhigendsten der Hauptstädte zu zeichnen.“

M. selbst ringt mit seinen Wahnhalten, aber auch mit der erlöschenden künstlerischen Phantasie. Im Vergleich zu den unproduktiven Jahren 1856—1859 ist dieser zähe Kampf sogar nicht ganz erfolglos. Er beginnt wieder zu kopieren, greift auf seine Skizzen aus Bourges und der Südsee zurück, doch ist der Abfall in Kraft, Fülle und Ausdruck deutlich. In schöner Literatur, die M. liebt, sieht er Anspielungen auf sein Leben und sein Werk. Den Dichter Baudelaire fragt er eines Tages, ob dieser E. A. Poe und seine Novellen kenne und rückt damit heraus, daß er an der Existenz dieses Schriftstellers zweifle. Zwischen seiner „Morgue“ (dem Leichenschauhaus aus den „Eaux fortes“; s. Abb. 2) und der Erzählung Poes „Der Doppelmord in der Rue Morgue“ bestünden eigenartige Beziehungen. Es seien Anspielungen auf sein eigenes Unglück. Eine Gruppe sehr geschickter und mächtiger Literaten wisse mit allem, was ihn betreffe, Bescheid (DELTÉIL).

Nach den geschilderten neuen Anläufen bringt auch das Jahr 1861 zunächst nichts von Belang. M. radiert nach Vorlagen, auf Bestellung und aus Not, die ihn jetzt nie mehr verläßt. Aber er bringt doch zum erstenmal wieder eine eigene Radierung nach der Natur hervor, die „Tourelle Rue de L'école de Médecine“ (Delt. 41).

Noch 1861 überarbeitet M. mehrere Blätter der „Eaux fortes“, teils um Abnutzungsspuren zu tilgen, teils aber auch, um wahnsafter Symbolik bildhaften Ausdruck zu geben. Er vernichtet, nachdem er je 30 Drucke hatte anfertigen lassen, alle Platten der „Eaux fortes“.

Auch 1862 bringt er neben mühsamen Porträtkopien wiederum eine Originalradierung. — 1863 greift M. seinen alten Plan einer Bilderfolge über die Südsee-Erinnerungen auf. 1864 drängen sich in einer Auftragsradierung („Collège Henri IV“; Delt. 43) lastende Bedeutungserlebnisse ins Bild. Auch andere Arbeiten, von denen noch die Rede sein wird, bieten das Gleiche. M. „erfand“ in dieser Zeit ungewöhnliche Zeichentechniken, führte seinem Freunde Bracquemont Bleistifte vor, die zur angeblichen Erleichterung des Zeichnens am oberen Ende mit einer Bleiplombe versehen waren. Oder er faßte die Bleistifte am äußersten Ende an und zeichnete, indem er in kleinen Strichen gegen das Papier stieß.

Seinem Elend konnte trotz aller Bemühungen nicht abgeholfen werden, da er in wachsendem Mißtrauen allmählich mit allen Freunden und Gönner brach. Überall vermutete er Verfolger. Wenn er Bekannte aufsuchte, um Radierungen anzubieten, verfehlte er nie, diese zu bitten, aus dem Fenster zu sehen, ob auf der Straße nicht wartende Jesuiten seien. Seine Wohnung verließ er kaum, er ernährte sich ganz dürfzig, kaufte sich für einige Sous Früchte oder Fische, die er in etwas Milch und Essig kochte. Sein Zimmer wusch er mit großem Aufwand an Wasser auf und goß sich ganze Eimer voll über seinen Körper. Schließlich nahm er die Gewohnheit an, sich in den Hof zu stellen und dort seine Abwaschungen vorzunehmen, so daß ihm gekündigt wurde. Die Freunde beobachteten mit großer Sorge seinen körperlichen und psychischen Verfall. In einem Brief an Delaunay schrieb M. am 29. 5. 1865: „... es ergibt sich hieraus und aus anderen Gründen, die sich aus den Begleitumständen meiner Geburt herleiten — worüber ich weiter unten einige Worte gesagt habe —, daß man in der Gemeinschaft der Radierer — die meisten haben es nicht zugeben wollen —, meine Arbeiten bestritten hat und noch bestreitet, daß man meine Persönlichkeit gelegnet hat, und daß man mich mehrmals totgesagt hat, um diesen Betrug zu motivieren und auszuführen. Ich sehe, daß man sich auf den Vorwand stützen wird, der Name, den ich trage, gehöre nicht mir, obwohl der Tenor meiner Geburtsurkunde ihn mir gebührend zuspricht“

...“ Aber auch M. selbst beginnt im gleichen Brief an seiner Abstammung zu zweifeln: „... Ich muß Ihnen sagen, daß ich in der Pension, von der ich spreche, unter dem Namen Gentil bekannt war; ich hatte den Namen Meryon nicht angenommen, bevor ich meine Marinelaufbahn begann; dieser Name ist derjenige einer in England wohnenden Familie, und eines ihrer Seniormitglieder ist M. C. L. Meryon, den ich lange für meinen Vater hielt, der aber, wie ich glaube, nur mein Vormund gewesen ist...“

Obwohl sich M. immer stärker in seine Wahngebilde verstrickt, sich autistischer und argwöhnischer zurückzieht, arbeitet er weiter. Noch 1867 bringt er einen Probeabdruck nach Zeehan „L'ancien Louvre“, den er fertiggestellt hat, zum Louvre. Dort bekommt er am 27. 8. 1865 einen Erregungszustand, bedroht den Konservator mit dem Spazierstock, zerschlägt Möbel und macht Lärm. Er vermutet, daß das Blatt einer heimlichen Behandlung mit Pottasche unterworfen worden sei.

Noch 1866 ist M. nicht ganz unproduktiv. Er radiert 2 kleine Blättchen seiner Südsee-Bilder und einige weitere kleine Arbeiten, schließlich aber ein sehr persönliches und nun grob pathologisches Blatt. Es ist „La Loi Lunaire“ (Delt. 92), das noch zu besprechen ist (s. Abb. 8).

Am 12. 10. 1866 — fast 45 Jahre alt — muß M. zum zweiten Male nach Charenton. Die Aufnahmadiagnose lautet: „Mr. Meryon est atteint de lypémanie [depressive Verstimmung] chronique avec hallucinations des principaux sens.“ Die Krankenbuchnotizen folgen am besten im Wortlaut:

1866.

- | | |
|----------|---|
| Octobre | — Délire partiel, sensations viscérales pénibles, idées de persécution, habitudes bizarres; la maladie de Mr. Meryon est ancienne; il se figure que ses anciens amis cherchent à le perdre. |
| Novembre | — Délire partiel. |
| Décembre | — Monomanie, hallucinations. |

1867.

- | | |
|-----------|---|
| Janvier | — Même symptôme. |
| Février | — Calme, comportement régulier, idées de persécution. |
| Mars | — Point de changement. |
| Avril | — Même délire. |
| Mai | — Il est exalté, difficile à diriger. |
| Juin | — Lypémanie-idées fixes très actives. |
| Juillet | — Mêmes symptômes. |
| Août | — Il est emporté [erregt] et violent. |
| Septembre | — Mêmes manifestations — Il est Christ. |
| Octobre | — Il n'est plus sociable, il veut tout réformer. |
| Novembre | — Emportement, injures, violence. |
| Décembre | — Mêmes symptômes. |

1868.

- | | |
|---------|--|
| Janvier | — Délire triste. |
| Février | — Lypémanie, il mange à peine et se compare au Christ.
Le 14 il a une syncope et il ne tarde pas à expirer. |

Ses poumons sont détruits par des tubercules et occupés par des vastes cavernes.

Wenn Freunde M. in Charenton besuchten, war kaum ein Kontakt mit ihm möglich. „Nichts konnte seine Gedanken zerstreuen; sein Blick erschien fixiert, er schien immer etwas am Horizont zu suchen; er konnte sich keiner Arbeit widmen und versuchte es wohl auch nicht“ (BOUVENNE). Immerhin nahm M. die Internierung nicht passiv hin, sondern kämpfte um seine Entlassung, wobei er sich

zunächst noch an seine Freunde wandte. Diese konnten ihm natürlich nicht helfen, und M. verübelte es ihnen, da er unlautere Motive dahinter vermutete. Bracquemont hatte ihm stets die Treue gehalten, aber helfen konnte er ihm jetzt nicht. So schrieb ihm M. am 21. 3. 1867 aus Charenton einen schwer enttäuschten und zugleich die Schwere der Erkrankung kennzeichnenden Brief von großer Länge, aus dem hier nur eine kurze Probe gegeben werden kann.

„Sehr geehrter Herr! So sehr ich es auch bedauere, denn während meines hiesigen Aufenthaltes war ich noch kürzlich glücklich, zu der Selbstlosigkeit, der Leichtigkeit, mit der Sie Ihren Freunden zu Hilfe kommen, meine Zuflucht nehmen zu können, habe ich nun doch den Entschluß gefaßt, von Ihnen keinesfalls weitere Unterstützung zu erbitten, und will diesen letzten Brief an Sie richten, um Ihnen in voller Aufrichtigkeit zu sagen, in welcher Geistesverfassung ich jetzt im Hinblick auf Sie bin ... Aber ich wiederhole: die Scheidung zwischen uns muß sich vollziehen. Diesen Entschluß, wenn er gemeinsam gefaßt wird, müssen wir notwendigerweise jeder halben Maßnahme vorziehen, die unsere Gefühle nur fälschen würde, denn ich würde immer geneigt sein, mich über Ihre Haltung mir gegenüber irreführen zu lassen; und Sie glaubten, ohne sich Rechenschaft über die schweren Schädigungen abzulegen, die sich für Sie daraus ergaben, daß Sie nicht den mutigsten Entschluß gefaßt haben, daß Sie noch länger die falschen Beziehungen aufrecht erhalten haben, weil Sie nicht ernsthaft genug darüber nachgedacht und allzu sehr Ihren eigenen Kräften vertraut haben; Sie glaubten, zum Vorteil mit gewissen Leuten jener eingebildeten, skeptischen, ungläubigen Clique paktieren zu können, um auf diese Weise Ihre zukünftige Existenz besser sichern zu können; Sie sahen dabei nicht, daß ich trotz meiner Schwäche von mächtigen Beschützern unterstützt werde ...“

M. schließt: „Der, welcher bisher war, Ihr aufrichtiger und ergebener Freund in der Wahrheit und im Recht,
C. Meryon.
Meryon, Charles, Radierer, ehem. Seemann.“

Die Wahnstimmung kommt in diesem Briefe gut zum Ausdruck. Die Gedankenführung ist zwar verschachtelt, gelegentliches Entgleiten des Satzgefüges erschwert Verständnis und Übersetzung (die ich Fräulein Studienrat E. SCHMITT, Berlin, verdanke), doch sind die langen Sätze noch in sich geordnet, formal oft sogar gewandt, Begriffs- und Wortwahl beachtlich. Inhaltlich kreist das Denken unentwegt um den gleichen Komplex, ohne daß M. präzise auf bestimmte, konkrete Vermutungen einginge. Es bleibt bei vagen Andeutungen. Zum Schluß legt M. noch einmal ausdrücklichen Wert auf die Identität seiner Person. — Mehrfach erwähnen seine Freunde, daß M. sich als Christus fühlte, in Jesuiten und Pharisäern seine Verfolger sah.

Der Ausgang in einen schweren Endzustand blieb ihm durch die kavernöse Phthise erspart. — De Salicis, der getreue Marinekamerad, hielt ihm die Grabrede und Bracquemont, durch die förmliche Aufkündigung der Freundschaft nicht verletzt, ziselierte eine schlichte Kupferplatte, die einem flachen Grabstein aus schwarzem bretonischen Marmor aufliegt.

In dieser kurzen Darstellung des äußeren Lebensganges, der Persönlichkeit und Erkrankung von M. ist das Werk nur insoweit erwähnt worden, als es zur Orientierung notwendig war. Es bleibt jetzt noch die Aufgabe, das künstlerische Schaffen mit Lebenslauf und Psychose in zeitliche Beziehung zu setzen. Dabei kann nicht das gesamte Oeuvre

interpretiert werden, es muß hier genügen, das Wesentliche aus der Produktion herauszuheben.

Nach 2—3jähriger Einarbeitung in die Radiertechnik radierte M., wie schon erwähnt, bereits 1850 „Le petit Pont“ und erreichte damit in ganz überraschend kurzer Zeit, mit 29 Jahren, den ersten Gipfel seiner Meisterschaft. Das Blatt ist hervorragend ausgewogen in Aufbau, Verteilung von Licht und Schatten. Es ist frei von jeder Hintergründigkeit und Belastung mit Symbolgehalten. Erst viel später, in seiner Psychose, hat M. nachträglich in einen zufällig profilähnlichen Schatten eine bedeutungsvolle Beziehung zu der ihm sphinxhaft erscheinenden Persönlichkeit des Prinzen Louis Napoleon, späteren Napoleon III., hineingesehen. Nach dem relativ unproduktiven Jahr 1851 mit seinem hinsichtlich eines pathologischen Beziehungserlebnisses verdächtigen Intermezzo der *Verliebtheit par distance* folgt dann 1852—54 die glänzende Serie der „Eaux fortes“. Für sie hat schon VICTOR HUGO Worte hoher und bewundernder Anerkennung gefunden: „Diese Radierungen sind herrliche Dinge. Der Atem des Unendlichen durchzieht das Werk M.s und macht seine Radierungen zu mehr als Bildern — zu Visionen.“ Und an BAUDELAIRE schrieb HUGO (29. 4. 60): „Wenn Sie Herrn M. kennen, so sagen Sie ihm, daß seine prächtigen Radierungen auch ohne Farbe, mit nichts als Schatten und Licht, geblendet haben. Das Hell-Dunkel ist allein sich selbst ausgeliefert: Hier liegt das Problem der Radierung. Herr M. verspürt es meisterhaft, was er macht, ist herrlich; seine Blätter leben, strahlen und denken“ (GEFFROY). Und BAUDELAIRE sagt (1859): „... In der Herbheit, Feinheit und Lauterkeit seiner Zeichnungen erinnert M. an die alten und berühmten Radierer. Ich habe selten mit mehr Poesie die natürliche Feierlichkeit einer ungeheuren Stadt dargestellt gesehen . . .“

Zur Darstellung der künstlerischen Entwicklung in jenen entscheidenden Jahre der Höhe des Schaffens seien 7 Blätter herausgehoben: 1852 „La Pompe Notre Dame“ (Delt. 31); 1853 „Le Stryge“ (Delt. 23); 1854 „Rue des Mauvais Garçons“ (Delt. 27); „La Morgue“ (Delt. 36); „L'Abside de Notre Dame“ (Delt. 38); „Großes Tours du Palais de Justice“ (Delt. 19) und „Le Pont au Change“ (Delt. 34).

Diese Auswahl ist nur ein Teil der Produktion; die Leistung steigert sich quantitativ und qualitativ zum Jahre 1854 hin, das, wie sich ergibt, andererseits hinsichtlich der hereinbrechenden Psychose als ein schon recht kritisches Jahr angesehen werden muß.

Die „Pompe Notre Dame“ ist ein in Aufbau, Proportion und Zeichnung hervorragendes Werk, sie stellt einen dem Abbruch geweihten Pumpenturm mit malerischem Holzgerüst am Ufer der Ile de France dar. M. widmet der Pumpe ein wehmütiges, aber doch humoriges Abschiedsgedichtchen auf besonderem Blatt:

„La petite Pompe“
 C'en est fait
 O forfait!
 Pauvre pompe
 Sans pompe
 Il faut mourir;
 Mais pour amoindrir
 Cet arrêt inique
 Par un toast bachique,
 Que ne pompes-tu
 En impromptu
 Au lieu d'eau claire
 Qu'on n'aime guère
 Du vin
 Bien fin?

„Die kleine Pumpe.“
 Es ist geschehen,
 Oh Freveltat!
 Arme Pumpe!
 Ohne Pomp
 Mußt Du sterben!
 Doch, um dieses ungerechte
 Urteil zu mildern
 Durch einen bacchantischen
 Trinkspruch:
 Warum pumpst Du nicht
 Unversehens
 Statt klaren Wassers
 Das man kaum liebt,
 Wein, gut und fein?

Die Ufer der Ile de France sind es vor allem, die M. angezogen und gefesselt haben. Auch die anderen Motive entstammen diesem kleinen für den Franzosen so beziehungsreichen Bezirk.

„Le Stryge“ (s. Abb. 1) ist eine vampirhafte Galeriefigur von einem Turme der Kathedrale Notre Dame. Sie ist von hoher und auch symbolisch empfundener Ausdruckskraft: „Unersättlicher Blutsauger; die ewige Genußsucht über der großen Stadt ist lüstern auf ihren Fraß“ hat M. selbst dazu geschrieben. Das lüsterne Gesicht des Wasserspeiers schaut groß aus dem Vordergrund auf die Türme und das Häusermeer von Paris herab.

M. zeichnet im gleichen Jahre eine Galeriefigur der Notre Dame, die einen Affen darstellt. Des Gedichtes wegen, das M. dazu verfaßt hat, sei sie kurz erwähnt. Es zeigt nämlich M. auf der Höhe seiner sprachlichen Ausdruckskraft, ist recht eigen in der Wortwahl, in den Metaphern und in der Wahl der Attribute. Die künstlerische Beschäftigung mit der Kathedrale ruft in ihm Szenen des 1831 erschienenen Romans „Notre Dame de Paris“ von VICTOR HUGO wach. M. denkt an die Spielgefährtin der Zigeunerin Esmeralda, die Ziege, und an das Zauberweib, die Mutter Esmeraldas. Der chimärische Affe wird phantasie- und ausdrucksstark mit diesen Erinnerungen in Beziehung gesetzt. Ich bringe hier nur die Übersetzung, die ich Herrn BIERMANN-Bonn, wie auch bei den meisten anderen Gedichten, verdanke.

„Über eine Chimäre der Notre-Dame in Paris.
 Sag mir, du fratzhafter Geist, der Menschen äfft,
 Versunkner Zeiten Überrest, Dämon der toten Masse,
 Du gräßlich Ungetüm aus Stein, was stierst du
 Herab mit toten Augen in den jähnen Abgrund?
 Träumst du vom Hexensabbat? Oder wartest du
 Auf einen Kuß des Zauberweibs, um aufzuheulen?
 Als dein verzerrtes Antlitz einst sich jäh versteinte,
 Da hat dich Satan, hat dich Gott gerichtet.
 Als einst der braunen Esmeralda treue Spielgefährtin
 Furchtsamen Schritts an dir vorbeihüpft,

Hast du sie nicht mit deinem Arm umschlingen wollen?
 Zählst du der Seine Opfer für die Hölle? Oder bist du
 Ein seelenloses Steingebild, das man einst fürchtete,
 Ein seltsam Schreckbild längst vergang'ner Zeiten?"

Die Zeichnung ist datiert November 1853 und leitet somit zu dem absoluten Gipfel des Schaffens 1854 über.



Abb. 1. „*Le Stryge*“; 1853 (Delteil 23/V). (Photokopie nach G. ECKE.)

Auf dem IV. Zustand finden sich als Unterschrift die Verse:
 „Insatiable vampire, l'éternelle luxure
 Sur la grande cité convoite sa pâture..“

M. ist jetzt 33 Jahre alt. Die genaue Reihenfolge der Arbeiten dieses Jahres ist nicht bekannt. Wir nennen zunächst die „Rue des Mauvais Garçons“, die Darstellung einer Gasse, die auch abgebrochen werden sollte. Das Blatt ist von recht düsterem Stimmungsgehalt. Es strahlt eine unheimliche Verworfenheit aus, die auch in den in das Blatt eingesetzten Verszeilen ihren Ausdruck findet:

„Quel mortel habitait
En ce gîte si sombre?
Qui donc là se cachait
Dans la nuit et dans l'ombre?
Etais-ce la vertu, pauvre silencieuse?
Le crime, diras-tu,
Quelqu'âme vicieuse?
Ah, ma foi je l'ignore,
Si tu veux le savoir,
Curieux vas y voir,
Il en est temps encore.“

„In diesem düsteren Nachtquartier
Welch Sterblicher mocht' wohnen hier?
Wer wird sich da verstecken
In schattenschwarzen Ecken?
Die Tugend meinst du, arm und stumm,
Verbrechen, sagst du, geh hier um?
Wie, eine lasterhafte Seele?
Bei Gott, ich kann es dir nicht sagen,
Willst Antwort du auf deine Fragen,
Geh selber, sieh, und frage du!
Noch ist es Zeit dazu.“

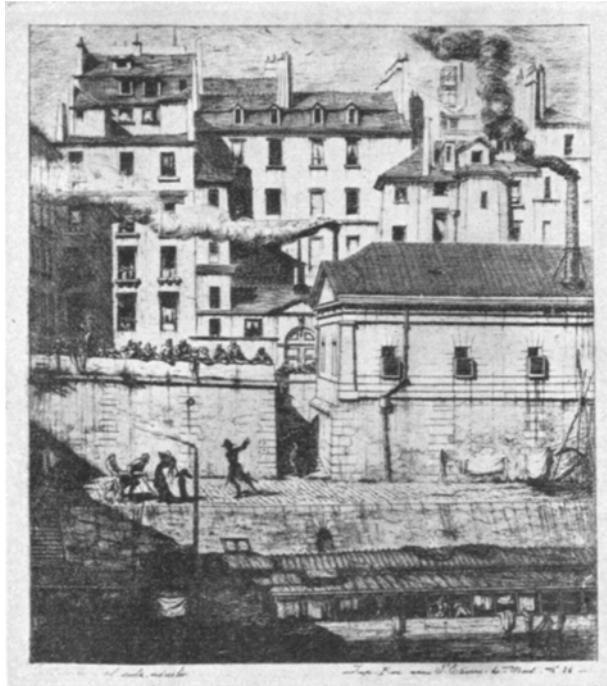


Abb. 2. „*La Morgue*“; 1854 (Delteil 36/III). (Photokopie nach G. ECKE.)

„*La Morgue*“ (s. Abb. 2) ist nach BURTY in den Augen einiger Liebhaber vielleicht das bemerkenswerteste Blatt M.s: „Es ist unmöglich, mehr Bewegendes aus einer Häuserecke herauszuholen, die in Wirklichkeit nichts die Seele beeindruckendes hatte. Diese bizar्र aufeinanderliegenden Dächer, die sich stoßenden Ecken, dieses blendende Licht in frappierendem Gegensatz zu den Schattenmassen, das Gebäude, das unter der Nadel des Künstlers etwas von einem antiken Grabmal annimmt, haben für den Geist etwas Unheimliches. Eine Leiche wird aus der Seine geholt, ein kleines Mädchen schluchzt, eine Frau beugt sich zurück, bestürzt, voll Verzweiflung . . .“

M. hat auch hierzu ein Gedicht rasiert: „Hôtellerie de la Mort.“ Auch in diesem Gedicht läßt sich nichts Pathologisches erkennen. Der Dichter versetzt sich in das Leichenschauhaus mit den unbekannten Opfern des Schicksals und wendet sich an die Lebenden um deren Mitgefühl und Mithilfe zur Abstellung der Not, welche die Menschen in den Tod trieb. Zum Schluß kommt die Wendung zum Versöhnlichen und der Ausblick ins Jenseits. Es sind zwar Motive, die ihn später in seiner paranoiden Psychose stark beschäftigen, wie die Verworfenheit der großen Stadt, die dem Inhalt das Gepräge geben, doch sind sie angesichts des Leichenschauhauses wohl berechtigt.

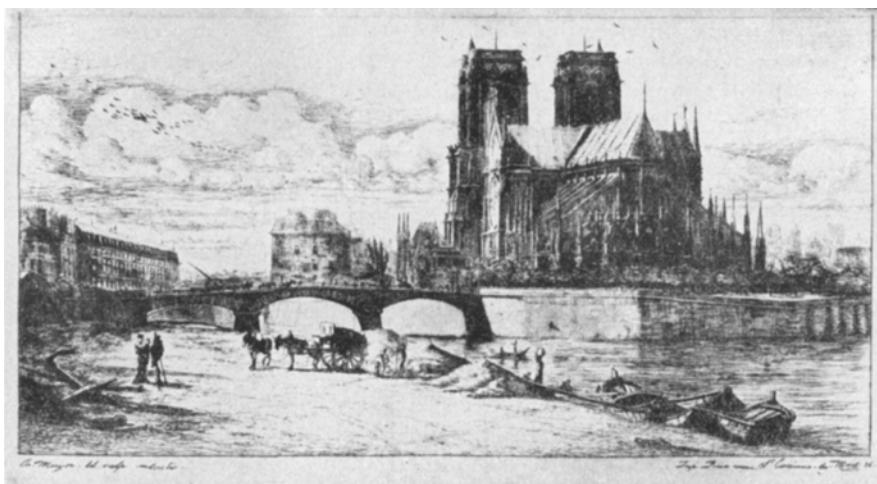


Abb. 3., „*L'Abside de Notre Dame*“; 1854 (Delteil 38/V). (Photokopie nach G. ECKE.)

Das grandioseste Blatt ist dann „*l'Abside de Notre Dame*“ — eine Schau der Kathedrale mit Blick auf die Apsis (s. Abb. 3). Es hat die Bewunderung aller Kenner und Freunde der Graphik gefunden, ist auch frei von den düsteren, fatalistischen oder auch dämonischen Stimmungen der eben genannten Blätter dieser Schaffensperiode; die Kathedrale liegt im Gegenlicht in majestätischer Würde. DELTEIL schildert die Wirkung als herrisch und zugleich liebenswert, von bewunderungswürdiger Harmonie. Es ist M.s gelösteste und glücklichste Arbeit. Auch die Verse, die M. dazu schrieb, zeugen von innerer Ausgeglichenheit, ähnlich wie bei der „*Petite Pompe*“. Nur eine leise, fast freundliche Ironie gegenüber den Mitmenschen klingt hindurch:

„O toi dégustateur de tout morceau gothique,
Voir ici de Paris la noble basilique.
Nos Rois, grands dévôts, ont voulu la bâtitir
Pour témoigner au Maître un profond repentir.
Quoique bien grande, hélas! on la dit trop petite,
De nos moindres pécheurs pour contenir l'élite.“

„Genießer dessen, was sich gotisch nennt,
Wohlan, schau von Paris die hehre Kathedrale.
Könige bauten fromm dem Herrn dies Monument
In tiefer Reu für ihrer Sünden volle Schale.
Und doch ist die gewalt'ge Kirche viel zu klein,
Der kleinsten Sünder bester Teil geht nicht hinein.“

Etwas kritischer stimmt Aspekt und Deutung eines weiteren Blattes aus 1854, der „Grosses Tours du Palais de Justice“ mit dem dazugehörigen Gedicht. Es ist nicht bekannt, ob Platte und Gedicht etwa in den letzten Monaten des Jahres 1854 entstanden sind. Der kleine rund-ovale Plattenspiegel gibt das von 2 schweren Türmen flankierte gotische Portal des Justizpalastes in düsterer, dichter Schraffur wieder, im Gegenlicht der tiefstehenden (nicht sichtbaren) Sonne in tiefen Schatten getaucht. Hinter den Türmen flattert am Himmel ein symmetrisch ausgebreitetes Spruchband, das von einem geflügelten Teufel gehalten wird. Das kleine Blatt wirkt bedrückend symbolhaft. Der Hort der Gerechtigkeit scheint umwittert von unheimlichen Naturgewalten und Mächten. Das kleine beigegebene Gedicht hat den gleichen Charakter. M. schwelgt geradezu in Wendungen, die der abgründigen Verworfenheit der Stadt Paris Ausdruck geben. Das Gedicht ist darüber hinaus im gedanklichen Aufbau, in der Wortwahl, in seinen ungewöhnlichen sprachlichen Wendungen gegenüber den früheren auffällig. Ich bringe es deshalb in wortgetreuer, nicht metrischer Übersetzung.

Grosses Tours du Palais de Justice.

Qu'àme pure gemisse
Mais sur ce frontispice
J'ai peint noirs diablotins,
Malicieux Mutins,
Dominant de ses Ailes
Les vieilles tours jumelles
De la cité de Paris,
Paris le Paradis
Des amours et des vices;
La ville où la Sirène
A la diabolique engeance.
Poussent maints rejetons
Que greffent les Demons
Le méchant animal
Augure du mal
A choisi domicile
En notre bonne ville
Le cas vraiment est grave,
Et tristement se grave
Que pour l'exorciser,
Il faudrait la raser.

Schwere Türme des Justizpalastes.

Möge reine Seele seufzen:
Auf diesem Titelblatte aber
Habe ich schwarze Teufelchen gemalt,
Boshafte Meuterer;
Sie beherrschen mit ihren Flügeln
Die alten Zwillingstürme
Der Stadt Paris,
Paris, dem Paradies
Der Liebschaften und der Laster;
Der Stadt, wo die Sirene
Die teuflische Brut hat.
Es wachsen manche Sprößlinge,
Die die Dämonen aufpropfen;
Das böse Tier,
Der Augur des Übels,
Hat Wohnung genommen
In unserer guten Stadt.
Der Fall ist wahrhaft schwer
Und gräßt sich traurigerweise tiefer,
So daß man, um *ihn* zu beschwören,
Sie ausrotten muß.

Es fehlt zwar der spätere Bezug auf sich selbst als Mitleidenden und von denselben Mächten Verfolgten, doch wird eine starke Distanzierung zu der moralischen Verfassung der Stadt deutlich, ein Abstand, der vielleicht schon eine Eigenüberhöhung in sich trägt, der M. später in seinen kranken Tagen — in Form von Erlöserideen — Ausdruck gibt.

In formaler Hinsicht hat das Gedicht gegenüber dem bisher Zitierten deutliche Mängel. Die Wendung „Qu'âme pure“ ist ungewöhnlich; in Zeile 4 wäre „lutin“ (Kobold) passender als „mutin“ (Aufwiegeler, Meuterer). Auch an anderen Stellen wirken Wortwahl und Bilder z. T. gesucht und unecht, der Sinn ist sprunghaft durchgeführt, wenn auch im ganzen verfolgbar, die Handhabung des Reimes ist weniger geschickt als sonst.

Am bedenklichsten ist an der Radierung selbst, daß sich die symbolischen Hintergründe nun auch zu bildhafter Realisierung in Form eines Teufelchens vordrängen, ein Zwang, dem sich M. in seiner manifesten Psychose immer weniger entziehen kann.

Auch das Blatt „Ponte au Change“ ist in den ersten 5 Zuständen aus 1854 nicht ganz unverdächtig in Richtung eines Abfalls der Geschlossenheit der Leistung. Es enthält vom 2. Zustand ab den Ballon „Speranza“ links in den Himmel gesetzt, der zwar der getürmten Häuserfront zur Rechten ein Gegengewicht gibt, aber doch eigenwillig und fremd wirkt. Daß aber gerade dieser Ballon einen für M. bedeutungsvollen Symbolgehalt hat, erhellt daraus, daß M. in einem begleitenden Gedicht nur auf den Ballon Bezug nimmt und das Pariser Motiv ganz außer Betracht läßt. Auch später hat M. in eindeutig pathologisch veränderten Blättern seine Phantasiegestalten mit Vorliebe in den Himmel gesetzt, eine Neigung, die man auch bei anderen schizophrenen Künstlern antrifft.

Das Gedicht selbst ist unauffällig. Es setzt schwungvoll mit einer Apostrophe an die Hoffnung ein. In der 2. Hälfte ermahnt sich der Dichter, nicht Träumen der Hoffnung nachzuhängen, sondern schlicht zum Griffel zu greifen und dort sein Glück und seinen Ruhm zu suchen.

Das Jahr 1854 bringt also neben Höchstleistungen 2 Arbeiten, in denen Symbolisierungen einen die künstlerische Wirkung bereits leicht störenden Eindruck hinterlassen. Diese Feststellung lenkt auf die Frage hin, wodurch denn die Meisterwerke M.s aus dem gleichen Jahre über das vollendet Technische hinaus hervorstechen. Man kann die Frage nur dahin beantworten, daß es auch hier der Symbolgehalt der Bildwerke ist, das ahnungsvoll Bedeutsame, die Sublimierung der drängenden Gedanken- und Gefühlswelt in Stimmungsgehalte feierlicher, besinnlicher oder düster-ernster Natur. Das ist es, was diesen Radierungen die eminent persönliche Note gibt und von dem VICTOR HUGO sagte, daß es die „Blätter leben, strahlen und denken“ und zu „Visionen“ mache, daß der „Atem des Unendlichen“ sie durchwehe (GEFFROY).

Ist es aber so, dann erhebt sich auch die Frage, ob es nicht die ersten Wetterzeichen der Psychose sind, die hier zu künstlerischen Höchst-

leistungen geführt haben, die ohne sie nicht zustande gekommen wären. *Wir hätten dann eines der seltenen Beispiele vor uns, daß ein pathologisches Geschehen mit seinen aufwühlenden und beziehungsreichen affektiven Erlebnissen den Genius eines großen Künstlers — wenn auch nur vorübergehend, so doch entscheidend — zu beflügeln vermag.*

Beispiele für eine solche Befruchtung künstlerischer Anlagen durch einen psychotischen Prozeß lassen sich nur wenige geben. Bei großen und bekannten Künstlern fehlen sie allerdings nicht gänzlich. JASPERs hat z. B. darauf hingewiesen, daß bei STRINDBERG das durch die paranoide Psychose veränderte Lebensgefühl zu einem Quell der Eigenart seiner dichterischen Schöpfungen geworden sei und anerkennt hier eine Produktivität spezifischer Art, die zwar nicht im Ergebnis, aber doch in der Ursache krank sei und verweist noch auf VAN GOGH und auf HÖLDERLINS späte Hymnen. KRETSCHMER erkennt ebenfalls Ausnahmefälle an, wo ein schizophrener Schub eine vorher durch alltägliche Denkweisen verdeckte aparte Begabung „wie der Vulkan ein tiefliegendes Gestein“ an die Oberfläche bringe und denkt dabei an Persönlichkeiten, die präpsychotisch nicht künstlerisch tätig waren, aber er sagt dies auch besonders in bezug auf HÖLDERLIN, wobei er erschütternde Inspirations- und Bekehrungserlebnisse, das überwältigende Gefühl des Ergriffenwerdens in den elementarsten Tiefen der Seele heraushebt. Auch K. HILDEBRANDT gibt in seinem Werke über Hölderlin die Möglichkeit zu, daß für eine „gewisse Zone des Übergangs“ ein Erlebnis der beginnenden Störung, des weiteren Fernrückens von der alltäglichen Welt, auch einmal einem Dichter schöpferische Erregung bringen könne. EWALD, der an sich die zerstörende Wirkung der Schizophrenie betont, erkennt ebenfalls an, daß „auf der Grenze zwischen gesund und krank, vielleicht auch im Sturm des Beginnes des Prozesses“ künstlerisches Erleben sehr wohl noch möglich sei (Hölderlin, van Gogh), ohne allerdings eine *Steigerung* der künstlerischen Kraft in Betracht zu ziehen. Dies tut aber wieder A. METTE, der sich in Hinsicht auf Hölderlin HELLINGRATH in der Auffassung anschließt, daß im Beginn der schizophrenen Psychose eine Steigerung des sprachlichen Könnens, größere Wucht und sinnlichere Bildlichkeit, gedrängterer Ausdruck, härterer Ton und äußerstes Streben nach Ausdrucksgewalt und nach Gegenständlichkeit festzustellen sei. — Ganz ähnliches könnte man — übertragen auf die darstellende Kunst — auch bei M. sagen.

Ob etwa die Visionen der „Carceri“ des großen italienischen Vedutenstechers Giovanni PIRANESI (1720—1775), von Kunstgelehrten als Ausdruck der Qualen einer überreizten Phantasie gewertet, auch Ausdruck einer passageren psychotischen Phase des auch sonst ungewöhnlichen und rastlosen Mannes waren, steht dahin.

Der Fall 244 (Franz Pohl) von PRINZHOHN und Fall 1 (Frau H.) von R. A. PFEIFER, die innerhalb von Schizophrenien in bescheidenem Umfang künstlerisch

produktiv wurden, seien nur kurz erwähnt. Um große, weltgültige Kunst handelt es sich nicht. Immerhin wird deutlich, daß der psychopathologische Prozeß indirekt die künstlerische Ausdrucksfähigkeit und den Drang dazu begünstigte.

Der Verdacht, daß die Hochleistungen von M. im Jahre 1854 inspiriert sind von bereits in pathologischem Ausmaß wirksamen Kräften der in ihm schwelenden Schizophrenie wird dadurch verstärkt, daß unmittelbar danach — 1855 — bei dem jetzt 34-jährigen Mann die schöpferische Phantasie erlahmt, die Produktivität jäh stockt und eindeutig krankhafte Äußerungsformen auftauchen.

Neben den erwähnten Kopien radiert M. den Text eines „*Loi Soloire*“, der in deutscher Übersetzung lautet:

„Sonnengesetz 1855.“

Wenn ich Kaiser oder König irgendeines mächtigen Reiches wäre (was ich weder sein wollte noch könnte), so würde ich angesichts dessen, daß die großen Städte nur von Faulheit, Geiz, Furecht, Unzucht und anderen bösen Leidenschaften erzeugt sind, ein Gesetz beraten lassen, das in möglichst genauer Weise festlegte, wie groß der bebaute oder unbebaute Fleck Erde sein müßte, der jeder menschlichen Wohnung zwangsmäßig in einem vorgeschriebenen Maße hinzugefügt werden müßte als ein Geschenk, dergestalt, daß Luft und Sonne, diese beiden wesentlichen Grundkräfte des Lebens, dort immer im weitesten Maße verteilt werden könnten.

Dieses Gesetz, Quelle alles körperlichen und folgerecht moralischen Wohlbefindens, würde das Sonnengesetz heißen.“

M. bedient sich in diesem Text in formaler Ordnung etwas altertümlicher Formen der französischen Gesetzessprache. Es ist ihm mit diesen Gedanken der Besserung der Weltordnung offenbar durchaus ernst. Er verfolgt sie in fortschreitender Psychose auch weiter. Die schon 1853/54 anklingenden Vorstellungen von der Verworfenheit der Stadt Paris bilden nunmehr den Ausgangspunkt von Weltverbesserungsplänen, zu denen sich M. — in den späteren Jahren immer mehr — berufen fühlt.

Auch 1856 kommen, wie wir sahen, nur wenige Kopien zustande, außerdem der rasch wieder versiegende Ansatz zur geplanten Südsee-Serie.

Dazu aber erscheint die erste Fassung des „*Loi Lunaire*“. Die Schrift ist stilisiert wie beim „Sonnengesetz“ des Vorjahres, die Ausführung gemessen an M.s früherer technischer Vollendung verhältnismäßig grob. Das Blatt wird von zwei amphorenartigen Fackeln flankiert, den düsteren Hintergrund des Blattrahmens erhellen ein paar Strahlen, Sterne und eine Flamme. Der Mond ist angedeutet. Auf den Text soll hier verzichtet werden, da er, wenn auch mit einigen Abwandlungen, jedoch dem Sinne nach durchaus ähnlich im „*Mondgesetz 1866*“ wiederkehrt (vgl. S. 227). Es läßt sich dort ersehen; daß das „*Mondgesetz*“ zweifellos in seinen utopischen Forderungen weit über das hinausgeht, was im „Sonnengesetz“ vielleicht noch als sinnvoll anerkannt werden kann.

Der krankhafte Stimmungs- und Wahnhintergrund, autistische Weltfremdheit, springen stark in die Augen.

Es folgt das völlig unproduktive Jahr 1857 mit dem berichteten Aufenthalt in Brüssel, und am 12. 5. 1858 die Einweisung in die Anstalt Charenton.

Man wird nach dem bisherigen Verlauf und dem Krankheitsbilde, das die ärztlichen Eintragungen wiedergeben, keinen Zweifel haben, daß es sich bei dem jetzt 36-jährigen um eine zum ausgeprägten depressiv-paranoid-halluzinatorischen Schub entwickelte Schizophrenie handelt. Diese Auffassung wird durch den weiteren Verlauf voll bestätigt.

Der Krankheitsschub, der sich seit etwa 2½—3 Jahren langsam Bahn brach (und dem vielleicht 1851 eine leichte Attacke mit Beziehungserlebnissen voraufgegangen war), klang im Laufe einer 16monatigen Anstaltsbehandlung allmählich hinsichtlich der größeren Symptomatik ab. M. begann, sich wieder etwas mit perspektivischen Zeichnungen zu beschäftigen und radierte noch in der Anstalt eine Kopie nach der Zeichnung seines Freundes Viollet le Duc („Ruines du Château de Pierrefonds“; Delt. 59), die nichts Pathologisches erkennen läßt. Sie wirkt nur unpersönlich und hält sich in der Manier ganz eng an das Original. Auch nach der Entlassung aus Charenton bleibt die paranoide Psychose aktiv, die Wahnstimmung besteht fort und führt zu weiterem Ausbau der Eigenbeziehungen, der persecutorischen Vorstellungen, zu Ideen des eigenen Auserwählteins. Durch etwa 7 Jahre bleibt dieser Zustand im ganzen stationär. Obwohl in den Jahren 1862 („Rue des Chantres“; Delt. 42) und 1863 (Serie von Südsee-Motiven) Regungen der früheren Produktivität und Anklänge an die ehemalige Ausdrucks-kraft erkennbar werden, bleibt die künstlerische Stärke, die Besettheit des Ausdruckes, die persönliche Note, die belebende Phantasie, ja gelegentlich selbst die alte Routine entscheidend geschwächt. Der Wille zum künstlerischen Schaffen ist zwar da, aber es fehlt an dem anfachen-den Feuer von Emotionalität und Phantasie. Es bleibt bei Kopien, bei mühsam erledigten Lohnaufträgen, wobei Manieren („Erfinden“ neuer Zeichentechniken usw.), ständig durchkreuzende paranoide Be-fürchtungen und Sichverlieren in kleinliche Details den Arbeitsgang aufs Schwerste hemmen.

Für 1859 sind gar keine Arbeiten überliefert, für 1860 außer 4 Kopien, die nichts besonderes bieten, nur 2 Originalradierungen. Der „Malingre Cryptogame“ (Delt. 66) stellt einen kränklichen und verwachsenen Pilz dar, einer Südsee-Skizze entnommen. Hier nimmt wohl eine bittere Neigung zur Ironie Gestalt an, denn M. schreibt dazu: „Dieser Champignon schien mir jene Unfreundlichkeit, welche die unvollkommenen, kränklichen Wesen beherrscht, zu personifizieren . . .“ In der „Ancienne Habitation“ (Delt. 56) greift M. auf eine Skizze aus Bourges zurück.

Vergleicht man sie mit den Bourges-Motiven von 1853, so ist die Ausführung im Gegensatz z. B. zur „Rue des Toiles à Bourges“ (Delt. 55) mit ihrem romantischen Zauber trotz dreier Zustände im Endeffekt eine unbeseelte, trockene Architekturskizze geblieben (s. Abb. 4 u. 5). Der Abfall an künstlerischer Ausdruckskraft ist unverkennbar.



Abb. 4. „*Rue des Toiles à Bourges*“; 1853
(Deltteil 55/I). (Photokopie nach G. ECKE.)



Abb. 5. „*Ancienne Habitation à Bourges*“; 1860
(Deltteil 56/III). (Photokopie nach G. ECKE.)

1861 fertigt M. wieder 8 Kopien, meist im Auftrag, aber auch wieder eine Originalradierung nach der Natur, die „Tourelle Rue de l'Ecole de Médecine“ (Delt. 41). Es ist ein Blatt, das in beachlichem Grad den alten M. wiedererkennen lässt. Auch etwas an Stimmung und Atmosphäre ist wieder da, wenn auch die grandiose Herbheit der früheren großen Blätter fehlt. Aber die 10 bekannten Zustände machen deutlich, wie sehr M. damit zu tun hat, um der in ihm lauernden krankhaften Lähmung

Herr zu werden. Auf einer Schornsteingruppe erscheint ein ringendes Menschenpaar. Und schon im 1. Zustand schwebt unvermutet vom Himmel eine nackte weibliche Gestalt mit wallenden Tüchern herab, die „Vérité“. Im 4. Zustand erscheinen unter der Gestalt die Worte „Innocence opprimée“. Im 5. in einem Buch, das die Gestalt hält, die Worte „Fiat lux“. Erst im 7. Zustand werden die allegorischen Figuren ausgemerzt und im 9. durch 2 Vögel ersetzt. Die mitschwingende Gefühls- und Vorstellungswelt, die früher in begleitenden Verszeilen Ausdruck fand, drängt sich jetzt, in das künstlerische Gesamtbild gewaltsam einbrechend, figürlich hervor. M. selbst hat kein Empfinden mehr für das Störende dieser Lösung und auch die alte Selbstkritik bezüglich der künstlerischen Ausdrucksmitte hat gelitten. Obwohl diese Arbeit zweifellos nicht an die großen Blätter der „Eaux fortes“ heranreicht, hießt M. dieses Blatt für sein Hauptwerk: „Ich habe gute Gründe, so zu denken“ und weiter: „Ich spreche von dem Zustand mit der Komposition im Himmel . . .“ „Ich möchte jedoch dazu sagen, daß dieses Blatt nach dem Gesetz, das ich angenommen habe, jetzt vernichtet werden muß.“ Es waren Gesetze, geboren aus krankhaftem Argwohn, der Befürchtung des geistigen Diebstahls, denen sich M. unterwerfen zu müssen glaubte. In der „Pont au Change“ aus 1854 tilgte er den Ballon „Speranza“ und ersetzte ihn nacheinander durch Schwärme übergroßer Adler („. . . auch die kaiserliche Regierung habe häufig Adler losgelassen, um die Vorzeichen zu studieren, wie im „Moniteur“ gestanden habe“) und durch kleinere und größere Ballone in verschiedener Gruppierung. Noch 1861 hat M. dann die Platten der „Eaux fortes“ eigenhändig vernichtet. — 1862 radiert M. neben 3 Porträts (Kopien) die „Rue des Chantres“. Das Blatt zeigt die alte technische Könnerschaft, gefällt auch durch seine nicht gewöhnliche Motivwahl, es mangelt aber doch deutlich die alte strenge Durcharbeitung. Immerhin ist es noch einmal eine durchaus beachtliche Leistung, wie sich überhaupt wieder etwas vom alten Genius zu regen scheint. Denn im nächsten Jahr, 1863, greift er den alten Plan der Bilderfolge über die Südsee-Erinnerungen mit 3 Blättern wieder auf, und zwar in sauberer und klaren Ausarbeitungen mit gewissem Stimmungsgehalt.

Aber 1864 ist M. wieder ganz in Wahnhalte verstrickt. Im „Collège Henri IV“, einer bestellten Arbeit zur Linderung seiner Not, drängt sich die Last von Bedeutungserlebnissen und wahnhaften Zusammenhangsvermutungen in die Arbeit hinein (s. Abb. 6). An der Peripherie der Stadt Paris taucht unvermittelt das Meer mit einer Phantasmagorie von Schiffen, Seglern und Vogelschwärmen auf und droht Paris und das Kolleg zu überfluten. Auch im Vordergrund sind abwegige Traumgestalten, ein Centaur, der seinen Reiter abwirft und nackte allegorische Gestalten, wohl die Tugenden darstellend, die im Kolleg gepflegt werden.

M. hat den Spukvorgang im Hintergrund in den letzten Zuständen zwar ausgemerzt und durch ein monotonen Häusermeer ersetzt, doch hat er es sicher nicht gern getan. Er äußert sich auch dazu in langen Ausführungen, daß die Gnade des göttlichen Meisters ihn in seinen Unternehmungen des Geistes führe, seine Gelübde hinieden erhöre und er spricht in dem Briefe von sich im Pluralis majestatis, stopft ständig sich aufdrängende Nebengedanken in das Satzgefüge und bringt vielfach Andeutungen vermuteter geheimnisvoller Beziehungen.

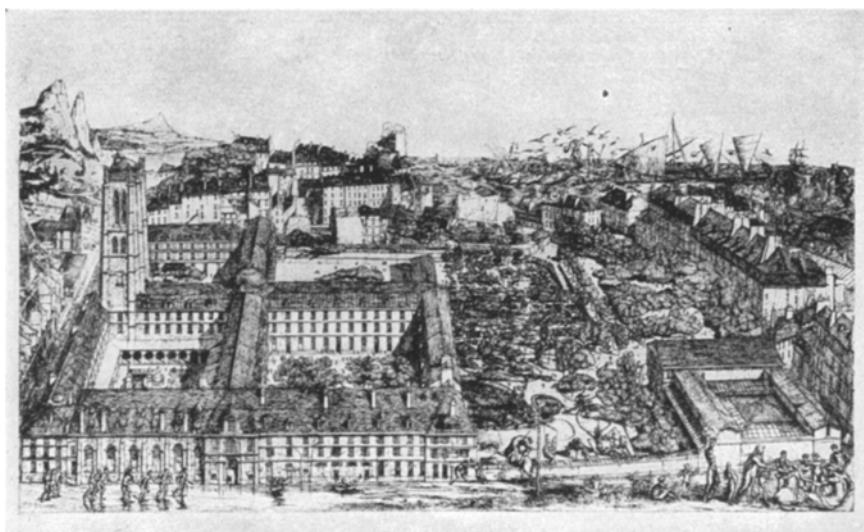


Abb. 6. „Collège Henri IV“; 1864 (Delteil 43/II). (Photokopie nach G. ECKE.)

Im Herbst 1864 beginnt er im Auftrag des Liebhabermalers le Secq eine kleine Platte „Bain Froid Chevrier“ (Delt. 44). M. schreibt an le Secq am 10. 10. 64, er habe nach Anfertigung der Zeichnung an Ort und Stelle und nach Abänderung 45 Tage bei einer Arbeitszeit von 6—8 Std daran gearbeitet! Das Ergebnis bleibt aber kleinlich, mit pedantischer Genauigkeit Einzelheiten festhaltend.

Noch im Oktober 1864 beginnt M. die Platte „Ministère de Marine“ (Delt. 54), die dann 1865 druckfertig wird. Noch einmal eine saubere, klar gegliederte Architekturradierung mit wohlproportionierter Raumverteilung. Aber, wie beim „Collège Henri IV“ drängen sich Spukgestalten in das Bild hinein und bevölkern den Himmel. Es ist ein phantastischer Schwarm von Meerungeheuern, apokalyptischen Reitern, Vögeln, Seeschlangen, Wagen und Einbäumen, der auf das Marineministerium zufliest und die Menschen auf dem Platz vor dem Gebäude

in Schrecken setzt, vor denen zudem ein überdimensionaler Säbel niedergefallen ist (s. Abb. 7).

In einem Brief vom 8. 12. 1864 an den Vizeadmiral Raynaud bringt M. halluzinatorische Erlebnisse mit verändertem Welt- und Eigengefühl von typisch schizophrenem Gepräge zum Ausdruck. Er habe — dank dem weisen göttlichen Regime, dem er folge — eine unerwartete Probe der Vollkommenheit der Sinne bestanden. „Man kann“, sagt er, „sehr interessante Studien über den Zustand machen, in dem die Tonschwingungen andauern und sich fortpflanzen, soviel



Abb. 7. „Ministère de la Marine“; 1865 (Delteil 45/VI). (Photokopie nach G. ECKE.)

Störungen auch in der Umwelt liegen mögen, in bestimmter Form durchwirkt von einer großen Zahl von Stimmen, die alle an manchen Orten denselben Gedanken ausdrücken und wiederholen, und welche, indem sie auf eine entsprechende Empfänglichkeit des Geistes und Gehörs bei anderen Individuen treffen, wie zur rechten Zeit auf diese letzteren einwirken.“ Es gebe positive Gesetze, zu errichten auf den Beziehungen zwischen den intellektuellen Fähigkeiten und den atmosphärischen Strömungen.

Recht verdächtig auf eine schizophrene Wortneubildung ist ein kleines Gedicht, das M. zu der Abbildung eines kleinen, mit hoher Pelzmütze ausgestatteten Reiters radiert hat, den er „Petit Prince Dito“ nennt. Es lautet in Übersetzung:

Ich bin der Sohn der . . .
Und eines dicken „boun charbonna“
Aber Fortuna gab mir
— zu unserem Besten, nehm' ich an —
Ganz andre Eltern . . .

Wenn das zurecht geschah,
 Nun, ich will's zufrieden sein!
 Ich muß mich schon damit abfinden,
 Da Speis' und Trank mir doch schmecken.

Ich bin also aus königlichem Blut
 Wie auch mein tapferes Roß! (da capo).

Es bleibt unklar, was M. inhaltlich meint. „Boun Charbonna“ ist unübersetzbare. Die Worte klingen, wie ein ausgezeichneter Kenner der französischen Sprache feststellt¹, zwar provencalisch, geben aber auch in dieser Sprache keinen erkennbaren Sinn.

Trotz fortschreitender Krankheit, die für seine Umgebung in absurden Verhaltensweisen immer deutlicher wird, kopiert M. auch 1865 und bringt selbst noch 1866 Original-Radierungen zu den Südsee-Bildern. Bemerkenswertes ist aber nicht mehr darunter.

Sozusagen den Abschluß bildet das grob pathologische Blatt „La Loi Lunaire“ aus 1866, eine 2. Fassung des gleichen Themas aus 1856. Das Dokument zeigt, wie zäh M. durch 10 Jahre hindurch an den gleichen wahngefärbten „Reformierungs“-Gedanken festgehalten hat. Es sind die gleichen Gesetzesbestimmungen, wie 1856, die er vorschlägt, diesmal apodiktischer, nicht mehr mit der Einschränkung, daß er ein solcher Diktator selbst nicht sein könnte. Das Sendungsbewußtsein ist stärker geworden und M. hält es für notwendig, die von ihm für zweckmäßig gehaltenen aufrechtstehenden Armaturen, welche die lasterbehafteten Betten ersetzen sollen, auch bildlich darzustellen, um den ihn beherrschenden Gedanken Nachdruck zu verleihen. Bemerkenswert sind auch die jetzt auftauchenden Bezüge auf Christus, wenn man weiß, daß M. sich kurz darauf in Charenton selbst als Christus gefühlt hat. Der Text des radierten Blattes (Abb. 8) lautet (Dr. HERMANN):

DIKTATOR eines starken STAATES
 MDCCCLX
 VI

Da der Mensch, auf die Erde geworfen, aus unbekannten Gründen einem harten Schicksal ausgeliefert, die Faulheit, seinen schrecklichsten Feind, überwinden und sich gegen das Böse überall und mit allen Mitteln schützen soll, da 1. das Bett unsrer Städte vielfach ein Möbel der Faulheit und der Unzucht ist; da die aufrechte Stellung von allen die edelste ist; da die liegende (soil. Stellung) Wollüstlinge erzieht (wörtl. „macht“) und nur den Gebrechlichen und Toten ziempf; daher würde ich die Benutzung des besagten Möbels im gesamten Bereich meiner Rechtsprechung untersagen und würde verlangen, daß jene aufrecht stehend und unter freiem Himmel (wörtl. „draußen“) schlafen, in senkrechten, im Erdboden befestigten Nischen, die sie in striktem Respekt halten sollen; das Haupt mit einem

¹ Herrn Dr. W. HERMANN vom Romanischen Seminar in Münster habe ich hier für seine fachliche Hilfe bei der Interpretation des Textes (auch beim „Mondgesetz“) ganz besonders zu danken.

Helm bedeckt, mit einem Maueranker (oder Flaschenzug) gehisst, unter der Höhlung, die er verdeckt, und den Schädel angelehnt; oder ohne weiteres an den Haaren aufgehängt; den Bauch festgehalten durch eine konkave Armatur; die Brust weit geöffnet, um vollkommen zu funktionieren; die Arme über Kreuz, in der schwierigen Haltung, in der Christus ist, da er seine bestürzte Seele aushaucht. Das Gesäß wie im Sattel; den Fuß im Steigbügel, wie es schließlich die heldische Jungfrau (von Orléans) getan hätte, (oder) Dugueselin, oder Bayard,

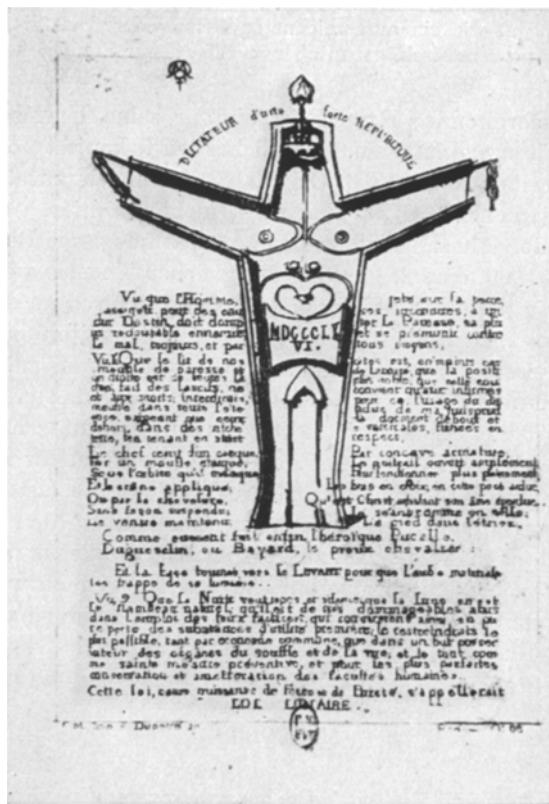


Abb. 8. „*La Loi Lunaire*“; 1866 (Delteil 92). (Photokopie der Bibliothèque Nationale, Paris.)

der tapfere Ritter: und das Antlitz gegen *Sonnenaufgang* gewandt, damit die Morgendämmerung sie mit ihrem Lichte treffe . . . Da 2. die Nacht Ruhe und Stille verlangt; da der Mond ihre natürliche Leuchte ist; da sehr schädlicher Mißbrauch vorkommt im Gebrauch der künstlichen Feuer, die so ohne allen Nutzen höchst nützliche Substanzen verbrauchen; (deshalb) würde ich ihn soweit wie möglich einschränken, sowohl aus allgemeiner Sparsamkeit als auch um die Atem- und Gesichtsorgane zu schützen; und das Ganze als heilsame Vorbeugungsmaßregel und zur vollkommeneren Erhaltung und Besserung der menschlichen Fähigkeiten. Dieses Gesetz, eine mächtige Quelle („Ursache“) der Kraft und der Reinheit, würde *Mondgesetz* heißen.

Damit ist die Kraft zur produktiven künstlerischen Gestaltung bei M. zum Erliegen gekommen, wenn er auch noch etwa zur selben Zeit in einer Kopie („L'ancien Louvre“) seine alte versierte Technik zur Geltung kommen lassen konnte.

M. kam, wie berichtet, am 12. 10. 1866 erneut nach Charenton und hat dort nicht mehr gearbeitet.

Man kann nur mit Ehrfurcht und Bewunderung dieses Schauspiel des jahrelangen Ringens zwischen künstlerischem Genius und Psychose verfolgen. Eines Ringens, in dem der Genius schließlich unterlag, das aber dennoch der Kulturwelt unvergängliche Werte hinterlassen hat. Man möchte hier das Gleiche sagen, wie es K. HILDEBRANDT mit Bezug auf Hölderlin formulierte: „Wer aber, wie einst die Griechen, die Wirklichkeit mit Ehrfurcht betrachtet, kann auch in der Geisteskrankheit wie in der heiligen Fallsucht göttliches Geschick sehen.“ Bei M. erhebt sich erneut die Frage, die auch schon bei anderen Künstlern aufgeworfen wurde, ob seine künstlerische Leistung ohne dieses Ringen mit dem psychotischen — schizophrenen — Geschehen überhaupt so unvergänglich geworden wäre. *Scheint es doch durchaus so, als ob die größten Schöpfungen M.s ihren Glanz und ihren Zauber, ihren Stimmungsgehalt und das Visionäre in ihnen dem Herandrängen des durch die paranoide Psychose sich verändernden Weltbildes verdankten.*

Diese rein psychiatrische Gesichtspunkte verfolgende Darstellung mag manche nicht befriedigen. Sie mußte sich notgedrungen an die erkennbar ablaufenden psychischen Vorgänge halten. Viele Fragen sind dabei ungelöst geblieben. Ergänzend kann gesagt werden, daß M. vor dem Ausbruch seiner Psychose deutliche Merkmale einer spröden und introvertierten schizoiden Persönlichkeit bot; körperbaulich war er ein kleiner, schmächtiger und graziler Mann, höchstwahrscheinlich ein Leptosomer, vielleicht mit dysplastischen Zügen. Auch die krystallene Herbheit seiner Arbeiten, die noch auf dem Gipfel der Schaffenskraft durchscheint, kann als Ausdruck schizoider Kühle und Distanz gedeutet werden.

Stereotypien in Technik und Ausführung, die sich schon von den ersten Architekturstichen an finden, könnten sich als Kennzeichen früh einsetzender schizophrener oder primärer schizoïder Eigenarten deuten lassen. An sich wäre es möglich, wenn man die üblichen klinischen Maßstäbe anlegt, noch nach weiteren nach dieser Richtung typischen Merkmalen zu fahnden, wie es neuerdings W. WINKLER bei modernen Künstlern mit großer Sachkenntnis tat, zumal M. ja schließlich an einer Schizophrenie litt. Man könnte auch fragen, ob das starke Zurücktreten des Menschen, namentlich des Weibes, des organischen Lebens überhaupt in seinen Werken, ein Hinweis sei auf eine relative Asexualität, für die vieles spricht. Fesselnd wäre es auch für den tiefenpsychologisch eingestellten Forscher, zu untersuchen, aus welchen Quellen M.

seine Symbolgestalten schöpfte. Neben dem schlichten Aufgreifen von Reminiszenzen, Kindheits- und Angsterlebnissen, konventionellen Darstellungen, kämen noch andere Urgründe, solche sexueller und ganz speziell gefärbter affektiver oder wahnhafter Herkunft in Frage. Man könnte hier vielleicht mehr darüber sagen, wenn sich M. selbst bestimmter darüber geäußert hätte. So aber kann man hier nicht mehr tun, als solche Besonderheiten zu registrieren. Ließe man sich darauf ein, bei diesen feinen individuellen Zügen bereits mit psychiatrischer Interpretation einsetzen zu wollen, würde man sehr bald den Boden der objektiven wissenschaftlichen Darstellung verlassen und sich in den zwar verlockenden, aber gefährlichen Bereich der subjektiven und spekulativen Deutung begeben, d. h. die eigene Phantasie an der des Künstlers spielen lassen. Wie leicht würde man dabei dem Wesen und der Freiheit der künstlerischen Gestaltung und ihrer — ganz abseits von allen pathologischen Gegebenheiten — vielseitigen individuell geprägten Möglichkeiten Unrecht tun. Gerade die unendliche Vielfalt dieser immer besonders differenziert ausgestatteten Charaktere und Begabungen ist es ja, die zu dem Reichtum führt, den die Kunst uns schenkt. Hier muß der Psychiater bescheiden oder auch resignierend zurücktreten und vorerst das Feld dem Kunstabinterpreten vom Fach überlassen. Zu deuten versuchen kann er nur da, und das nur er allein, wo sich sicher Krankhaftes findet.

Literatur.

- ARENS, F.: Franz. Meistergraphik d. 19. Jh. „Die Kunst“, 1929. — BERALDI, H.: Les graveurs du XIXe siècle. Paris 1890. — BOUVENNE, A.: Notes et souvenirs sur Ch. M. Paris 1883. — DELTEIL, L.: Ch. M. Le peintre-graveur illustré. Bd. II. Paris 1907. — ECKE, G.: Ch. M. Meister d. Graphik 11. Leipzig 1923. — EWALD, G.: Psychol. Rundschau 1, 133 (1950). — GEFFROY, G.: Charles Meryon. Paris 1926. — GIESEKE, A.: Mschr. dtsc. ital. Ges. 1943, 205. — GLASER, C.: Die Graphik der Neuzeit. Berlin 1922. — GRÜHLE, H. W.: Verstehende Psychologie. Stuttgart 1948. — HILDEBRANDT, K.: Hölderlin. Philosophie u. Dichtung. Stuttgart u. Berlin 1939. — JASPER, K.: Strindberg u. van Gogh. Berlin 1926. — KRETSCHMER, E.: Geniale Menschen. 4. Aufl. Berlin 1948. — METTE, A.: Über Beziehungen zwischen Spracheigentümlichkeiten Schizophrener und dichterischer Produktion. Dessau 1928. — PAPINI, R.: Meryon. Florenz 1928. — PFEIFER, R. A.: Der Geisteskranke und sein Werk. Leipzig 1923. — PRINZHORN, A.: Bildnerei der Geisteskranken. Berlin 1922. — RIESE, W.: Z. Neur. 98, 1 (1925). — Vincent van Gogh in der Krankheit. München 1926. — THIEME-BECKER: Künstler-Lexikon. Bd. XXIV. Leipzig 1930. — WINKLER, W.: Psychologie der modernen Kunst. Tübingen 1949.