

Räumliches in Bildern von Anstaltsinsassen um 1900 aus der Sammlung Prinzhorn

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.)
durch die Philosophische Fakultät der
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

vorgelegt von
Kyunghoon Kim

aus
Seoul

Betreuer:
Prof. Dr. Hans Körner
Prof. Dr. Jürgen Wiener

Düsseldorf März 2023

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung | 3

2 Von der Patientenarbeit zum Kunstwerk | 7

2.1 Patientenwerke im Kontext und eine andere Blickeinstellung. Ein Beispiel | 7

2.2 Eine Geschichte zwischen Achten und Ächten: die Auseinandersetzung mit bildnerischen Arbeiten von psychisch erkrankten Menschen | 9

2.2.1 Von den Anfängen bis 1921 | 10

2.2.2 Hans Prinzhorn und die Sammlung Prinzhorn | 18

2.2.3 Nach 1945 und heute | 30

3 Raumdarstellung im bildnerischen Schaffen von Insass*innen psychiatrischer Anstalten zwischen 1890 und 1920: eine Betrachtung in verschiedenen Kontexten | 46

3.1 Ein kritischer Blick von Maria Puth auf ihre eigene psychiatrische Raumsituation | 46

3.2 Transparenz in der Raumdarstellung: die Zeichnung *Privat Heim Direktr Dr. [...]* von Martha Hoge in differenten Zusammenhängen | 55

3.2.1 *Privat Heim Direktr Dr. [...]* als eine architektonische Zeichnung in psychiatrischem Anstaltskontext um 1900 | 60

3.2.2 *Privat Heim Direktr Dr. [...]* in eigenem Kontext der Zeichnerin in der Psychiatrie und in Zusammenhang mit kriegsbedingten Anstaltssituationen | 70

4 Räumlichkeit und Raumdarstellung in Werken von Anstaltsinsassen um 1900: eine Betrachtung im bildnerischen Kontext | 83

4.1 Emma Haucks Briefe an den Ehemann als Zeichnung: bildnerische Wiederholung und Räumlichkeit | 83

4.1.1 Impulsive Wiederholung in Emma Haucks Briefbildern als bildnerisches Motiv: ein Prozess des Anders-Werdens | 91

4.1.2 Emma Haucks Raumsituation in der Psychiatrie: das Krankenbett in psychiatrischen Wachsälen um 1900 als Ort des Schaffens | 99

4.1.3	Darstellungen von Bewegung und räumlichem Intervall in Haucks zeichnerischen Werken	115
4.1.4	Ein kalligrafisches Moment in bildnerischen Darstellungen als Räumlichkeit	120
4.2	Ambivalenz zwischen Nähe und Distanz in Elisabeth Faulhabers Zeichnungen: räumliche Darstellung ihres Inneren – oder Innenlebens	122
4.3	Wilhelm Maaschs Zeichnung als montierter Raum	143
4.3.1	Zeichnungen auf Kalenderblättern und Zeichenpapier	143
4.3.2	Motiv, Entdeckung und Entwicklung	149
4.3.3	Maaschs winzige Bildfläche: eine improvisierte ‚Gegenstimme‘	163
4.3.4	Maaschs zeichnerische Räumlichkeit und ihr räumliches Potenzial	166
4.3.5	Der bildnerisch montierte Raum: Maaschs transparente Äußerung von Räumlichkeit	177
5	Zusammenfassung	 181
6	Literatur- und Quellenverzeichnis	 192
7	Abbildungsverzeichnis	 208
8	Abbildungen	 214

1 Einleitung

Die Kunst der sogenannten „Geisteskranken“, d. h. die Bildproduktionen von Patient*innen psychiatrischer Anstalten, fand aus diagnostischen Gründen von Anfang an vonseiten der Ärzte Beachtung. Sie wurde darüber hinaus von Künstlern der Moderne sowie in der Kunstgeschichte rezipiert und wurde so Teil einer komplexen Rezeptions- und Forschungsgeschichte ab der Mitte des 19. Jahrhunderts, in der beispielsweise der Arzt und Psychiater Marcel Réja eine wegbereitende Rolle spielte. Wenn man besonders auf die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts – einer Zeit „zwischen Achtung und Ächtung“ – zurückblickt, wird erkennbar, wie different das Forschungsgebiet und wie sehr es mit der Geschichte der Sammlung Prinzhorn verbunden ist.¹

Die vorliegende Arbeit nimmt dies zum Ausgangspunkt und widmet sich den weitreichenden Leistungen Hans Prinzhorns zwischen 1919-1921, die im „Aufbau eines Museums für psychopathologische Kunst“ sowie seiner wissenschaftlichen Verdienste um 1922 im Bereich der Kunst und Psychiatrie liegen.

Fokussiert werden in dieser Forschungsarbeit durch kunstgeschichtliche Raumfragen bildnerische Werke von psychisch erkrankten Menschen im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum. Die konkrete Auswahl der Untersuchungsobjekte bildet die Grundlage dieser Arbeit. Diesbezüglich stellt vor allem die ‚Sammlung Prinzhorn‘ eine bemerkenswerte Werkgruppe dar. Sie ist von der Zeit Hans Prinzhorns bis heute durch zahlreiche Ausstellungen und Forschungsprojekte bearbeitet worden. Ähnliche zeichnerische und bild-schriftliche Arbeiten entstanden ebenfalls in der Zeitspanne etwa zwischen 1890 und 1920, die bis 1933 das Interesse der Öffentlichkeit erregten. Die Werke entstanden während des vorübergehenden Aufenthalts in psychiatrischen Kliniken oder in unterschiedlichen staatlichen und privaten Heil- und Pflegeanstalten, in denen die Patient*innen oftmals bis zu ihrem Lebensende als ‚unheilbar‘ diagnostiziert untergebracht waren. Auch wenn die Forschung hierzu noch Lücken aufweist, kann man beispielsweise aufgrund der archivierten Krankenakten sagen, dass soziale Herkunft und beruflicher Werdegang der psychisch Erkrankten vielfältig sind. Unter ihnen gab es bildnerisch

¹ BRAND-CLAUSSEN, Bettina: Geschichte einer ‚verrückten‘ Sammlung, in: *Vernissage, Die Zeitschrift zur Sammlung*, 9. Jg., 07/01. Heidelberg 2001, S. 6. Vgl. ebd., S. 6-14.

Ungeübte, aber auch künstlerisch sowie kunsthandwerklich Ausgebildete oder Erfahrene.

Warum soll der Bestand der Heidelberger Sammlung als speziell definiert werden? Diese Frage lässt sich wie folgt beantworten: Eine solche ergiebige Gruppe mit schöpferischen Werken von Insass*innen psychiatrischer Anstalten ist nach 1945 schwerlich zu finden. Dies wird verständlich, wenn man ein solches Phänomen im Kontext der Reduzierung von dauerinternierten psychisch Kranken mithilfe der Entwicklung von Psychopharmaka ab 1952 (z. B. „Chlorpromazin“²), der sogenannten Desinstitutionalisierung anlässlich der Psychiatriereform ab den 1970er-Jahren sowie des sich ändernden Verständnisses von psychischer Krankheit und erkrankten Menschen der Gesellschaft betrachtet.

Diese spezielle Werkgruppe, deren Bedeutung und Qualität sowie Quantität weitere Forschungsmöglichkeiten eröffnen, wird hier zum Fundament der kunsthistorischen sowie künstlerischen Analyse. Die daraus ausgewählten bildnerischen Arbeiten wurden von Patient*innen in psychiatrischen Kliniken und Anstalten um 1900 geschaffen. Das bedeutet, dass ihre Autoren im Wesentlichen ohne künstlerische Erfahrung vor ihrer psychiatrischen Einweisung, unter dem Einfluss der Psychose, unerwartet anfangen, schöpferisch zu arbeiten. Oder sie waren vor und nach dem Ausbruch ihrer psychischen Erkrankung in der bildenden bzw. angewandten Kunst tätig, und infolge der Erkrankung lässt sich eine formal und inhaltlich sowie innerlich geänderte Ausdrucksart und -weise wahrnehmen.³

Die Arbeiten der Heidelberger Werkgruppe entspringen überwiegend dem zeichnerischen Schaffen. Allerdings gibt es daneben eine Reihe von Werken, die bildliche und schriftliche Äußerungen vereinen. Sie zeigen eine große formale Vielfalt in ihrem außerordentlichen räumlichen Ausdruck. Man sollte jedoch nicht außer Acht lassen, dass eine solche visuelle Vielfältigkeit gleichsam unter dem Einfluss einer psychischen Disposition oder Störung sowie während eines psychiatrischen Aufenthaltes entstanden sein könnte. Es scheint ebenso, dass unter kunsthistorisch-methodischen Gesichtspunkten das Spektrum der Bildinhalte unter Beachtung vielerlei Aspekte eruiert werden muss. Dies sollte aber mit Vorsicht geschehen, weil „die den Kunsthistorikern allgemein zuerkannten Bedeutungen in der Psychose meist

² SHORTER, Edward: *Geschichte der Psychiatrie*, Hamburg 2003, S. 383.

³ Vgl. GORSEN, Peter: Das Gesunde im Schizophrenen, in: *Kunstforum International*, Bd. 101. 1989, S. 135; vgl. ANDREOLI, Vittorino: Die Geschichte der Beziehung zwischen Psychiatrie und Kreativität, in: *Psyche & Kunst*, hg. von Hans-Otto Thomashoff/ Dieter Naber, Stuttgart 1999, S. 6.

eine Umwertung erfahren haben, so dass auf ihnen fußende Interpretationen üblicher Art leicht in die Irre gehen.“⁴

Schließlich verbinden diese ‚Patientenwerke‘ konkret wirkliche Raumdarstellungen und abstrahierende Räumlichkeit, denn diese Ausdrücke werden als ein Bildganzes oder eine bildnerische Totalität überzeugend begriffen, denen das bisher verdeckte wahre Künstlerische und das vielschichtig zusammenhängende Geschehen innewohnt. Dieser Perspektive folgend werden verschiedene Ausdrucksformen und -weisen der räumlichen Darstellungen innerhalb der Werke ausfindig gemacht und eingehend erforscht. Die hier zur Analyse herangeführten Werke enthalten zeichnerisch einen eigenen Kunstcharakter. Das heißt, in diesen Arbeiten zeigt sich zum einen eine zeichnerische Frische: Unmittelbarkeit, wie auch Improvisation zwischen spontanem und überlegtem Ausdruck oder formaler und informeller Konstruktion, Dynamik der Bewegung auf der Bildfläche sowie die autonome Rolle derselben, die potenziell räumlich wirken können und Transparenz und Offenheit des Prozesses kreativen Arbeitens. Zum anderen lässt sich eine hiermit eng verbundene, äußerlich sowie bildimmanent besondere Raumkonstruktion bemerken. Diese lässt als Ort schöpferischer Potenzialität ihre Eigentümlichkeit, Einbildungskraft und Bilderkraft entfalten. Es findet z. B. auch der Aspekt ‚des montierten Raums‘ Beachtung und wird als das räumliche oder bildnerische Wesentliche der Untersuchungsgegenstände herausgearbeitet. Die bildnerischen Darstellungen in der Form einer Montage der hier vorgesehenen Arbeiten sind bemerkenswert, weil „das jeweils Dargestellte – eine Figur, ein Zeichen, ein Ding – völlig mit einer Ausdrucksart verschmilzt.“⁵ Das implizite Räumliche, dem man bisher nicht genügend Aufmerksamkeit schenkte sowie die spezifische räumliche Ausdruckskraft, die sich auch in den Materialien oder Bildflächen zeigt, werden in der vorliegenden Arbeit eingehend untersucht. Diese künstlerischen sowie kunsthistorischen Aspekte sollen die Betrachtung der im Diskurs stehenden Werke bestimmen und somit den Kontext nicht als Bildinhalt, sondern eher als Situation bildnerischen Geschehens verstehen. Wichtig ist hierbei der Einbezug historischer Zusammenhänge aus der Zeit um 1900, wie etwa die durch den Ersten Weltkrieg verursachte Todesangst und Hungersnot sowie die grundlegenden

⁴ Eine Umschreibung von Inge Jádís Formulierung. JÁDI, Inge: Blickwinkel – Sehweisen – Horizonte, in: (A-K) *Wahnsinnige Schönheit. Prinzhorn-Sammlung*, Kataloggest. von Herman Lelie, Heidelberg 1997, S. 25.

⁵ BOEHM, Gottfried: Die Kraft der Bilder, in: *Wahn Welt Bild. Die Sammlung Prinzhorn. Beiträge zur Museumseröffnung*, hg. von Thomas Fuchs, Inge Jádi, u. a., Berlin/Heidelberg 2002, S. 6. Vgl. ebd., S. 1-8.

gesellschaftlichen Veränderungen, auch infolge der industriellen Entwicklung, die beispielsweise auch zu einer veränderten Sexualmoral führten. Zweifellos prägte dies auch die Patientinnen und Patienten und beeinflusste damit direkt oder indirekt ihr bildnerisches Schaffen. Diese litten während des Ersten Weltkrieges „unter heute nur mehr schwer vorstellbaren Beschränkungen und Entbehrungen.“⁶ Deshalb ist die Frage zu klären, inwieweit die unterschiedlichen Bedingungen und Atmosphären ihre schöpferische Produktion prägten. Die begrenzten Räume der Psychiatrie können in dieser Arbeit gleichermaßen als Orte des disziplinierten Alltags wie des Kunstschaffens gesehen werden. Die Patienten reagieren auf die vorherrschende Situation mit Anpassung oder Ablehnung, was sich in den Darstellungen niederschlägt. Somit werden sowohl das bildnerische Rüstzeug als auch die Krankengeschichten und biografischen Spuren der betroffenen Autoren fokussiert.

Hieraus ergeben sich weitergehende Fragen, die im Hauptabschnitt dieser Arbeit diskutiert werden. Der konzentrierte Blick des Betrachters auf das bildnerisch dargestellte Räumliche der scheinbar schlichten Patientenarbeiten ermöglicht zuletzt, die Größe der kleinen Dinge zu erkennen und ihr Wesentliches herauszukristallisieren. Es wird der Frage nachgegangen, ob der Kontext des Werkes und die einzigartig dargestellte Raumstruktur in einem unlösbaren Zusammenhang stehen. Damit können die Raumdarstellung bzw. Räumlichkeit nicht bloß als bildnerische Merkmale verstanden werden, sondern vielmehr als der Mittelpunkt der künstlerischen Lebendigkeit, der Kraft und der wahren Intention dieser spezifischen Werkgruppe. Dabei sollte man vorsichtig vorgehen, um nicht vorschnell äußerlich formale Ähnlichkeiten zwischen den ‚Patienten-Künstlern‘, die wesentlich bildnerische Laien waren, und den zeitgenössischen Avantgardekünstlern, die eine psychische Ausnahme-Erfahrung oder eine psychiatrische Erfahrung hatten, zu konstatieren.

⁶ ROTZOLL, Maike; BRAND-CLAUSSEN, Bettina; HOHENDORF, Gerrit: Carl Schneider, die Bildersammlung, die Künstler und der Mord, in: *Wahn Welt Bild* 2002, S. 44. Vgl. ebd., S. 41-64.

2 Von der Patientenarbeit zum Kunstwerk

2.1 Patientenwerke im Kontext und eine andere Blickeinstellung: ein Beispiel⁷

In Ambroise Tardieu 1872 veröffentlichter gerichtsmedizinischer Studie „Étude médico-légale sur la Folie“ befand sich eine Zeichnung eines psychisch erkrankten Menschen, in der „als zentrales Motiv“ der Kopf einer Frau im Profil, ihr Oberkörper sowie ihre angewinkelte Hand dargestellt wurden. Diese figürliche Darstellung, genauer gesagt die „eigentümliche Kombination von figürlichem Zentrum und abstrakt-ornamentaler Komposition“, ist im 1989 publizierten Buch „The Discovery of the Art of the Insane“ von John M. MacGregors reproduziert.⁸

Tardieu hatte auf „die zeichnerische Betätigung der Patienten in psychiatrischen Anstalten erst 1872“⁹ – erstmals und allgemein – aufmerksam gemacht, so behauptete es Hartmut Kraft in seinem 1986 veröffentlichten Buch.¹⁰ Tardieus psychiatrische Abhandlung wurde wie folgt verstanden:

The uniqueness of Tardieu’s early contribution is established by the fact that a patient’s drawing was reproduced in a psychiatric publication accompanied by the patient’s explanation of its meaning and, perhaps more important, by a detailed description of the forces that led irresistibly to its creation.¹¹

MacGregor gab in seiner Publikation den Urheber der Abbildung der eben erwähnten Patientenarbeit als anonym und deren Titel als *The Soul of the Earth* an. Seine Quellenangabe lautet: „drawing from A. A. Tardieu, *Études médico-légales sur la folie* (Paris, 1872), p. 102.“. Unter diesem reproduzierten Bild zeigte er auch eine ausführliche Erklärung des Patienten zu seiner Zeichnung, die aus Tardieus Buch zitiert wurde.¹² Diese Weise, nämlich dass „ein unverstandener Text neben ein unverstandenes Bild gestellt wird“, sah der Kunsthistoriker Hans Körner jedoch

⁷ Die Diskussion „Patientenwerke im Kontext und eine andere Blickeinstellung: ein Beispiel“ beruht wesentlich auf dem Aufsatz des Kunsthistorikers Hans Körner „Die Anfänge der spiritistischen Kunst – Victor Hugo, Victor Hennequin und Victorien Sardou“. Vgl. KÖRNER, Hans (Hg.): *Botschaften aus dem Jenseits*, Düsseldorf 2002, S.157-196.

⁸ Ebd., S. 170 ff. (siehe Anm. 41 bzw. Anm. 39, 40). Dem Autor zufolge hatte bereits Françoise Will-Levallant diese Darstellung in seinem 1981 publizierten Aufsatz „Über Sprache und Kriterien in der medizinischen Rezeption psychopathologischer und mediumistischer Zeichnungen.“

⁹ KRAFT, Hartmut: *Grenzgänger zwischen Kunst und Psychiatrie*, Köln 1986, S. 56.

¹⁰ Vgl. ebd.

¹¹ MACGREGOR, John M.: *The Discovery of the Art of the Insane*, Princeton 1989, S. 103.

¹² Ebd., S. 104 f.

kritisch. Und er äußerte sich ausdrücklich, es „soll vermieden werden“, dass „bei dieser Gegenüberstellung wenig mehr übermittelt wird, als daß [sic] Bild und Text einem kranken Geist entsprungen sein müssen“.¹³ (Abb. 1).

Diese Ansicht führt zu den folgenden Fragen, die man stellen muss, um sich weitergehend dem Wesentlichen der hier betrachteten zeichnerischen Darstellung nähern zu können: Wer war überhaupt der Urheber dieser Arbeit und wer gab ihr mithilfe der ausführlichen Beschreibung ihre Bedeutung? Bisher wurde lediglich angegeben, dass ein psychisch erkrankter Mensch sie geschaffen und verfasst habe. Auch in welchem Zusammenhang das bildnerische Schaffen und das Selbstzeugnis miteinander stehen, ist unzureichend geklärt.

Man kann den Autor der Darstellung und die Erläuterung identifizieren, davon war Körner fest überzeugt. Er schrieb in seinem 2002 veröffentlichten Aufsatz „Anfänge der spiritistischen Kunst“ wie folgt:

Das bei Tardieu reproduzierte Bild ist keine Zeichnung, sondern ein Holzschnitt, der 1854 als Illustration eines Buches von Victor Hennequin erschien. Bild und Bildkommentar lagen also nicht erst 1872, sondern bereits 1854 im Druck vor, und publiziert wurden sie zuerst nicht vom Psychiater, sondern vom – späteren – Patienten. Publiziert wurden 1854 nicht Krankheitssymptome, sondern die Offenbarungen einer höheren Macht.¹⁴

Wie es im Zitat angemerkt wird, spiegelt sich bereits in dieser Grafik und Beschreibung im Grunde genommen „Victor Hennequins Kosmologie“ wider, „also keineswegs Ausgeburt des Wahnsinns, zumindest nicht Ausgeburt eines individuellen Wahns.“¹⁵

Weder die Biografie über Victor Hennequin und seine Kosmologie noch der Inhalt der grafischen Darstellung und deren Kontext¹⁶ werden hier ausführlich dargelegt. Aber wesentlich ist feststellbar, nachdem Hans Körner sich mit der Frage nach Hennequins Weltbild beschäftigte:

Die von Tardieu reproduzierte Graphik ist die Darstellung einer [...] Aromakur. Sie stellt den Versuch der Entaromatisierung von Mme Hennequin dar. Erst an dieser Stelle sei der Kommentar Hennequins zu diesem Bild in Auszügen zitiert. Ganz verstehbar wird dieser Kommentar und über ihn die Graphik gewiß [sic] noch immer nicht sein, aber beide können jetzt zumindest in ihren Zusammenhang eigeordnet [sic] werden.¹⁷

¹³ KÖRNER 2002, S. 172.

¹⁴ Ebd., S. 172.

¹⁵ Ebd., S. 175.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 170-180.

¹⁷ Ebd., S. 178.

Körner regte in seinem Beitrag nicht nur eine Diskussion über Bild und Bildkommentar an. Vielmehr ist es wichtig, dabei einen wesentlichen Ansatzpunkt im Hinblick auf die umfassenden Forschungen zu den bildnerischen Äußerungen von sogenannten „Geisteskranken“ zu erkennen. Er formuliert nachdrücklich schon vor dem Beginn seiner Analyse des Bildes, das 1854 von Hennequin – noch nicht Patient – publizierte Bild von den Offenbarungen der „Seele der Erde“ – nicht von Symptomen einer psychischen Krankheit – handelt. „Wenn man das ernst nimmt“, so sagt Körner, „dann kann der diagnostische Blick auf das Bild nur eine der möglichen Blickeinstellungen sein.“ Das heißt, dass man „eine der möglichen anderen Blickeinstellung[en]“ erwägen muss.¹⁸ In dieser Hinsicht postulierte er:

Es ist die Blickeinstellung, die die Imagination als Ursprung der Imago ernst nimmt, und die es deshalb auch akzeptieren muß, daß die imaginären Systeme als Bildquellen auch gerade dann ernstzunehmen sind, wenn sie sich dem scheinbar vernünftigen Verstehen entziehen.¹⁹

Aber „die Zurücknahme des diagnostischen Blicks in der Bildanalyse“ bedeutet selbstverständlich nicht eine „Kritik an der Diagnose des behandelnden Arztes“.²⁰ Um Themen wie in Hennequins Grafik mit einem anderen Blick zu betrachten und zu interpretieren, sollte man nicht voreilig fragen, ob sie als Kunst von psychisch erkrankten Menschen klassifiziert sind, sondern eine neue Interpretationsmöglichkeit ausloten und begründen, das bedeutet „ein Medium zu sein, eine Selbstbeschreibung (unabhängig davon, welche Realitätsadäquanz man einer solchen Selbstbeschreibung zumißt).“²¹ Das Wesentliche ist, folgende wegweisende Äußerung des Kunsthistorikers in Betracht zu ziehen:

Blendet man den diagnostischen Blick aus, wird der kunsthistorische Stellenwert dieser Gegenstände erkennbar. Und den sollte man nicht unterschätzen. Es gibt in der Kunst des mittleren 19. Jh. nichts, was Bildern, wie [...] der von der ‚Seele der Erde‘ mittels Hennequins Hand dargestellten Aromakur vergleichbar wäre.²²

2.2 Eine Geschichte zwischen Achten und Ächten: die Auseinandersetzungen mit bildnerischen Arbeiten von psychisch erkrankten Menschen

¹⁸ Ebd., S. 172.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd., S. 180.

²² Ebd.

2.2.1 Von den Anfängen bis 1921

Diese Überzeugung geht über ein Identifizierungsproblem oder eine kontextuelle Betrachtung der „Bildnerie der Geisteskranken“ sowie ihrer Selbstzeugnisse hinaus. Sie ist in Bezug auf aktuell wissenschaftliche Diskurse zum Thema der Kunst von psychisch erkrankten Menschen, wie sie die vorliegende Arbeit behandelt, grundlegend und auch in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich. Denn durch solch „eine der möglichen anderen Blickeinstellungen“ kann man damit beginnen, die bisher unbeachteten und verborgenen Seiten bildnerischer Werke zu entdecken. Wenn man wahrnimmt, dass diesen Werken eine künstlerische Eigenart immanent ist, wird ermöglicht, sie als Kunstwerke weiter auszuloten und zu interpretieren. Deshalb wird in diesem Kapitel ein geschichtlicher Überblick über die Auseinandersetzungen mit ‚Patientenarbeit‘ dargestellt. Diese fanden seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch ihre bahnbrechenden Beiträge Beachtung. Hier erfolgte eine andere, das heißt eine nicht allein diagnostisch oder psychiatrisch orientierte Betrachtungsweise.

In den rezeptionsgeschichtlichen Darlegungen der Studien über die Kunst von psychisch erkrankten Menschen, welche besonders von der Mitte des 19. Jahrhunderts ausgingen, findet das 1864 erschienene Buch „Genio e follia“ von Cesare Lombroso häufig Erwähnung. Es gibt einige Angaben zu den historischen Anfängen dieses Forschungsbereiches, in denen man ihn als den Innovator darstellt, der zuerst die Beschäftigung mit „Geisteskrankenkunst“ in Gang brachte. Aber MacGregor sah dies als einen Fehler, der sich aus der falschen Datierung von Lombrosos frühesten Publikationen, die das bildnerische Schaffen von hospitalisierten Verrückten thematisiert hatten, ergab. Seiner Feststellung zufolge, hier nur kurz und zusammenfassend dargestellt, hatte Lombroso einen Artikel zu diesem Thema mit dem Titel „L’Arte nei pazzi“ in der 1880 erschienenen Zeitschrift erstmals veröffentlicht. Genauer gesagt wurde dieser in der überarbeiteten vierten Ausgabe von „L’uomo di genio“ im Jahr 1882 als ein entscheidendes Kapitel hinzugefügt – also begann Lombrosos wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den bildlichen Darstellungen von psychotischen Patienten, die im Allgemeinen ab 1864 so bezeichnet wurden, tatsächlich im oder um das Jahr 1880.²³

In dieser Hinsicht stellt der Artikel „L’imagination dans la folie“ von Paul-Max Simon ein wegweisendes Ergebnis des beginnenden wissenschaftlichen Interesses an

²³ Vgl. MACGREGOR 1989, S. 103.

der bildlichen Produktion von psychotischen Kranken dar, der 1876 – etwa vier Jahre vor der Veröffentlichung der eben genannten Studie Lombrosos – publiziert wurde. Simon war ein wenig bekannter französischer ‚alienist‘. Dennoch wird er als der erste Psychiater, der eine seriöse und umfassende Untersuchung zu zeichnerischen sowie malerischen Arbeiten von ‚Geisteskranken‘ unternommen hatte, angesehen, obwohl Lombrosos wissenschaftlicher Ruhm zu seiner Zeit solche Tatsachen verschleierte. Beim Betrachten von Simons Darstellungen ist bemerkenswert, dass er sich nicht nur mit der Bildproduktion von Patienten, sondern auch mit ihren improvisierten Kostümen auseinandergesetzt hat. Er versuchte, seine eigene Studie zur inneren Welt dieser psychisch Kranken zu führen, und so sammelte und beschrieb er die imaginären visuellen Erfahrungen, die sie berichteten, Visionen und Halluzinationen, die er als Basis für viele ihrer bildlichen Produktionen verstand. Simon sah, dass solche verbalen Beschreibungen als künstlerische Konzepte, die den Zeichnungen nicht innewohnen, gelten. Er war davon überzeugt, dass diese reinen mentalen Images der Ursprung der weniger komplexen, aber konkreteren Kostüme sowie Bilder sind. Er war der erste, der einen Zusammenhang zwischen den Ideen und Wahnvorstellungen und den grafischen Arbeiten, die als externalisierter Ausdruck eine Rolle spielen sollten, herstellte. Unter diesem Aspekt betrachtet, wurde der Patient nun als Kommunikationsversuch angesehen, eine Entdeckung, die den anscheinend zufällig und willkürlich entstandenen Kritzeleien der ‚Geisteskranken‘ eine neue Bedeutung zuwies.²⁴ MacGregor fasste in seinem Kapitel zu Paul-Max Simon und dessen Studie über die Kunst und Psychiatrie den Beitrag dieses Psychiaters so auf:

Simon's more modest undertaking, which owed less to Romantic conceptions of genius, and more to the descriptive psychiatry of his day, can be understood now as far superior to that of Lombroso, an achievement that in its seriousness and objectivity was to provide an admirable prototype for all later explorations into the psychology of psychotic pictorial expression.²⁵

Gleich zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde „a curiously anonymous double“ in der Geschichte der Forschung zur Kunst der ‚Geisteskranken‘ sichtbar.²⁶ Es war der Arzt und Psychiater Dr. Paul Gaston Meunier und zugleich Marcel Réja, sein „literarische[s] Pseudonym“. Michel Thévoz zufolge hat er sich hinter diesem „bis zu

²⁴ Vgl. ebd., S. 103, 108.

²⁵ Ebd., S. 115. Vgl. ebd., S. 103-115: Chapter Seven „Paul-Max Simon and the Study of Psychiatry and Art“

²⁶ Ebd., S. 173.

seinem Tode versteckt²⁷. Er wurde 1900 in Medizin promoviert. Zu dieser Zeit war seine Karriere als Arzt für psychisch Kranke bereits weit fortgeschritten. Später bemerkte man, dass er mit Auguste Marie²⁸ in der Anstalt von Villejuif verknüpft worden war. Dieser Umstand ist bemerkenswert, denn es ermöglichte, ihn in unmittelbaren Kontakt zu einer seit 1900 von Marie dort angelegten Sammlung von „Zeichnungen, Skulpturen und Stickereien seiner Patienten“ zu bringen. 1901 publizierte dieser Mediziner unter dem Namen Marcel Réja seinen ersten Artikel mit reproduzierten Patientenarbeiten, die meist zu dieser Kollektion gehörten, in „der *Revue Universelle*“²⁹.

Réja (1873-1957) ließ im Jahr 1907 sein Hauptwerk „L’art chez les fous“ verlegen, in dem er grundsätzlich versuchte, sich von der bisherigen abwertenden Beurteilung zur „Geisteskrankenkunst“ zu distanzieren. Bereits dieses Pseudonym hat seine einem Anonymus immanente Intention signalisiert, und somit muss man vor allem die Forschungslage in Betracht ziehen, nachdem seine Arbeiten veröffentlicht wurden. Dieses Werk wurde „zu einer Zeit, in der die Macht der Psychiatrie ihre größte Arroganz erreicht hatte“, publiziert. Hans Prinzhorn (1886-1933), ein kunstgeschichtlich sowie psychiatrisch ausgebildeter Zeitgenosse, schenkte in seiner Schrift „Das bildnerische Schaffen des Geisteskranken“ von 1919³⁰ diesem Buch Réjas Beachtung:

Hier wird zum ersten (und überhaupt bisher einzigen) Male nicht von engem klinischen Gesichtspunkte ein Symptom verfolgt und auf diagnostische Verwertbarkeit geprüft, sondern das Phänomen, daß [sic] ein für das Leben verlorener Geisteskranker Werke von unbestreitbarer künstlerischer Qualität schaffen kann, deren Wirkung auf den Beschauer in allen wesentlichen Teilen der eines echten Kunstwerkes entspricht – dieses abgesehen von aller Psychiatrie erschütternde Phänomen ist RÉJA zum Bewußtsein gekommen und bestimmt seine Einstellung.

²⁷ THÉVOZ, Michel: Vorwort: Marcel Réja, Entdecker der Kunst der Verrückten, in: *Marcel Réja. Die Kunst bei den Verrückten*, hg. von Ch. Eissing-Christophersen/ D. Le Parc, Wien/ New York 1997, S. 12. Vgl. ebd., S. 1-13.

²⁸ Vgl. SHORTER 2003, S. 135: Auguste Marie, der bis 1920 als Chefarzt in der großen psychiatrischen Anstalt von Villejuif gearbeitet hat, war ein Student von Jean-Martin Charcot (1825-1893). Über Charcot bemerkte einst der Historiker Edward Shorter wie folgt: „In den 1860er Jahren gelang Charcot einige grundlegende Entdeckungen auf dem Gebiet der Neuropathologie, beispielsweise bezüglich der Zusammenhänge zwischen klinischen Symptomen und anatomischen Veränderungen bei Multipler Sklerose oder der Darstellung der ALS (amyotrophische laterale Sklerose oder ‚Lou-Gehrigsche-Krankheit‘). Das waren wichtige Beiträge zur Forschung, die ihm genügend Anerkennung verschafften, um in den 1870er Jahren zum bekanntesten Mediziner Frankreichs zu avancieren.“

²⁹ THÉVOZ 1997, S. 3. Vgl. MACGREGOR 1989, S. 173.

³⁰ Vgl. „PRINZHORN, H: Das bildnerische Schaffen der Geisteskranken. Z. ges. Neurol. Psychiat. 52: 307-326, 1919“, in: BADER, Alfred/ NAVRATIL, Leo (Hg.): *Zwischen Wahn und Wirklichkeit*, Luzern/ Frankfurt/M. 1976, S. 294. (siehe Literaturverzeichnis 174).

Infolgedessen ist er fähig, einige feine Bemerkungen über die Verwandtschaft des echten künstlerischen Schaffens mit der Produktion der Geisteskranken zu machen.³¹

Wenn Prinzhorn bei Réjas‘ Studie über die Kunst bei den Verrückten „das Phänomen“ beachtete, wurde Alfred Bader dabei auf die Beziehung zwischen der „Verrücktheit“ und „schöpferische[n] Tätigkeit“ aufmerksam. Der Psychiater sah Réjas Arbeit von 1907 als „ein wahrhaft revolutionäres Buch“. Zugleich „als Ausgangspunkt der modernen Psychopathologie des Ausdrucks“. Seinem Beitrag von 1976 zufolge

meinte RÉJA, die psychischen Bedingungen schöpferischen Wirkens zeigten oft beim Gesunden analoge Mechanismen, wie auch der Begriff ‚Inspiration‘ andeutet. Doch würde sich beim Gesunden – und dies ist für RÉJA ein wesentlicher Unterschied – das vernünftige Ich nie sehr weit entfernen, nur ‚sich klein machen‘ im Feuer des schöpferischen Arbeitens. Diese Art Ausnahmezustand sei indessen beim Verrückten von Dauer, und gerade deshalb lasse sich bei ihm die Genese der schöpferischen Tätigkeit besonders gut beobachten.³²

In den folgenden Jahren fand Réjas wissenschaftlicher Verdienst weitergehende Beachtung. 1989 bezeichnete MacGregor „L’art chez les fous“ von Réja als „an art critic and man of letters“. Er schrieb: „Intended for artists and the general public, it was the first full-length book devoted to a study of the spontaneous image-making activity of patients considered from the standpoint of art criticism.“³³ Michel Thévoz betrachtete ihn als „Entdecker“ in seinem Vorwort des 1997 veröffentlichten Buches „Marcel Réja. Die Kunst bei den Verrückten“. In dieser Hinsicht sollte nicht vergessen werden, so sagte der Autor ausdrücklich, dass Réjas „L’Art chez les Fous“ im Jahr 1907 publiziert wurde und dass „die Hauptgedanken zum bildnerischen Schaffen bereits 1901“ in seiner ersten Abhandlung formuliert worden sind, „das heißt vor den großen künstlerischen Umwälzungen, die das allgemeine ästhetische Empfinden grundlegend verändern sollten.“³⁴ Thévoz wies auch auf die revolutionäre Leistung in ästhetischer wie kultureller Herangehensweise von Marcel Réja hin:

³¹ „Prinzhorn 1919“. Aber Bader machte keine genaue Angabe der Seitenzahl in dieser Schrift, nämlich zur Stelle, wo die von ihm zitierte Äußerung Prinzhorns steht. Zit. n.: BADER, Alfred: Die Beschäftigung mit dem bildnerischen Schaffen der psychisch Kranken, in: Ebd., S. 17, 294. (siehe 174). Vgl. ebd., S. 15-24.

³² Ebd., S. 17 f.

³³ MACGREGOR 1989, S. 172.

³⁴ Diesbezüglich skizzierte Werner Hofmann einmal die damalige Kunstszene. Vgl. HOFMANN, Werner: *Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*, Stuttgart 1966, S. 257 f., 262.

Weit davon entfernt, die psychotischen Wesenszüge in klinisch-psychiatrische Kategorien zu zwingen, macht Réja sie zum Gegenstand eines anthropologischen Erforschens ihrer symbolischen Funktion, indem er Bezüge herstellt zum gestalterischen Schaffen von Kindern, Gefangenen, Medien und Primitiven.³⁵

Neben der Entstehung von Réjas' Forschung darf man ein Geschehen von 1905, die Eröffnung des von Auguste Marie geschaffenen Museums, genannt „Musée de la folie“, nicht außer Acht lassen.³⁶ Denn das spielte zunächst als wissenschaftlicher Impuls für Réja eine grundlegende Rolle, bestärkte seine Entdeckungsreise weiter und prägte seinen Versuch, sein Interesse an Patientenbildern als künstlerische Werke und seine Auseinandersetzung mit diesen schließlich als ein bedeutendes Forschungsergebnis zur Geltung zu bringen. Wie die Entwicklung von Réjas Arbeit zeigt, soll eine Beziehung zwischen der Sammlung eines solchen speziellen bildnerischen Schaffens und den damit sich auseinandersetzenen Studien als unabdingbar weiterhin betrachtet werden. Denn die Geschichte der Forschungen der Kunst von psychisch erkrankten Menschen ist etwa seit über 150 Jahre hinweg noch im Gange.

Als ein weiterer wichtiger Schritt in Richtung der Achtung künstlerischer Qualitäten ihrer Werke sieht man die Künstlermonografie über Adolf Wölfli vom Berner Psychiater Walter Morgenthaler (1882-1965) an. Sie wurde 1921 veröffentlicht, ein Jahr vor der Erscheinung des Buches „Bildneri der Geisteskranken“ von Hans Prinzhorn. Der Titel von Morgenthalers Werk – „Ein Geisteskranker als Künstler“ – lässt bereits „den revolutionären Charakter seines Vorgehens“ erkennen, konkret: „die Werke eines ‚Irren‘ werden als Kunst betrachtet.“ Die zentralen Studien von Morgenthaler und von Prinzhorn über das bildnerische Schaffen von psychisch Kranken verleihen den ‚Patientenarbeiten‘ „eine ästhetische Dimension“. Sie brachten damit „einen völlig neuen Zugang zu diesen Ausdrucksformen“ zustande, zugleich beseitigten sie „eine jahrhundertealte Ausgrenzung“. In dieser Hinsicht wird konstatiert: Ihre Veröffentlichungen sind grundlegende Werke und bezeichnen „den Aufstieg ‚des schizophrenen Künstlers‘“³⁷. Morgenthaler selber stellt sich als „ein echter Pionier“ dar.³⁸

³⁵ THÉVOZ 1997, S. 5, 11.

³⁶ Vgl. MACGREGOR 1989, S. 166.

³⁷ PEIRY, Lucienne: *Art brut. Jean Dubuffet und die Kunst der Außenseiter*, die deutsche Ausgabe, Paris 2005, S. 20, 22, 266. (siehe Anm. 29).

³⁸ Ebd., S. 22.

1908 begann Morgenthalers Beziehung zur Psychiatrie Waldau bei Bern. Er war von 1913 bis 1919 als Arzt in der dortigen psychiatrischen Klinik tätig und begegnete in diesen Jahren Wölfli, der seit 1895 Patient in der Waldauer Anstalt war. Es ist erkennbar, dass Morgenthalers eingehende Untersuchung über Wölfli's Arbeit eine zweifache Intention enthielt. Einerseits bot er als Psychiater seinen Fachkollegen eine enorm umfassende Untersuchungsmöglichkeit sowie Fragestellung an. Andererseits versuchte er mit einer biografischen Monografie, seine Achtung vor der künstlerischen Qualität der literarischen und bildnerischen Leistung Wölfli's, von der er fest überzeugt war, Ausdruck zu verleihen; auch sein Leben über die Mauern der Anstalt und über die Isolation hinweg, in der er existieren musste, mit einem nicht fachspezifischen Publikum zu teilen.³⁹

Morgenthalers psychiatrische Orientierung beruhte auf der Grundstruktur von Kraepelin und der Züricher Schule. Als deren Begründer galt Eugen Bleuler (1857-1939), der 1911 den Begriff ‚Schizophrenie‘ einführte. So wird klar, dass Morgenthaler einen fortgeschrittenen psychiatrischen, aber präpsychoanalytischen Standpunkt vertrat. Als Psychiater war Morgenthaler im Wesentlichen der Meinung: „[T]he mentally ill, from whom the veneer of convention has fallen away, would provide one with an opportunity to see deeper into the structure of humanness, and to penetrate the psyche more deeply, than would be possible with healthy people.“⁴⁰ Sein Buch „Ein Geisteskranker als Künstler“ gilt als eine kunsthistorische Monografie über den Künstler Adolf Wölfli, die in europäischen künstlerischen Kreisen eine enorme Aufmerksamkeit erregte. Damit wollte Morgenthaler „die Identität seines Patienten“ offenbaren und „ein Foto von ihm“ bekannt machen. Es wird deutlich, dass „er von der Gewohnheit der Psychiater abging, Pseudonyme zu verwenden“.⁴¹ Er wollte zeigen, dass „ihm der Künstler wichtiger war als der Geisteskranke.“ Dass Morgenthaler den an Schizophrenie erkrankten Patienten Wölfli als Künstler interpretierte, war „zu seiner Zeit eine mutige Tat“, „dementsprechend hat sein Buch ihm in psychiatrischen Fachkreisen mehr Schwierigkeiten als Anerkennung eingebracht“.⁴²

Morgenthaler zeigte sein großes Interesse an Wölfli's „graphischen, schriftlichen und musikalischen Äußerungen“ und betrachtete sie nicht in Hinblick auf deren

³⁹ Vgl. MACGREGOR 1989, S. 208 f.

⁴⁰ Ebd., S. 209.

⁴¹ PEIRY 2005, S. 22.

⁴² KRAFT 1986, S. 65. Vgl. MACGREGOR 1989, S. 208.

„pathologische Züge“, sondern auf ihre künstlerische Eigenart hin. Er setzte sich mit Wölfli's Werken „nach formal-ästhetischen Prinzipien“ auseinander und versuchte, ihren „künstlerischen Stil“ zu interpretieren. Morgenthaler untersuchte demnach „die räumliche und rhythmische Organisation der Kompositionen“, definierte „die Beziehungen, die Wort und Bild verbinden“ und entdeckte „die Fülle der ikonographischen Muster, die dieses enzyklopädische Werk ausmachen.“ Dabei förderte „seine Sensibilität für die zeitgenössische Malerei“ sicherlich, diese Kunst überhaupt erst wahrzunehmen.⁴³ Er sagte: „Dieser Mann ist anders als der Durchschnitt der Kranken und der Gesunden.“ Und: „Dieses Anders- und Eigenartige gerade ist das, was unseren Kranken zum Künstler macht.“⁴⁴ Mit diesem Blick begriff er Wölfli's künstlerische Tätigkeit als „ein Geschehen“. Nämlich,

in dem der Kranke gegen ein Chaos aus Lebenskrisen und Krankheitsvorgängen sich dadurch behauptet, daß [sic] es ihm mit einem, in seiner ihm eigenen ‚Natur‘ liegenden ‚Formungsvermögen‘ gelingt, aus diesem Chaos eine Ordnung zu gewinnen, und daß [sic] er damit zu einem, seinem eigenen ‚Wesen‘ entsprechenden Stil kommt.⁴⁵

So nahm er in Wölfli's bildnerischen Arbeiten „geometrische und ‚gotische‘ Stilelemente“ wahr und war davon überzeugt, dass „man ‚die Wurzel seiner Kunst vielleicht im Mystischen‘ suchen müsse“.⁴⁶

Im „Schluss“⁴⁷ seines Buches „Ein Geisteskranker als Künstler“ erwähnt Walter Morgenthaler das Wesentliche des Künstlers zwar nur kurz, aber es ist dennoch bemerkenswert:

Es soll hier zum Schluss noch einmal betont werden, dass die vorliegenden Untersuchungen nicht so verstanden werden dürfen, als wollten sie das eigentliche *Wesen* des Künstlers erfassen. Dieses Wesen ist nichts so Einfaches, und wahrscheinlich gibt es nicht nur *ein* Wesen des Künstlers, sondern verschiedene oder viele.⁴⁸

Und weiter:

Durch den ganzen Aufbau der Natur und ihr Geschehen wirken bekanntlich u. a. zwei Arten von Gesetzen: Statische und dynamische, besonders geometrische und rhythmische. Diese Gesetze

⁴³ PEIRY 2005, S. 22.

⁴⁴ Zit. n.: MÜLLER-SUUR, Hemmo: Zu Morgenthalers Begriff von Wölfli's Künstlersein, in: *Ein Geisteskranker als Künstler. Adolf Wölfli*, von Walter Morgenthaler, Wien 1985, S. 155. Vgl. ebd., 155 f.

⁴⁵ Ebd., S. 155.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ MORGENTHALER, Walter: *Ein Geisteskranker als Künstler. Adolf Wölfli*, Neuausg. Wien 1985, S. 91 f.

⁴⁸ Ebd., S. 91.

wirken auch im Menschen: Die seelischen Reaktionen auf sie hat Ebbinghaus in den Objektivitätsfunktionen zusammengefasst. Künstler aber scheint mir derjenige Mensch, in dem neben anderem diese Gesetze stärker wirken und reiner zum Ausdruck kommen. Was unter den Naturformen der Kristall, das ist unter den Menschen der Künstler und so wie das Pendel in der anorganischen Natur den Rhythmus am reichsten zum Ausdruck bringt, so tut es der Künstler unter den Menschen.⁴⁹

Diese vielsagende Äußerung wird noch deutlicher, wenn man Morgenthalers Interpretation der Wölfli's Werken innewohnenden Besonderheiten hinzuzieht. Auch ist sie im Zusammenhang mit dem Thema dieser vorliegenden Arbeit, „Raumdarstellung und Räumlichkeit im bildnerischen Schaffen von psychisch erkrankten Menschen“, in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich. Morgenthaler formuliert, wie er Wölfli's künstlerische Eigenart betrachtete:

Ein zweites Gegensatzpaar, das bereits beim Schaffen zum Ausdruck kommt, findet sich auch in den Formen sehr schön wieder: Es ist das auf der einen Seite das triebhaft Masslose, etwas Titanisches, das alle Grenzen von Raum und Zeit überschreiten möchte, das immer wieder das Ganze zu erfassen sucht, das alles maximal betont, eine Steigerung und Uebersteigerung [sic] im Symbolischen, ein Drang nach absoluter Freiheit, der alle natürlichen Formen gewaltsam verstümmelt und zerschlägt, eine innere Unruhe und Leidenschaftlichkeit bis zur Angst, die alles in ein einziges Blatt hineinstopfen, alles in einem einzigen Begriff ausdrücken möchte, etwas Mystisches und Dämonisches. Und auf der anderen Seite kommt auch im Formalen und gerade hier am schönsten, die andere Seite zum Ausdruck, der Gegentrieb, das Normative, Gesetzmässige, eine äussere Ruhe und Objektivität, die bis zur kühlen Selbstverständlichkeit oder gar Gleichgültigkeit gehen kann, eine regelnde Ordnung bis zur Gleichmässigkeit, ja bis zur Formalisierung und Erstarrung.⁵⁰

Seitdem Morgenthaler Wölfli's schöpferische Welt erstmals entdeckte und ihn in seiner 1921 veröffentlichten Studie als Künstler zeigte, bemerkt man vielfältiges Interesse an Wölfli's Kunst, und damit kann man Morgenthalers „Pionierleistung“ in verschiedenen künstlerischen sowie wissenschaftlichen Kreisen immer noch als bedeutsam einschätzen. Elka Spoerri skizzierte einmal die einflussreiche Wirkung auf die Kunstszene, die über die folgenden Jahrzehnte hinausgehend bis heute noch in Gang ist:⁵¹ In den 20er-Jahren „blieb Wölfli's Werk für Kunstkenner und Künstler ein Geheimtip“. In den 30er-Jahren entdeckten die Surrealisten um André Breton Wölfli. Sie hielten ihn für „neu“. Die „Ausdrucksintensität seiner Zeichnungen, ihre

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Ebd., S. 77.

⁵¹ Das Folgende nach Elka Spoerri. Vgl. SPOERRI, Elka: Walter Morgenthaler und Adolf Wölfli. Die Pionierleistung eines unkonventionellen Psychiaters (Nachwort zur Neuauflage), in: Ebd., S. 152 ff.

verschlüsselte Symbolhaftigkeit und vor allem ihre Verbindung mit Wort und Musik waren Anregungen für die Surrealisten, die, stark literarisch ausgerichtet, durch Psychoanalyse und Traumdeutung das ‚Überwirkliche‘ zu fassen suchten.“ Dagegen betrachteten die Kunsthistoriker lange Zeit das „Phänomen“ und „Werk Wölfli zurückhaltend“ und lehnten dies ab. In der Zeitspanne nach dem Zweiten Weltkrieg begann die „Irrenkunst“ Beachtung zu finden, „jetzt aus kunsttheoretischen Gründen“ und zwar im Zusammenhang mit dem vermehrten Interesse an der künstlerischen Peripherie wie Kinderzeichnungen und der Kunst der sogenannten Primitiven. „Diese antinaturalistischen Tendenzen wurden als Stilmöglichkeiten anerkannt und in die moderne Kunst aufgenommen.“ 1945, während einer dreiwöchigen Tour durch psychiatrische Kliniken in der Schweiz, besuchte Jean Dubuffet das „Waldau-Museum“, „[a]ngeregt und fasziniert vom Werk des ‚Grand Wölfli‘“. 1963 zeigte Harald Szeemann „in der Gruppenausstellung ‚Bildnerie der Geisteskranken – Art Brut – Insania pingens‘“ in der Kunsthalle Bern Wölfli zeichnerisches Werk. 1971 fand „im Kupferstichkabinett Kunstmuseum Bern“ die „erste Einzelausstellung über Wölfli“ statt.⁵² 1972 stellte Szeemann in Kassel „die Zeichnungen und Bücher sowie die von Wölfli dekorierten Schränke des Waldau-Museums und die rekonstruierte Zelle mit der Deckenzeichnung an der documenta 5“ zur Schau⁵³ (Abb. 2).

1975 wurde „die Adolf-Wölfli-Stiftung mit Sitz im Kunstmuseum Bern“ neu geschaffen. Zwischen 1976 und 1979 gab es „eine große Wanderausstellung“ mit Wölfli Kunstwerken, die „in zwölf europäischen und drei amerikanischen Museen“ gezeigt wurde. Darüber hinaus interessierten sich in den 1980er-Jahren „verschiedene Musiker“ für „Wölfli musikalische Kompositionen“.⁵⁴ Man stellt weitgehend fest, dass Wölfli Arbeit durch erneute Interpretationen oder Bearbeitungen in unterschiedlichen Arten in Erscheinung tritt⁵⁵ und sich seine bildnerischen Werke in aktuellen Ausstellungen im Rahmen der Außenseiter-Kunst finden.

2.2.2 Hans Prinzhorn und die Sammlung Prinzhorn

⁵² Ebd., S. 153.

⁵³ Ebd., 153 f. Vgl. MACGREGOR 1989, S. 293: Zu Dubuffets Besuch des Waldau-Museums und in Bern.

⁵⁴ SPOERRI 1985, S. 154.

⁵⁵ Vgl. ADOLF-WÖFLI-STIFTUNG; <https://www.adolfwoelfli.ch/rezeptionen#c249> [Stand: 26. 02. 2023].

Das Buch „Bildnerei der Geisteskranken“ von Hans Prinzhorn erschien im Jahr 1922. Seitdem findet es als „Dreh- und Angelpunkt einer jeden Diskussion um Kunst und Psychiatrie, um die bildnerischen Arbeiten von Patienten“⁵⁶ immer wieder Beachtung. Es ist auch „als herausragender Beitrag zur Erforschung künstlerischer Kreativität psychoseerfahrener Menschen“⁵⁷ gewürdigt worden.

In der Wahrnehmung anderer war Prinzhorns Lebensweg von „Unruhe und Unstetigkeit“⁵⁸ geprägt. Deshalb versah der Bildhauer Georg Kolbe auch eine von ihm geschaffene Prinzhorn-Büste (1932/33) mit den Worten „Todeshauch von einem zerstörten Zerstörer“⁵⁹. Hans Prinzhorn, der als zweiter Sohn eines Papierfabrikanten 1886 im westfälischen Hemer geboren worden war, studierte zuerst Philosophie und Kunstgeschichte an den Universitäten Tübingen, Leipzig und München und brachte 1909 mit einer Arbeit über die Kunsttheorie Gottfried Sempers sein Studium zum Abschluss. Er studierte danach in der Zeit von 1913 bis 1917 mit kriegsbedingten Unterbrechungen Medizin in Freiburg und Straßburg. Anlass für diese berufliche Neuorientierung war die psychische Erkrankung seiner zweiten Frau, mit der er seit 1912 verheiratet war. Dann absolvierte er seinen Dienst als Militärarzt bei der Truppe an der Westfront. Im Jahr 1917 begegnete er dort Karl Wilmanns, der als Psychiater schon über hundert Patientenwerke gesammelt hatte. Wilmanns, den man zum Chefarzt der Heidelberger Psychiatrischen Universitätsklinik ernannt hatte, stellte Prinzhorn im Februar 1919 als Assistenten ein, um die vorhandene Sammlung zu betreuen sowie deren Werke zu erweitern. Hier konnte er sich, weitgehend von seinem klinischen Dienst befreit, mit der neuen Aufgabe beschäftigen. So war es Prinzhorn möglich, sein Buch in der kurzen Zeitspanne von wenig mehr als zwei Jahren zu verfassen und den Fundus zu vergrößern. Dieser umfasst dem heutigen Museum Sammlung Prinzhorn zufolge ca. 6000 Zeichnungen, Aquarelle, Gemälde, Skulpturen, Textilien und Texte, die Insassen psychiatrischer Anstalten zwischen 1840 und 1945 geschaffen haben. Ein Aufruf ging diesem historischen Bestand voraus: Hans Prinzhorn verfasste und verschickte als Assistenzarzt der psychiatrischen Klinik der Universität Heidelberg in den Jahren von 1919 bis 1921 mit dem Leiter Wilmanns ein

⁵⁶ KRAFT 1986, S. 65.

⁵⁷ RÖSKE, Thomas: Schizophrenie und Kulturkritik. Eine kritische Lektüre von Hans Prinzhorns „Bildnerei der Geisteskranken“, in: (A-K) *Kunst & Wahn*, hg. von Ingrid Brugger, Peter Gorsen und Klaus Albrecht Schröder, Köln 1997, S. 255. Vgl. ebd., S. 255-265.

⁵⁸ KRAFT 1986, S. 66.

⁵⁹ Ebd.

Rundschreiben an Psychiatricanstalten und Sanatorien im deutschsprachigen Raum, in dem er „um künstlerische Patientenwerke zum Aufbau eines Museums für psychopathologische Kunst“ bat.⁶⁰

Die Studie von Prinzhorn basiert auf umfangreichem und reichhaltigem Untersuchungsmaterial aus Zeichnungen, Malereien, Skulpturen und textilen Arbeiten. Davon ausgehend ging er an „das Grenzgebiet zwischen Psychopathologie und Kunst in damals ungewöhnlich weitblickender Weise“ heran und entfaltete dabei „viele noch heute relevante Fragestellungen“.⁶¹ Die grundlegende Bedeutung seiner Arbeit liegt darin begründet, ein solches Gebiet erstmals für eine größere Öffentlichkeit sichtbar gemacht zu haben. Röske stellt fest: „keine Publikation zum Thema bot bis dahin 187 zum Teil farbige Abbildungen im Text und auf 20 Tafeln.“⁶²

Der Kunsthistoriker und Psychiater Hans Prinzhorn distanzierte sich bereits in einem Aufsatz von 1919, einer Art kommentierter Bibliographie zum Thema ‚Geisteskrankenbildnerie‘, von der differentialdiagnostischen Betrachtung von Zeichnungen ‚Geisteskranker‘ durch Psychiater wie etwa Fritz Mohr. Das galt auch für Réjas 1907 unternommenem Versuch, künstlerische Gesichtspunkte überall mit heranzuziehen und den Reiz der besonderen Formung im Einzelfalle mit zu würdigen. Es ist wesentlich für Prinzhorns Betrachtungen und für seine Überlegungen zu bildnerischen Darstellungen von psychiatrischen Patienten, „die Wurzeln des Formtriebes aufzuspüren“ und damit eine ‚Anknüpfung an die Theorie der Gestaltung‘ zu leisten.⁶³

Prinzhorns Text besteht aus drei wichtigen Abschnitten. Er sprach von den letzten beiden, die mit der Darstellung und Auswertung der Bildwerke der schöpferischen psychischen Kranken beschäftigt sind, als den „Hauptteile[n]“, denen „die kurze Vergegenwärtigung einer Theorie der Gestaltung“ vorangestellt sein sollte.⁶⁴ Man sieht auch, dass Prinzhorn „im ‚Theoretischen Teil‘“ seines Buches „die ‚psychologischen Grundlagen der bildnerischen Gestaltung‘ sowohl bei den normalen als auch bei den abnormalen Menschen“ betrachtete. Dabei bezieht sich „sein

⁶⁰ ÜBER DIE SAMMLUNG PRINZHORN, <https://prinzhorn.ukl-hd.de/geschichte> [Stand: 09. 03. 2023]. Vgl. zur Biografie von Prinzhorn im Folgenden: KRAFT 1986, S. 65-68; RÖSKE 1997, S. 255 f.

⁶¹ RÖSKE 1997, S. 255.

⁶² RÖSKE, Thomas: Kunst und Außenseiterkunst im 20. Jahrhundert, in: *KunstAußenseiterKunst: Symposium Oktober 2011*, hg. von Karin Dannecker, Berlin 2011, S. 12. Vgl. ebd., S. 11-23.

⁶³ Zit. n.: RÖSKE 1997, S. 256. Vgl. ebd., S. 265. (siehe Anm. 12: „Prinzhorn, 1919. Zitate S. 324 und 325.“).

⁶⁴ PRINZHORN, Hans: *Bildnerie der Geisteskranken*, 2 Aufl. Berlin 1923, S. 11. Vgl. RÖSKE 1997, S. 256 f., 255. (siehe Anm.13).

besonderes Interesse“ auf die „Frage nach dem *Ursprung* der künstlerischen *Gestaltungskraft*“. ⁶⁵

In Prinzhorns „Schema der Gestaltungstendenzen“ erkennt man seine Entwicklung der „Gestaltungstheorie als Triebmodell bildkünstlerischer Kreativität, das deren Ursprung in einem universellen, zweckfreien, einzig metaphysisch begründeten ‚Ausdrucksbedürfnis‘ des Schaffenden lokalisiert.“ Und weiter: „Das gestufte Hinzutreten weiterer Triebe, Dränge und Tendenzen soll diesen ‚Urtrieb‘ in Form jeweils einer anderen Kategorie bildnerischer Gestaltung konkretisieren.“ ⁶⁶ Dann hat, Prinzhorn zufolge, ein menschlicher Gestaltungsdrang als eine besondere [Ausdrucks]kraft wiederum „sechs [...] Wurzelgebiete“ ⁶⁷. Aus diesen ergeben sich „ebenso viele drängende Bedürfnisse bzw. schöpferische *Triebe*“ ⁶⁸ : „1. Spieltrieb; 2. Schmucktrieb; 3. Ordnungstendenz; 4. Nachahmungstrieb; 5. Symbolbedürfnis; 6. Mitteilungsbedürfnis“. Prinzhorn versuchte, jeden von diesen einzelnen Gestaltungstrieben nicht nur „in seiner Normalform“, sondern auch „in seiner psychotischen Abweichung“ zu erklären und „mit den fünf Arten psychotischer Bildwerke“ – „1. objektfreie, ungeordnete Kritzeleien; 2. spielerische Zeichnungen mit vorwiegender Ordnungstendenz; 3. spielerische Zeichnungen mit vorwiegender Abbildungstendenz; 4. anschauliche Phantastik. Sichere Darstellung von Halluzinationen; 5. gesteigerte Bedeutsamkeit und Symbolik“ – in Zusammenhang zu bringen. Man konstatiert, dass Prinzhorns Einteilung der „Bildnerie der Geisteskranken“ somit auf „dem theoretischen Fundament einer psychopathologisch-metaphysischen Triblehre“ fußt ⁶⁹ (Abb. 3).

Im zweiten, umfangreichsten Teil seines Buches zeigt Prinzhorn viele Abbildungen ausgewählter Werke der Heidelberger Sammlung. Er versuchte, mit der grundlegenden Formulierung im vorangestellten theoretischen Teilbereich, seinem „Theoriegebäude“, eine umfangreich enthaltene Vielfalt kreativer Arbeiten „ästhetisch zugänglich“ zu machen. Sie waren „fast ausschließlich als Krankheitssymptome oder

⁶⁵ BERNET, Rudolf: Die Eigenheit der „Bildnerie der Geisteskranken“, in: *Bilderfahrung und Psychopathologie. Phänomenologische Annäherungen an die Sammlung Prinzhorn*, hg. von Sonja Frohoff, Thomas Fuchs, u. a., Paderborn 2014, S. 13. Vgl. ebd., S. 11-31. Bernet zitiert „Hans Prinzhorn, Bildnerie der Geisteskranken [...], Berlin 1922“, bzw. den „Nachdruck der 7. Aufl. Wien, New York 2011“. Vgl. ebd., S. 11. (seine Anm. 1).

⁶⁶ RÖSKE 1997, S. 257, 265. (siehe Anm. 16). Röske zitiert Hans Prinzhorn, Bildnerie der Geisteskranken, Berlin 1922.

⁶⁷ PRINZHORN 1923, S. 16.

⁶⁸ BERNET 2014, S. 13 f. Vgl. ebd., S. 11. (siehe Anm. 1): Das Folgende nach Bernets „psychopathologische[r] Annäherung“ an Prinzhorns „Bildnerie der Geisteskranken“.

⁶⁹ Ebd. S. 13 f.

Kuriosa“ betrachtet worden. Eine solche „Öffnung“ forderte „ein breites kunsthistorisches Wissen“ von Prinzhorn. Für die Vergleiche mit den ausgewählten Arbeiten von Patient*innen psychiatrischer Anstalten wurden nicht nur eine Reihe von zeitgenössischen Künstlern, sondern auch zahlreiche Maler und Graphiker aus der Kunstgeschichte, wie zum Beispiel Grünewald, Goya, Redon und besonders als „Hauptorientierungspunkt“ van Gogh, von dessen Schizophrenie Prinzhorn (mit Karl Jaspers) überzeugt war, herangezogen. Darüber hinaus erfasste er im letzten Teil der „Bildnerie der Geisteskranken“ Eigenarten seines bildnerischen Materials für die Forschung in Zusammenhang mit Merkmalen von Laien- und Kinderzeichnungen sowie künstlerische Äußerungen sogenannter primitiver Völker.⁷⁰

Prinzhorn war fest davon überzeugt, dass man unter den psychiatrischen Patienten ebenso viel bildnerisch begabte Menschen entdecken kann wie unter psychisch Gesunden. In dieser Hinsicht betrachtete er besonders die an Schizophrenie Erkrankten, die nicht nur prozentual unter den Untersuchungsobjekten überwogen. Diese Gruppe „zieht [...] durch Mannigfaltigkeit, Reiz und Ergiebigkeit ihrer Produktion und schließlich auch durch Qualität im Sinne der Kunst den Betrachter so stark an, daß [sic] für den Rest nur mehr der Rang des Vergleichsmaterials übrig bleibt.“⁷¹ Dennoch sei er wegen „seines konservativen Wertmaßstabes“, der sich in seiner Wahl des „altertümlichen, wertungsfreien Terminus ‚Bildnerie‘⁷² als Überbegriff“ widerspiegelt, bei seiner Interpretation der Patientenarbeiten „mit der Wertung als Kunst zurückhaltend“ gewesen.⁷³ Also führte Prinzhorns schwerpunktmäßige Aufmerksamkeit auf die schizophrene Gruppe zur Präsentation der zehn besonders interessanten Patienten aus der Heidelberger Sammlung im Rahmen von zehn Abschnitten. Seine monografische Darlegung dieser „schizophrenen Meister“ leitete sich wesentlich aus seiner im vorherigen Teil aufgestellten Gestaltungstheorie ab.⁷⁴ Diesen Versuch erwähnte MacGregor rückblickend folgendermaßen:

The book suffers from an obvious and troubling split personality, which may well reflect the contradictory purposes of its two initiators. It is difficult to reconcile the first half of the book, which Prinzhorn called ‚the theoretical part‘, and the lengthy section entitled ‚Ten Schizophrenic Artists.‘ [...] he then supplied, in a confusing and contradictory manner, a vast amount of

⁷⁰ RÖSKE 1997, S. 258 f.

⁷¹ PRINZHORN 1923, S. 53. Vgl. RÖSKE 1997, S. 259.

⁷² Vgl. PRINZHORN 1923, S. 3. Eine ausführliche Erklärung „des wenig mehr gebrauchten, aber sinnvollen und schönen Wortes ‚Bildnerie‘“ sieht man in Anm.1, in: Ebd., S. 352.

⁷³ RÖSKE 1997, S. 259, 265 (siehe Anm. 30, 31), 448. Vgl. GORSEN, Peter: *Kunst und Krankheit, Metamorphosen der ästhetischen Einbildungskraft*, Frankfurt am Main 1980, S. 35.

⁷⁴ PRINZHORN 1923, S. 12. Vgl. RÖSKE 1997, S. 259.

biographical and clinical case material that he failed to make use of in any convincing way. It is perhaps not surprising that in his first book Prinzhorn could not forge a link between the art historian and the psychiatrist in himself. The art historian was to triumph.⁷⁵

Im Zusammenhang mit der Suche nach dem Zugang zur „Bildwelt der so mehrfach Ausgegrenzten“ sprach Prinzhorn von einer grundsätzlichen Rolle des Betrachters. Sie scheint bis heute gültig, das heißt, sie wird ausschließlich durch „die Anschauung der Werke“ möglich,⁷⁶ die er als „objektive Ausdrucksniederschläge“⁷⁷ begriff.⁷⁸ Mit ‚Wesensschau‘ bezeichnet Prinzhorn das rezeptive Komplement zu dem in die Bilder gelegten Ausdruck, was meint, „daß [sic] wir uns in den Bildner hineinversetzen und seiner Gesamthaltung in bezug [sic] auf Gestaltungstendenzen, Ich und Umwelt innezuwerden trachten.“⁷⁹ Solche Einfühlung zielt im Wesentlichen auf das Nachvollziehen des „schizophrene[n] Weltgefühl[s]“⁸⁰. Prinzhorn sah, dass die besonders bei den zehn „schizophrenen Meistern“⁸¹ beobachtete Gestaltungskraft auf einem Vermögen beruht, „aus dem schizophrenen Abbauprozeß [sic] eine produktive Komponente zu ziehen.“⁸² Also würde der Kranke „unter der ganz spezifischen Einwirkung der Schizophrenie zu einer Gestaltungskraft gelangen, die ihm sonst versagt wäre, indem nämlich in seiner Psyche sich Vorgänge abspielen würden, die sonst dem Künstler vorbehalten sind.“⁸³ Prinzhorns Umgang mit den Patientenwerken der Heidelberger Sammlung als seinem Forschungsmaterial galt in seiner Zeit als ungewöhnlich, insbesondere, „daß [sic] dabei ästhetische, medizinische und philosophische Perspektiven zugleich berücksichtigt werden.“⁸⁴ Aber dies deutete bereits auf die heutige Annäherung an die Kunst der psychisch Kranken hin, welche zu interdisziplinären Kooperationen und Diskursen führte, wo künstlerische, kunstgeschichtliche, kultursozial- und zeitgeschichtliche, psychopathologische und psychiatrische Aspekte aufeinander ergänzend und bereichernd bezogen wurden.

Es wird deutlich, dass Prinzhorn in den letzten Abschnitten der „Bildnerei der Geisteskranken“ seine bereits am Anfang des Buches betonte und in dessen Verlauf angedeutete Perspektive genauer verdeutlicht und die „aktuelle Bedeutung“ seiner

⁷⁵ MACGREGOR 1989, S. 196.

⁷⁶ RÖSKE 1997, S. 259.

⁷⁷ PRINZHORN 1923, S. 301.

⁷⁸ Das Folgende nach RÖSKE 1997, S. 259 f.

⁷⁹ PRINZHORN 1923, S. 338.

⁸⁰ Ebd., S. 338, 345.

⁸¹ Ebd., S. 12.

⁸² Ebd., S. 341.

⁸³ Ebd., S. 345.

⁸⁴ RÖSKE 1997, S. 260.

Untersuchung „ziemlich hoch“ einstuft.⁸⁵ Und an dieser Stelle zeigt sich „die Begründung einer kunst- und kulturkritischen Position“, die „als letzte Absicht seines Buches“ gilt. Während im zweiten Teil deutsche Expressionisten zum gelegentlichen Vergleich herangezogen wurden, wird am Ende des Buches seine Intention anhand der Konfrontierung von Werken der Psychiatriepatienten mit zeitgenössischen Künstlern deutlich: „Er wollte vielmehr den Expressionismus an den Qualitäten der Patientenkunst messen, die er für den Königsweg zu den ‚urtümlichen Bildern‘ hielt“.⁸⁶ So richtete Prinzhorn seine Aufmerksamkeit besonders auf die Beziehungen zu der Kunst seiner Zeit, dem Expressionismus bzw. expressionistische Künstler, die „auf Welt- und Kunstwende, auf Geistiges, Visionen, Ekstase und Traumgesichte gestimmt“ waren.⁸⁷

Er nahm bei seinen Zeitgenossen eine „Hinneigung zu ‚schizophrenem‘ Weltgefühl“⁸⁸ wahr, denn sie wiesen auf „etwas von dem ambivalenten Verweilen auf dem Spannungszustand vor Entscheidungen“⁸⁹ hin, den der Autor auch bei den „Geisteskranken“ bemerken konnte. Die Kunst seiner Zeit, in der er besonders die Folge des „Zerfall[s] des traditionellen Weltgefühls“⁹⁰ entdeckte, zeigt Prinzorns Auffassung zufolge die „engste Verwandtschaft“⁹¹ zur „Geisteskrankenbildnerie“. Dazu erklärte er, dass der Expressionismus in seinem „Drange nach Intuition und Inspiration seelische Einstellungen bewußt [sic] erstrebt und hervorzurufen sucht, die zwangsläufig in der Schizophrenie auftreten.“⁹² Im Hinblick auf eine „Kulturkritik“ seines Buches konstatiert man: Prinzhorn

war allen Kulturformen gegenüber im tiefsten Nihilist [sic], und suchte lediglich in der lebendigen Schwingung zu anderen Lebewesen, zur Natur und zu Menschenwerk, sofern es etwas von naturhafter Lebenstiefe barg, den Umkreis des echten Lebensgrundes zu erkunden.⁹³

Solch eine Haltung wird in Bezug auf die geistige Konstellation der Zeit Prinzorns, also die kriegsbedingten Lebenserfahrungen des Autors, verstanden: „Und wie andere

⁸⁵ PRINZHORN 1923, S. 6.

⁸⁶ RÖSKE 1997, S. 262. (siehe Anm. 68). Röske zitiert n.: „Prinzhorn, 1922, S. 348.“

⁸⁷ BRAND-CLAUSSEN, Bettina: Prinzorns Bildnerie der Geisteskranken – ein spätexpressionistisches Manifest, in: *Vision und Revision einer Entdeckung*, hg. von Bettina Brand-Claussen/ Inge Jádi, Heidelberg 2001, S. 11 Vgl. ebd., S. 11-31.

⁸⁸ PRINZHORN 1923, S. 349.

⁸⁹ Ebd., S. 348.

⁹⁰ Ebd., S. 347.

⁹¹ Ebd., S. 349.

⁹² Ebd. Vgl. RÖSKE 1997, S. 262.

⁹³ RÖSKE 1997, S. 263, 265 (siehe Anm. 71), 451. (siehe Bibliographie: Prinzhorn, Hans: Die erdentrückbare Seele, in: *Der Leuchter* 8, 1927, S. 278 f.)

auch suchte Prinzhorn im Anschluß [sic] an die Zerstörungen nach neuen Werten und Normen.⁹⁴

Prinzhorns Buch „Bildnerei der Geisteskranken“ aus dem Jahr 1922, das üppig mit Farbbildungen der Werke seiner schizophrenen Schöpfer ausgestattet war, wurde in damaligen psychiatrischen Fachkreisen voller Skepsis betrachtet, aber von Künstlern wie z. B. Max Ernst und den Pariser Surrealisten mit großer Resonanz rezipiert. Es muss sicher überdacht werden, dass sein damals revolutionäres Forschungsergebnis zur „Irrenkunst“⁹⁵ heutzutage noch uneingeschränkt für die aktuellen Forschungen zum bildnerischen Schaffen von psychisch Kranken gelten kann. Denn das Verständnis dieser Menschen als ‚Grenzgänger zwischen Kunst und Psychiatrie‘⁹⁶, ihrer gesamten Lebensumstände und besonders der Blick auf ihre künstlerische Arbeit sowie die Auffassung von psychischen Erkrankungen und die ästhetische Wahrnehmung der Kunstwerke haben sich verändert. Dennoch ist es nicht falsch zu behaupten, dass der sich aus seinen Untersuchungen ergebende Erkenntnisgewinn als ein solides Fundament für das fachübergreifende Forschungsgebiet heute noch akzeptiert werden kann. Und dies sollte mit Blick auf verschiedene Aspekte weiter befragt und erforscht werden.

Hans Prinzhorn beschäftigte sich als Geisteswissenschaftler und Arzt in der Heidelberger Psychiatrischen Klinik mit einer bereits vorhandenen und von ihm um viele Stücke erweiterten Sammlung der sogenannten „Irrenkunst“. Er erforschte diese bis zu seinem Fortgang im Juli 1921 „mit der primär kunsttheoretischen Frage nach authentischer Kunst und der Genese von Gestaltung“. Er begann, die ästhetische sowie künstlerische Eigenart der nach damaliger Bezeichnung „visuell befremdliche[n] Bildwerke“ der „Geisteskranken“ durch „die Revision starrer Krankheitskonzepte und den neuen Blick der künstlerischen Moderne“ wahrzunehmen.⁹⁷ Aus heutiger Sicht betrachtet, brachte Prinzhorn, der „Revolutionär für ewige Dinge“, wie er sich selbst nannte, mit der „Bildnerei der Geisteskranken“ schließlich „ein ‚ewiges‘ und ‚revolutionäres‘ Werk“ zustande.⁹⁸ Dies bezieht sich allerdings nicht nur auf seine von 1922 an Interesse erregende und bis heute noch einflussreiche Publikation. Vielmehr

⁹⁴ Ebd., S. 263, 265. (siehe Anm. 72).

⁹⁵ Hervorhebung durch den Verfasser.

⁹⁶ Vgl. KRAFT 1986. Buchtitel von Hartmut Kraft.

⁹⁷ BRAND-CLAUSSEN 2001 (b), S. 6. Vgl. ebd., S. 6-14.

⁹⁸ BRAND-CLAUSSEN, Bettina: Das „Museum für pathologische Kunst“ in Heidelberg. Von den Anfängen bis 1945, in: (A-K) *Wahnsinnige Schönheit* 1997, S. 13, 22. (siehe Anm. 44). Die Autorin bezieht sich auf Wolfgang Geinitz, „Zur Biographie Hans Prinzhorns“, 1992. Vgl. ebd., S. 7-23.

geht es um „eine aufregende Hinterlassenschaft“⁹⁹ von ihm, historisch und aktuell, die Sammlung eines Museums, deren „Einzigartigkeit aus der ästhetischen und dokumentarischen Mehrdeutigkeit der Objekte mit ihrer Fachgrenzen überschreitenden kultur-, kunst- und psychiatriegeschichtlichen Relevanz“¹⁰⁰ rührt.

Nachdem Prinzhorn 1921 plötzlich Abschied von der Klinik nahm, musste die durch sein bedeutendes Verdienst erweiterte und bearbeitete Sammlung künstlerischer Werke psychiatrischer Anstaltspatient*innen ihren eigenen Weg gehen. Mit diesem umfangreichen Bestand schrieb die Heidelberger Sammlung über hundert Jahre hinweg eine spannungsreiche Geschichte, die beinahe schicksalhaft erscheint. In dieser Sammlungsgeschichte, deren Ende noch offen ist, spiegelt sich der Entwicklungsstand von vielseitigen wissenschaftlichen und künstlerischen Interessen wider. Weiterhin wird das Zusammenwirken verschiedener Forschungsbereiche samt der Beteiligten nach Prinzhorn, die sich auf die künstlerische sowie kunstgeschichtliche Annäherung an diese spezielle Werkgruppe konzentrieren, im engen Zusammenhang mit der entwicklungsgeschichtlichen Laufbahn des Museums Sammlung Prinzhorn erfasst.

In den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zeigt sich ein kontroverses Verhältnis von Kunst und Psychiatrie. Ab 1905 erkennt man Künstler, die ihre „Verfahrensweise“ in unterschiedlicher Art und Weise verschärften: Zu nennen sind hier die Künstlergruppe Blauer Reiter, die sich seit 1911 mit dem „Authentischen“ beschäftigte, und die bis in die 1920er-Jahre vom „Ausforschen des Unbewußten [sic] und der ‚Uranfänge der Kunst‘, wie Paul Klee es nennt“, bewegt wurde.¹⁰¹ Die expressionistischen Maler fanden ihre neuen formalen Ausdrucksmöglichkeiten „in einfachsten ästhetischen Mitteln“ und artikulierten diese bildnerisch „als Ursprünglichkeit, Intuition, Ausdruck der Seele, spontane Energie und elementare Kraft“¹⁰². Die Expressionisten ebneten vor der 1922 erschienenen Publikation Prinzhorns den grundlegenden Weg für „eine Rehabilitierung der Kunst von Geisteskranken“, indem sie ihre Aufmerksamkeit auf die Kunst der sogenannten Wilden und Volkskünstler und besonders auf Kinderzeichnungen richteten.¹⁰³

⁹⁹ BRAND-CLAUSSEN 2001(b), S. 6.

¹⁰⁰ BRAND-CLAUSSEN 1997, S. 11.

¹⁰¹ Ebd., S. 7, 21. (siehe Anm. 2: „Paul Klee, *Tagebücher*, 1898-1918, Köln 1957: 274 f.“).

¹⁰² BRAND-CLAUSSEN 2001(b), S. 9

¹⁰³ DOUGLAS, Caroline: Inside out – das Innere zuäußerst, in: (A-K) *Wahnsinnige Schönheit* 1997, S. 40. Vgl. ebd., S. 35-47.

Im Hinblick auf das Thema „Expressionismus und Wahnsinn“¹⁰⁴ finden vor allem expressionistische Künstler Beachtung, die die sogenannte „Irrenkunst“ entdeckten. Ernst Ludwig Kirchner begegnete 1917/1918 während seines Aufenthalts im Sanatorium Bellevue in Kreuzlingen am Bodensee Werken der in derselben Zeit dort anwesenden Patientin Else Blankenhorn. Er suchte in ihren Bildern „nicht einfach nach Originellem, um damit einer Einfallslosigkeit abzuhelfen.“ Vielmehr interessierte [er] sich dafür, „welche Kreativität die Mitpatientin in ihrem Ausnahmezustand mobilisiert hatte.“¹⁰⁵ Durch den Eindruck ihrer Arbeiten wurde der Maler ermutigt, eine Krise seines künstlerischen Schaffens zu überwinden. Auch inspirierten diese zu seinen weiteren „mystischen‘ Gebirgsbilder[n]“ aus den Jahren 1918-1920, die Landschaften „in ihren krassen und ungewöhnlichen Farbkontrasten“ zeigen¹⁰⁶ (Abb. 4, Abb. 4 a).

Ähnlich stellt man die magische Begegnung von Alfred Kubin mit der Heidelberger Sammlung dar, besonders mit Werken von Franz Karl Bühler, einem der zehn Meister der „Bildnerei der Geisteskranken“. Das Schaffen dieses Patienten sah man als den Höhepunkt „urwüchsiger Erfindungskraft“, wie der Künstler es nannte.¹⁰⁷ Kubin berichtet unter dem Titel „Die Kunst der Irren“ im „Kunstblatt“ 1922 von seinem Besuch der Heidelberger Sammlung im Dezember 1920. Dort sah er „die ‚Wunder des Künstlergeistes, die aus den Tiefen jenseits alles Gedanklich-Überlegten heraufdämmern.“¹⁰⁸

Im Gegensatz dazu neigte ein Teil der Psychiater in den 1920er-Jahren zu nationalsozialistischen Auslese- und Reinheitstheorien, deren Vorreiter Wilhelm Weygandt, ein Professor der Hamburger Universität, war. Es gab eine tiefgehende Kontroverse zwischen ihm und dem „Kollegen Prinzhorn“¹⁰⁹. Weygandt versuchte 1921 in der „Berliner Woche“, die Kunstwerke von Klee, Kandinsky, Kokoschka, Schwitters, aber auch von Cézanne und van Gogh, mit den bildnerischen Arbeiten von „Irren“ bagatellisierend zu vergleichen.¹¹⁰ Daher machte Prinzhorn in seinem Buch

¹⁰⁴ Vgl. *EXPRESSIONISMUS UND WAHNSINN*, hg. von Herwig Guratzsch, bearb. von Thomas Röske (Schleswig, Schloss Gottorf, 14. September bis 14. Dezember 2003), München/ Berlin/ London/ New York 2003.

¹⁰⁵ RÖSKE, Thomas: Expressionisten entdecken „Irrenkunst“, in: Ebd., S. 118. Vgl. ebd., S. 118 f.

¹⁰⁶ RÖSKE, Thomas: „Ist das nicht doch recht pathologisch?“ – Kirchner und das „Kranke“ in der Kunst, in: Ebd., S. 160, 161 (siehe Abb. 6, 7), 169 (siehe Kat.116). Vgl. ebd., S. 156-163.

¹⁰⁷ BRAND-CLAUSSEN, Bettina: „... lassen sich neben den besten Expressionisten sehen“ – Alfred Kubin, Wahnsinns-Blätter und die „Kunst der Irren“, in: Ebd., S. 146. Vgl. ebd., S. 136-149.

¹⁰⁸ BRAND-CLAUSSEN 1997, S. 15, 22. (siehe Anm. 71: Alfred Kubin, „Die Kunst der Irren“, „in: Das Kunstblatt, 6, Heft 5 (1922), 185-88.[...]“).

¹⁰⁹ Ebd., S. 17, 23 (siehe Anm. 92).

¹¹⁰ Ebd., S. 17.

von 1922 auf die „platten und sensationellen“ Kurzschlüsse „namhafter Psychiater“ aufmerksam und warnte vor diesen.¹¹¹ Im Jahr 1922 trat die Arbeit „Strindberg und van Gogh. Versuch einer pathographischen Analyse unter vergleichender Heranziehung von Swedenborg und Hölderlin“ in Erscheinung, die Karl Jaspers (1883-1969), der deutsche Psychiater und spätere Existenzphilosoph, publizierte. Die „Schizophreniediagnose“, die der Verfasser bei dem Maler van Gogh gestellt hatte, zweifelt man seitdem immer wieder an. Aber sein Buch wird heute noch als ein „Vorbild einer pathographischen Bearbeitung“ aufgrund „seiner Gründlichkeit“ angesehen und gewürdigt, so etwa Alfred Bader.¹¹² Infolge solcher wissenschaftlicher Konfrontationen begann sich die Geschichte der Heidelberger Sammlung von „Irrenkunst“ zu entfalten, welche die Kunsthistorikerin Bettina Brand-Claussen vielsagend als „Zwischen Achtung und Ächtung“ bezeichnet.

Die Heidelberger Sammlung wurde nach Prinzorns Weggang „dürftiger, was wohl tatsächlich einem gewissen Stillstand entspricht.“ Aber mit Forschungsfragen, „in denen es vor allem um Kritik alter starrer Krankheitskonzepte und neue Entwürfe zum Wesen psychischer Erkrankungen ging“, waren die Mitarbeiter der Klinik in einem Arbeitskreis um Wilmanns „intensiv und methodisch offen“ beschäftigt.¹¹³ Die Sammlung war weniger aufsehenerregend, vervollständigte sich jedoch: Noch im Juli 1933 traf dort eine Kollektion von 37 Zeichnungen ein. Zu diesem Zeitpunkt war Hans Gruhle für die Sammlung zuständig, der als einer der wichtigsten Vertreter der Heidelberger Schule gilt. Es gab, wie Prinzorn erwähnte und Gruhle schrieb, „die ‚vielen Besucher‘ der Sammlung“¹¹⁴, die nicht eindeutig feststellbar sind. Nachweisbar sind beispielsweise der Leiter des Sanatoriums Bellevue in Kreuzlingen, Ludwig Binswanger, der sich im Oktober 1920 in seinem Tagebuch über seinen „überwältigenden Eindruck“ im Hinblick auf die Werke der Sammlung äußerte. Zu den namentlich erfassten Besuchern gehörten auch der Künstler Alfred Kubin um 1920 und zehn Jahre später der Wiener Kustos und Psychoanalytiker Ernst Kris. Besonders in der 1936 publizierten Arbeit „Bemerkungen zur spontanen Bildnerie der Geisteskranken“ kritisierte er „die Prinzornische ‚Wesensschau‘, die das Material nutzte, um eine ‚ästhetische Theorie‘ zu stützen und die expressionistische Kunst zu rechtfertigen.“ Was Kris darin wesentlich wahrgenommen hat, ist zuerst ein

¹¹¹ PRINZHORN 1923, S. 346. Vgl. BRAND-CLAUSSEN 1997, S. 17, 23 (siehe Anm. 93).

¹¹² BADER 1976, S. 24.

¹¹³ BRAND-CLAUSSEN 1997, S. 14.

¹¹⁴ Zit. n.: ebd., S. 15. Vgl. ebd., S. 22. (siehe Anm. 69: „Hans Walter Gruhle (*Verstehende Psychologie, ein Lehrbuch*, Stuttgart 1949: 320) [...]“).

„psychodynamisch organisierte[r] Selbststrettungsversuch des sich verlierenden Ichs“ „statt Urformen universeller Gestaltungskräfte“.¹¹⁵

Die Werke aus der Heidelberger Sammlung wurden zwischen 1921 und 1933 in verschiedenen Ausstellungen präsentiert: Im Januar 1921 fand die erste Präsentation in Zinglers Kabinett in Frankfurt statt. Darauf folgte im Februar 1921 eine Ausstellung in der Galerie des Sammlers Herbert von Garvens, der sich für Avantgarde und ästhetische Grenzgebiete engagierte, in Hannover. Im Jahr 1923 wurden die Arbeiten aus der Sammlung in der Mannheimer Kunsthalle gezeigt. 1925 deutete die in demselben Ort unter dem Titel „Neue Sachlichkeit“ präsentierte Ausstellung „eine klare Abkehr von der Primitivismus-Debatte“ an.¹¹⁶ In dieser Schau ersetzten der „Verismus, sachliche Gegenstandsbezogenheit und bescheidene Glücksentwürfe“ die expressionistische Malerei.¹¹⁷ Dies bedeutet auch, dass der ästhetische sowie künstlerische Kontext, auf dem Prinzhorns Auseinandersetzung mit der Sammlung der Heidelberger Psychiatrischen Klinik sowie seiner Studie beruhten, allmählich an Geltung verlor. Eine neue Reihe der Schauen begann Ende der 1920er Jahre. Man berichtet zwischen 1930 und 1933 von Ausstellungen mit 150 bis 300 Exponaten, eine Tournee unter dem Titel „Die Kunst der Geisteskranken“ in mindestens neun Städten Deutschlands. Hans Gruhle, einer der Verantwortlichen, hatte in einer Einführung zur Präsentation Prinzhorns „unermüdliche Tätigkeit“ hervorgehoben.¹¹⁸ Andererseits versuchte man, wie etwa der Psychiater Hans Bürger-Prinz, „die Funktion der Bildersammlung im Rahmen von Krankheitserforschung“ zu forschen und konstatiert: „Die Entdeckungsfreude Prinzhorns ist einem vorsichtigen Abwägen gewichen, zugunsten der psychiatrisierten Menschen.“¹¹⁹

In Erlangen wurden 1933 in der Wanderausstellung „Mannheimer Schreckenskammer“, einem Vorläuferprojekt zur „*Entarteten Kunst*“, bildnerische Arbeiten von Anstaltsinsassen, Bilder von Kindern und Werke der geächteten Moderne Kunst gezeigt.¹²⁰ Im Herbst 1933 übernahm Carl Schneider (1891-1946) die

¹¹⁵ Zit. n.: ebd., S. 15. Vgl. ebd., S. 22. (siehe Anm. 72: „Ernst Kris, Bemerkungen zur spontanen Bildnerie der Geisteskranken, [...], 1936, in: Die ästhetische Illusion, [...], Frankfurt 1977, S. 75-116.“).

¹¹⁶ Ebd., S. 15.

¹¹⁷ Ebd., S. 15 f.

¹¹⁸ Zit. n.: ebd., S. 16. Vgl. ebd., S. 23. (siehe Anm. 86: „Kunstverein Ulm, Einführung in die Sonderausstellung der psychiatrisch-neurologischen Klinik der Universität Heidelberg von Universitätsprofessor Dr. Gruhle, Heidelberg“, Doppelblatt, Stadtarchiv Ulm, Akten Hoelder-Weiß Nr. 5.“).

¹¹⁹ Ebd., S. 16, 23. (siehe Anm. 87).

¹²⁰ Ebd., S. 17.

Leitung der psychiatrischen Universitätsklinik in Heidelberg und war dort bis 1945 tätig. Er gilt auch als Obergutachter der Aktion T4 zur „Vernichtung lebensunwerten Lebens“¹²¹, also „unheilbarer“ Anstaltsinsassen.¹²² Mithilfe seiner Einflussnahme wurden die Patientenwerke der Heidelberger Sammlung instrumentalisiert und besonders in der Propagandaausstellung „Entartete Kunst“ (1937-1941) an den Pranger gestellt. Mit Abschluss der Schau 1937 in München planten die Organisatoren, die Varianten der Ausstellung „im ganzen ‚Reich‘“ zu zeigen und dafür das „Schema der Gegenüberstellung“ zu nutzen. So wurden Arbeiten aus der Heidelberger Sammlung als „das Vergleichsmaterial“ für die nächste Ausstellung 1938 besorgt und erstmals in Berlin präsentiert.¹²³ Dort wurden diese mit Werken von modernen Künstlern wie Expressionisten, Dadaisten und Surrealisten konfrontiert. Damit „sollten Analogien sichtbar und die moderne Kunst gemeinhin als ‚pathologisch‘ diffamiert werden.“¹²⁴ Im 1939 in einer Zeitschrift mit dem Titel „Entartete Kunst und Irrenkunst“ publizierten Vortrag Schneiders erkennt man deutlich „sein gewalttätiges psychiatrisches Konzept“.¹²⁵ Demnach behauptete er „die ‚biologische‘ Verwandtschaft zwischen ‚entarteten‘ Künstlern und Irren“ in radikaler sowie unmenschlicher Weise durch simple Gleichsetzung ihrer formalen Analogie „mit den ‚eindeutigen‘ Zeichen des Krankenhaften“.¹²⁶ 1940 lieferte man Künstler der Sammlung der Heidelberger Klinik, wie Franz Karl Bühler und Paul Goesch u. a., den Tötungsanstalten aus. Die Kollektion, die man anscheinend „als diagnostisches Beweismaterial“ bewahren wollte, geriet „über den gewaltsamen Ereignissen“ mehr oder weniger in Vergessenheit.¹²⁷ „Ein kleiner Teil reist [von ihr] weiter mit der Ausstellung – bis 1941.“¹²⁸

2.2.3 Nach 1945 und heute

¹²¹ ANKELE, Monika: *Alltag und Aneignung in Psychiatrien um 1900*, Wien/Köln/Weimar 2009, S. 13.

¹²² BRAND-CLAUSSEN 2001 (b), S. 13.

¹²³ BRAND-CLAUSSEN 1997, S. 17.

¹²⁴ ANKELE 2009, S. 14.

¹²⁵ BRAND-CLAUSSEN 1997, S. 18.

¹²⁶ Ebd., S. 18, 23. (siehe Anm. 108, 109): Carl Schneider, „Entartete Kunst und Irrenkunst“, 1939, S. 135 und 156 f.

¹²⁷ Ebd., S. 19.

¹²⁸ Ebd., S. 19, 23. (siehe Anm. 113): „Zeitungsberichte belegen, daß [sic] Werke aus der Sammlung bis zur letzten, der zwölften, Station in Halle 1941 dabei waren. [...]“

Die Heidelberger Sammlung überstand den Zweiten Weltkrieg fast unbeschadet. Die Werke, die für nationalsozialistische Propagandazwecke in übler Weise missbraucht wurden, waren notdürftig in Kisten gesichert.¹²⁹

Auch nach 1945 ist eine solch spezielle Gruppe bildnerischer Werke von Insass*innen psychiatrischer Anstalten schwer zu finden, welche auf Prinzhorns Verdienst, der Besonderheit des individuellen sowie historischen Entstehungskontextes und der Vielfalt und Einzigartigkeit künstlerischer Äußerungen beruht. Die Entwicklung der Psychopharmaka ab 1952, z. B. Chlorpromazin,

führte zu einer Revolution in der Psychiatrie, vergleichbar der Einführung des Penizillins in der Allgemeinmedizin. Es konnte die eine Psychose auslösenden Krankheiten zwar nicht heilen, aber wenigstens die schlimmsten Symptome zum Abklingen bringen, so daß [sic] Schizophrene ein relativ normales Leben führen konnten, ohne asylisiert werden zu müssen.¹³⁰

Außerdem spielte das sich ändernde Verständnis von psychischen Krankheiten und daran leidenden Menschen in der Gesellschaft eine Rolle. Diese Veränderungen samt den Entwicklungen nach dem Krieg im Bereich Kunst und den damit einhergehenden Diskussionen zum Thema Kunst und Psychiatrie, führten zu einer neuen Aufmerksamkeit, die noch stärker das bildnerische Schaffen als Kunstwerke und dessen Urheber als Künstler oder Künstlergruppen fokussierte. Unterschiedliche Perspektiven und Herangehensweisen auf der Grundlage wissenschaftlicher Kriterien, Thesen und künstlerischer Auffassungen, lösten eine interdisziplinäre Diskussion aus.

Alfred Bader zufolge – nach der sehr sorgfältigen Bibliographie von Volmat aus dem Jahr 1956 – setzten sich „bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs etwa 150 wissenschaftliche Arbeiten mit dem bildnerischen Ausdruck psychisch Kranker“ auseinander. In den Nachkriegsjahren ist die Literatur zu diesem Thema immer umfangreicher geworden: Während Volmat „(mit Einschluß [sic] von Grenzgebieten) rund 800 Arbeiten“ angab, sind es in einer nur neun Jahre später erschienenen Bibliografie mehr als 7000 Titel. Dieses verstärkte Interesse beruhte auch auf der Gründung der Internationalen Gesellschaft für Psychopathologie des Ausdrucks (S.I.P.E.).¹³¹ Vom überwiegend den Naturwissenschaften zugeneigten Psychiater Fritz Mohr ausgehend, gab es 1906 einerseits, also im Gegensatz zum

¹²⁹ Vgl. RÖSKE, Thomas: Eine „bewundernswerte Sammlung“ – Dubuffets Heidelberger Besuch im Kontext, in: (A-K) *Dubuffets Liste. Ein Kommentar zur Sammlung Prinzhorn von 1950*, hg. von Ingrid von Beyme/ Thomas Röske, Heidelberg 2015, S. 16-29, hier S. 16.; vgl. BRAND-CLAUSSEN 2001 (b), S. 13.

¹³⁰ SHORTER 2003, S. 383.

¹³¹ Vgl. BADER 1976, S. 24.

Standpunkt von Marcel Réja 1907, den Versuch, durch Verhalten und sprachliche sowie bildnerische Äußerungen von Patientinnen und Patienten die „krankheitsspezifischen, pathognomonischen Merkmalen zu erklären.“ Hier konnte man aber zu keinen eindeutigen Erkenntnissen gelangen, denn äußerliche wie inhaltliche Eigenarten der bildnerischen Arbeiten von psychisch Kranken können ebenso im künstlerischen Schaffen sogenannter Gesunder wahrgenommen werden, was schon Prinzhorn betont hatte. Also stimmten die meisten darin überein, dass „es unzulässig ist, aufgrund von Zeichnungen eine Diagnose zu stellen.“ Dennoch beschäftigten sich noch viele Wissenschaftler mit der gründlichen Beschreibung formaler und inhaltlicher Merkmale. Ein bemerkenswertes Ergebnis der Untersuchungen der von Schizophrenen geschaffenen Arbeiten war der „Merkmalkatalog“ von Helmut Rennert.¹³² Er legte „die nach wie vor umfangreichste bildnerische Phänomenologie der Schizophrenie“ in seinem 1962 erschienenen Buch „Die Merkmale schizophrener Bildnerie“ vor.¹³³ Er versuchte ernsthaft, „die zu beschreibenden Merkmale ‚aus der Sphäre des gefühlsmäßigen Erfassens in eine konkrete begriffliche Formulierung‘“ zu überführen. Daraus resultierte eine zweiteilige Auflistung in 34 formale und 54 inhaltliche Kriterien.¹³⁴

Als ein Ansatzpunkt künstlerischer Auseinandersetzung mit bildnerischen Arbeiten von psychisch erkrankten Menschen oder psychiatrischen Anstaltsinsassen nach 1945 stellt der Besuch der Sammlung Prinzhorn durch Jean Dubuffet dar. Am 11. und 12. September 1950 besuchte dieser französische Maler mit dem Baseler Kunstsammler Werner Schenk Widmer die Psychiatrische Universitätsklinik in Heidelberg. Dies gilt als ein abschließender Höhepunkt seiner Reise – einer „Art Pilgerreise“. Dubuffet, der seit 1920 Teil der Pariser Avantgarde-Szene war, schenkte bereits 1920 der durch Prinzorns Verdienst erneut geschaffenen Sammlung Aufmerksamkeit und erkannte deren historische Dimension und Eigentümlichkeit. Allerdings spielt der Besuch Dubuffets nicht nur für sein Projekt der Art brut eine zentrale Rolle. Seine Arbeit gilt auch als ein entscheidender Punkt in einem künstlerischen sowie kunstgeschichtlichen Diskurs um die Kunst von psychisch Kranken. Denn sie machte „das Wieder-in-Erscheinung-Treten der Sammlung Prinzhorn in Avantgarde-Kunstkreisen nach der finsternen Episode des Dritten Reichs mit der von diesem verfeimten ‚Entarteten

¹³² Ebd., S. 25. Vgl. ebd., S. 25 ff.

¹³³ KRAFT 1986, S. 76 f.

¹³⁴ Ebd., S. 76, 358. Vgl. RENNERT, Helmut: *Die Merkmale schizophrener Bildnerie*, Jena 1962, 2., Aufl. Jena 1966, S. 39.

Kunst“ möglich.¹³⁵ Deshalb soll im Folgenden kurz die künstlerische Lage der 1920er- und 1930er-Jahre in Bezug auf Prinzhorns „Bildnerei der Geisteskranken“ dargelegt werden.

Dubuffets Anlehnung an dieses 1922 erschienene Werk ist offensichtlich. Dies zeigt auch, dass dieses Buch in den avantgardistischen Künstlerkreisen sowie in der Kunstszene in Paris zwischen dem Ersten und Zweiten Weltkrieg große Resonanz fand. Es ist bekannt, dass Max Ernst das Prinzhorn-Buch Paul Eluard bei seiner Ankunft in Frankreich 1922 geschenkt hat und es sich somit in der Gruppe der surrealistischen Künstler verbreitete. Später wurde es als „die Bibel der Pariser Surrealisten“ bezeichnet.¹³⁶ Für sie „wurde es zu einem ihrer ‚heiligen Bücher‘ (Werner Spies), da es die Möglichkeit vollkommen unbewusster Gestaltung in der bildenden Kunst zu belegen schien.“¹³⁷ Zunächst weckten die zahlreichen und vielen farbigen Illustrationen großes Interesse dieser Künstler – darunter Hans Arp, Sophie Taeuber, Jean Dubuffet und André Breton –, denn „nie zuvor hatten sie Werke von psychisch Kranken in solcher Menge und in einer solchen Qualität vor Augen gehabt.“¹³⁸ Dafür spielte es keine Rolle, dass die meisten von ihnen den deutschen Text nicht verstehen konnten.¹³⁹

Man kann deshalb festhalten, dass Prinzhorns Veröffentlichung künstlerischer Werke von psychisch Kranken einen nachhaltigen Einfluss auf die Surrealisten ausübte. In diesem Zusammenhang ist zunächst Max Ernst zu erwähnen, der „1922/23 eine Erkundung der psychischen Tiefendimension durch Kunst in einer neuen Konsequenz“¹⁴⁰ begann. Wie sich in einer Collage aus dem Jahr 1931, „die Ernst unter dem Titel *Œdipe* in verschiedenen Zusammenhängen reproduziert hat“¹⁴¹, zeigt, versuchte der Surrealist „die Rekombination von menschlichen Gliedmaßen“¹⁴²

¹³⁵ BRUN, Baptiste: Ein unumgänglicher Besuch: Dubuffet in der Sammlung Prinzhorn, in: (A-K) *Dubuffets Liste* 2015, S. 8. Vgl. ebd., S. 8-15.

¹³⁶ KRAFT 1986, S. 124.: Der Autor bezieht sich auf den Max-Ernst-Biograph Werner Spies. Vgl. BRUN 2015, S. 12, 15 (siehe Anm. 10: Werner Spies, „L’art brut avant 1967“ [...]); vgl. RÖSKE 2011 (b), S. 12.

¹³⁷ RÖSKE, Thomas: Outsider Art – Geschichte und Gegenwart einer Idee, in: *Gewächse der Seele. Pflanzenfantasien zwischen Symbolismus und Outsider Art*, hg. vom Wilhelm-Hack-Museum/Ludwigshafen, Weinheim 2019, S. 13, 16 (siehe Anm. 8). Vgl. ebd., S. 12-16.

¹³⁸ PEIRY 2005, S. 31.

¹³⁹ Vgl. BRUN 2015, S. 12: Im Jahr 1929 bot die belgische Avantgarde-Zeitschrift „Variétés“ Gelegenheit, „einen generellen Überblick“ über die zusammengefassten wesentlichen Thesen von Prinzhorns „Bildnerei der Geisteskranken“ in französischer Sprache zu haben.

¹⁴⁰ RÖSKE, Thomas: Max Ernst entdeckt Prinzhorns „Bildnerei der Geisteskranken“, in: (A-K) *Surrealismus und Wahnsinn*, hg. von Thomas Röske/ Ingrid von Beyme, Heidelberg 2009, S. 65. Vgl. ebd., S. 53-74.

¹⁴¹ Ebd., S. 53, 55.

¹⁴² RÖSKE 2011(b), S. 12.

zustande zu bringen, um die von Prinzhorn beschriebene Wirkung als „Kurzschluss herkömmlicher Ästhetik und Rationalität“ – „Irrgarten ohne Ende“ – zu erzielen.¹⁴³ Ähnliches zeigt sich bei August Natterer, der einer von Prinzhorns zehn „schizophrenen Meistern“ war, in seiner aquarellierten Zeichnung *Wunder-Hirthe*. Es heißt, dass dieser Künstler „eine ‚Verfahrensweise‘ der ‚Irrenkunst‘ kalkuliert“ eingesetzt hat, um ein bestimmtes bildnerisches Resultat zu verschärfen¹⁴⁴ (Abb. 5, Abb. 5 a).

Einige Künstler sowie Schriftsteller wollten anlässlich der Prinzhornschen Entdeckungen ihr „Experiment“ fortsetzen und suchten deshalb psychiatrische Anstalten und deren Sammlungen auf und erwarben Arbeiten von psychisch Kranken. Es hieß: „Die Surrealisten kultivieren das Irrationale und verherrlichen den ‚göttlichen Wahnsinn.‘“¹⁴⁵ Solch eine „Verherrlichung der psychischen Krankheit und des Unterbewußtseins“, die scheinbar „mächtig“ wirkte, führte bei manchen von ihnen zu „einer verblüffenden Identifikation“. Sie stellten aber den Misserfolg ihres surrealistischen Versuchs fest: „die Kunst der psychisch Kranken bleibt letztlich unerreichbar.“ Wie André Breton selbst eingestand, verstanden die Surrealisten, dass „allein die psychische Krankheit die ‚absolute Authentizität‘ garantiert.“ Folglich ließen sie „die Quellen ihrer Kunst“ sowie auch einen Zusammenhang mit Prinzhorns Buch nicht erkennen. Die Arbeiten von Anstaltsinsassen, neben ihren eigenen in den Ausstellungen der 1930er-Jahre, wurden dazu verwendet, „ihre Theorien zu untermauern“.¹⁴⁶

Michel Thévoz, dem ehemaligen Leiter der Collection de l'Art Brut in Lausanne, zufolge, wird die durch Dubuffet festgelegte und weiter entwickelte Definition der Art brut wesentlich aus dem einerseits gesellschaftlichen, andererseits ästhetischen Kontext betrachtet. Er wies zunächst auf die sozialen Merkmale hin: Dubuffets

Autoren sind Randerscheinungen, die sich der Dressur durch die Erziehung und der kulturellen Gleichschaltung widersetzen, indem sie sich in eine geistige Stellung verschanzen, die jeglicher Norm und kollektiven Wertvorstellung rebellisch gegenübersteht. Sie wollen nichts oder so wenig wie möglich von Bildung wissen oder zu ihr beitragen. Sie streben nicht danach, das, was sie tun, der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Und dies schon gar nicht auf dem Wege der

¹⁴³ RÖSKE 2009, S. 61.

¹⁴⁴ RÖSKE 2011 (b), S. 12. Vgl. ebd., S. 16. (siehe Anm. 15: Max Ernst, „Notes pour une biographie“, 1970).

¹⁴⁵ PEIRY 2005, S. 32, 266. (siehe Anm. 53): „Paul Eluard, »Le genie sans miroir«, [...], 1924, S. 301-308.“

¹⁴⁶ Ebd., S. 33, 266. (siehe Anm. 56): „A. Breton, »L'art des fous, la clé des champs« (1948) [...], S. 224-227 (hier S. 227).“

Kundenwerbung und der Vermarktung, die auf dem Kunstmarkt üblich sind. Lieber erfinden sie sich ein ihren eigenen Vorstellungen entsprechendes Publikum. Sie sind also in jeder Hinsicht Verweigerer.¹⁴⁷

Thévoz erläutert die ästhetischen Charakteristika von Art brut weiter:

Sowohl vom technischen als auch vom gestalterischen Standpunkt aus sind diese Werke frei von Einflüssen, die aus der Tradition oder aus irgendwelchen künstlerischen Strömungen hervorgehen. In ihnen schlägt sich eine Bildsprache nieder, die ihre Urheber von A bis Z und nur für sich selbst erfunden haben.¹⁴⁸

Er äußert sich zuletzt zusammenfassend:

In den meisten Fällen durchdringen sich diese gesellschaftlichen und stilistischen Merkmale, um sich gegenseitig zu verstärken: die soziale Abweichung fördert die Originalität des Ausdrucks, während letztere umgekehrt der geistigen Isolierung und dem Wahn des Autors Vorschub leistet, so dass er sich wiederum, je weiter er in seiner Schöpfung fortschreitet, von der Anziehungskraft der Bildung befreit. Von da an produziert er Werke, die sich immer weniger für eine Verbreitung, einen Absatz und eine Vermarktung eignen.¹⁴⁹

Nachdem Dubuffet im August 1945 das Wort „Art brut“ – „eine rohe, ungeschliffene, nichtakademische Kunst“¹⁵⁰ – prägte, entfaltete sich in den folgenden Jahren ein Kunstbegriff, der durch unterschiedliche Texte geprägt wurde und auf einer wachsenden Sammlung von künstlerischen Arbeiten beruht. Im November 1947 eröffnete das Foyer de l'Art Brut – „(Heimstätte der Art brut)“¹⁵¹ – mit einer Ausstellung. Dadurch wurde es erforderlich, Dubuffets Standpunkt stärker zu erläutern und den Begriff Art brut zu präzisieren. Am 11. Oktober 1948 – es hatten sich inzwischen zahlreiche Werke angesammelt – gründete dieser Künstler in Paris die „Compagnie de l'Art Brut, welche zum Organ der Rationalisierung und Systematisierung seiner Forschungen werden sollte.“¹⁵² Für die Erforschung Dubuffets als Maler fokussierte man die „Invention‘ (Erfindung) der Form, des Sujets sowie der verwendeten Mittel“ und dementsprechend sei „die Frage nach der Herkunft und dem Entstehungskontext des Objekts“ nicht äquivalent beachtet worden.¹⁵³ Er war „kein Anhänger vermeintlich ‚primitiver‘ Kunst“ und versuchte so, seine

¹⁴⁷ THÉVOZ, Michel: *Art brut. Kunst jenseits der Kunst*, Aarau/Schweiz 1990, S. 6.

¹⁴⁸ Ebd., S. 6.

¹⁴⁹ Ebd., S. 6. Vgl. PEIRY 2005, S. 197, 277.

¹⁵⁰ Pressemappe zur Ausstellung „Dubuffets Liste“ (17. Dezember 2015 bis 10. April 2016); <https://prinzhorn.ukl-hd.de/ausstellungen/rueckschau/dubuffets-liste/> [Stand: 26. 02. 2023]

¹⁵¹ PEIRY 2005, S. 68.

¹⁵² BRUN 2015, S. 8.

¹⁵³ Ebd., S. 9.

Recherchen zeitlich und räumlich auf „Europa und seine Zeitgenossen“ einzugrenzen, aber auch dem „hierarchischen und daher vertikal ausgerichteten Konzept“ der Kunstgeschichte „ein eindimensionales Konstrukt, eine Art weiten Horizont“, entgegenzusetzen.¹⁵⁴ Für diese Sondierung Dubuffets war die „Kenntnis des Anstaltswesens“¹⁵⁵ von entscheidender Bedeutung. Mit den „Beziehungen zwischen Kunst und Wahnsinn“¹⁵⁶ setzte sich Dubuffet langjährig als ein Künstler auseinander, der die avantgardistische Kunstentwicklung besonders der Surrealisten im Zeitraum zwischen den Weltkriegen miterlebt hatte. Er widmete sich intensiv dem Kunstschaffen von psychisch erkrankten Menschen. Aber er lehnte es ab, seine Forschung nur auf die psychiatrische Sphäre zu beschränken: Die Art brut sollte nicht als die „Kunst der Geisteskranken“¹⁵⁷ betrachtet werden. Anlässlich der Ausstellung der „Compagnie de l’Art brut“ in der Galerie René Drouin in Paris im Jahr 1949 erschien der Katalog, für den Dubuffet einen Text abfasste, „der als Manifest gelten kann: *L’Art brut préféré aux arts culturels*“¹⁵⁸: Dieser war „ein regelrechter Angriff auf das zu dieser Zeit vorherrschende Verständnis von Kunst“¹⁵⁹. Ebenso hob dieser Künstler „die Andersartigkeit und Originalität seines Ansatzes gegenüber anderen aus dem Kunstmilieu, besonders dem der Surrealisten“¹⁶⁰, hervor – dies führte später zum Bruch mit André Breton, genauer gesagt zum Ende dessen Mitgliedschaft im oben genannten Verein im Herbst 1951. Um weitergehend „die Besonderheit seines Projekts sowie seine Unabhängigkeit“¹⁶¹ zu bekräftigen, unternahm Dubuffet eine Reise nach Heidelberg. So steht sein Heidelberger Besuch in einem künstlerischen und sozio-kulturellen sowie psychiatrischen Zusammenhang mit der Entwicklung der Art brut oder vielmehr mit den Einflüssen der „Bildnerie der Geisteskranken“ Prinzhorns auf die Surrealisten.

Im Rahmen seiner Erforschung der von Prinzhorn zusammengetragenen Sammlung in Heidelberg im September 1950 entstanden Dubuffets Notizen, in denen er festhielt, was er dort sah, erlebte und worüber er nachdachte. Auch seine Liste, in denen er die betrachteten Werke von Anstaltsinsassen protokolliert und beurteilt hat – „meist in knappen Worten (z. B. ‚extrêmement intéressant‘, ‚pas bien‘ oder ‚médiocre‘)“ –

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁶ Ebd., S. 9.

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ PEIRY 2005, S. 81, 270. (siehe Anm. 87: „Prospectus et tous écrits suivants“).

¹⁵⁹ BRUN 2015, S. 10.

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ Ebd. Vgl. PEIRY 2005, S. 57, 68, 74, 80 f.

bildet eine wichtige Quelle. Damit wollte er sich „von seinem großen Vorbild“ distanzieren,¹⁶² eine „Differenzierung der vorherrschenden Deutung“¹⁶³ in Anspruch nehmen. Man erkennt deutlich, dass „sein Eindruck“ „nicht so abwertend“ war, wie es in der kunstgeschichtlichen Forschung aufgrund einer verharmlosenden Darstellung seines Heidelberger Besuches in einem Interview mit John M. MacGregor 1976 lange angenommen wurde. Im Allgemeinen wird seine Einschätzung der von Prinzhorn entdeckten Werke sowie der Sammlung „kritisch“, aber auch „positiv“ wahrgenommen¹⁶⁴ (Abb. 6). Das Wesentliche dieser Entdeckungsreise von Dubuffet im Jahr 1950 in Heidelberg wird so beschrieben: Er war „der erste Künstler, der die Sammlung nach dem Zweiten Weltkrieg besuchte und damit Aufmerksamkeit auf ihre Bedeutung zum Zeitpunkt der sich formierenden modernen Kunstgeschichte zog.“ Zudem führte er „das Vermächtnis Prinzhorns“ fort.¹⁶⁵

Zuletzt lässt sich sagen: Dubuffet richtete seinen Blick auf die Sammlung Prinzhorn zugleich als Sammler und Künstler und versuchte, künstlerisch auffallende Werke zu entdecken. Deshalb erweckte nichts sein Interesse, was „zu wenig ‚wirkliche Kreativität‘“ zeigte, das heißt sich „zu stark“ auf „traditionelle Gestaltungsformen“, nämlich auf „kulturelle Kunst“, bezog. Prinzhorn, Arzt und zugleich Kunsthistoriker, betrachtete indessen seine Sammlung „mit den Augen des Wissenschaftlers“. So erforschte er die „Kreativität in all ihren Verästelungen“ und verfolgte „Form wie Inhalt der Werke sowie die Intention ihrer Schöpfer“. Die „ästhetische Qualität“ der Patientenarbeiten sah er beim Schaffen der Heidelberger Sammlung als „kein Selektionskriterium“ an, erwog vielmehr, möglichst ein vielfältiges „Studienmaterial“ anzusammeln und behielt in der Regel alles bei, was ihm von seinen psychiatrischen Kollegen geschickt wurde.¹⁶⁶ Grundsätzlich gehen Prinzhorns Unternehmen und Dubuffets Projekt von derselben „kritischen und zugleich modernen“ Herangehensweise aus, die sich darin ausdrückt, „Kultur und die von ihr transportierten Werte zu hinterfragen“ und damit dem psychisch Kranken – wenn sein

¹⁶² Zit. n.: „1, Pressemitteilung“, in: Pressemappe zur Ausstellung „Dubuffets Liste“, <https://prinzhorn.ukl-hd.de/ausstellungen/rueckschau/dubuffets-liste/> [Stand: 26. 02. 2023].

¹⁶³ BRUN 2015, S. 13.

¹⁶⁴ Zit. n.: „1, Pressemitteilung“, in: Pressemappe zur Ausstellung „Dubuffets Liste“, <https://prinzhorn.ukl-hd.de/ausstellungen/rueckschau/dubuffets-liste/> [Stand: 26. 02. 2023]. Vgl. BRUN 2015, S. 15. (siehe Anm. 14).

¹⁶⁵ BRUN 2015, S. 14. Vgl. RÖSKE 2015, S. 17.

¹⁶⁶ RÖSKE 2015, S. 23.

kreatives Schaffen als Kunstwerk betrachtet wird – „den Status eines vollwertigen Künstlers einzuräumen, der ihm sonst noch oft verwehrt wurde“.¹⁶⁷

Harald Szeemann (1933-2005), Leiter der Berner Kunsthalle, entdeckte im Jahr 1963 die vergessene Sammlung Prinzhorn und holte eine Auswahl – über 250 Werke – in sein Ausstellungshaus. Dort kuratierte er unter dem Titel „Bildnerie der Geisteskranken. Art Brut. Insania pingens“ (24.8.-15.9.1963) eine Ausstellung, in der Werke von 20 Patienten und Patientinnen aus den Sammlungen der Universitätskliniken von Bern, Lausanne, Heidelberg und Paris präsentiert wurden. Diese schöpferischen Patientenarbeiten in einem Kunstraum zu versammeln, schien zu „einer mutigen Tat“ zu gehören. Dementsprechend zeigten sich in der regionalen Presse die „zahlreichen, aber meist irritierten, zwiespältigen“ Berichte über diese Schau. Sie hatte Schwierigkeit, „die Bildnerieen der ‚Ärmsten‘ in ihrem ‚künstlerischen Eigenwert‘ anzuerkennen“ und sah die Merkmale schizophrener Gestaltung „als ‚starre Selbstbezogenheit‘, ‚Einförmigkeit‘ und ‚Stereotypie‘“¹⁶⁸ (Abb. 7).

Diese „originelle und mutige Persönlichkeit“, so die Charakterisierung Szeemanns,¹⁶⁹ wirkte Anfang der 1960er-Jahre als „Katalysator“. Die führende Rolle dieses Ausstellungskurators und seine sensible wie offene Kunstauffassung führten dazu, den Umgang mit der damals noch namenlosen Sammlung zu verändern. Hier wurde deutlich, „wie sich neue Zugänge mit gesellschaftlichen und psychiatrischen Normen rieben oder kollidierten“. Wie bekannt ist, bemühte man sich mithilfe von Psychopharmaka seit Beginn der 1950er-Jahre darum, die Erinnerungen an die Psychiatrie „mit dem Lärm und Schmutz verstörter Insassen“ zu löschen.¹⁷⁰ Diesbezüglich schrieb Michel Thévoz 1980, dass „man seit den fünfziger Jahren keine Kunst mehr in den psychiatrischen Krankenhäusern gefunden hat, das heißt, seit der übergreifenden Einführung der Psychopharmaka.“¹⁷¹ Auch bündelte die Psychiatrie seit 1960 besonders in Heidelberg „ihre Kräfte für sozialpsychiatrische Reformen, darunter Rehabilitationseinrichtungen, um den stigmatisierenden Klinikaufenthalt zu

¹⁶⁷ BRUN 2015, S. 14.

¹⁶⁸ Zit. n.: Faltblatt zur Ausstellung „Bern 1963. Harald Szeemann erfindet die Sammlung Prinzhorn“, 27.10.2005 bis 19.3.2006, Sammlung Prinzhorn, Heidelberg, S. 1, in: Archiv der Sammlung Prinzhorn Heidelberg [Stand: 14. 07. 2020]. Die Sammlung Prinzhorn stellt dieser wissenschaftlichen Forschung dieses als PDF zur Verfügung, gesendet wurde es per E-Mail am 14.07.2020).

¹⁶⁹ PEIRY 2005, S. 171.

¹⁷⁰ Zit. n.: Faltblatt zur Ausstellung „Bern 1963. Harald Szeemann erfindet die Sammlung Prinzhorn“, S. 1.

¹⁷¹ PEIRY 2005, S. 195, 277. (siehe Anm. 32): „M. Thévoz, Auszug aus dem Text der Einladung zur Ausstellung *Acquisitions 1980* (Lausanne, Archiv der Collection de l'Art Brut).“

verkürzen“. Szeemanns Initiative wirkte auch auf die Heidelberger Sammlung ein: Der einzigartige Fundus fand wieder Beachtung. Seit den 1970er-Jahren begann man unter der Leitung einer Kustodin, die Werke wissenschaftlich nutzbar zu machen und sie fachspezifisch zu restaurieren sowie zu konservieren. Szeemann intendierte mit der von ihm kuratierten Ausstellung 1963, wie er nachdrücklich sagte, auf keinen Fall auf „„bebilderte Krankengeschichten““ hinzuweisen. In dieser Zeit waren es die Psychiater, die sich für „Merkmale“ der „Irrenkunst“ interessierten und damit „schizophrene Kunst“ zu erklären versuchten. Vielmehr strebte er an, durch die dort ausgestellten Werke „die ‚Bildnerie der Geisteskranken‘ neu“ zu entdecken und zu interpretieren: Er „verschärft Prinzorns Gütezeichen des ‚Ungeübten‘, des gestalterischen Laien [...]. Karg, wortlos oder auch in schwatzender Fülle ziehen die Menschen in Anstalten ihre ‚kunstlosen‘ Spuren über das Papier; frei sind sie von akademischen Regeln, impulsiv malerisch und farbig oder hingebungsvoll linear.“ Die Berner Ausstellung „Bildnerie der Geisteskranken. Art Brut. Insania pingens“ lässt sich als „Teil einer Serie, die unbeachtete ‚Randgebiete der Kunst‘ ins Licht rückte“, betrachten. Dabei richtete Harald Szeemann seine Aufmerksamkeit fest auf „die Intensität des Unbemerkten, Ausgegrenzten, verortete aber die mentalen Produktionsstätten für Abseitiges nicht mehr außerhalb, sondern innerhalb der Gesellschaft.“ Seine Wiederentdeckung der Sammlung Prinzorn 1963 sowie seine weiteren Ausstellungsprojekte brachten den „Diskurs über Hochkunst und Irrenkunst“ in Bewegung. Im Jahr 1972 schuf dieser Ausstellungsmacher „seine spektakuläre Inszenierung eines Adolf Wölfli-Kabinetts auf der 5. Documenta“, in der die Werke dieses „Geisteskranken“ als eine eigene künstlerische Position gezeigt wurden.¹⁷²

1972 erschien eine englische Version von „Bildnerie der Geisteskranken“ unter dem Titel „Artistry of the Mentally Ill“. Der englische Romanist Roger Cardinal veröffentlichte im selben Jahr in London „das erste Buch in Englisch über Art brut, zugleich ein Versuch ihrer kulturgeschichtlichen Kontextualisierung“. Sein Buchtitel war, so sagt man, „eine Idee des Verlegers, der einem englischsprachigen Publikum nicht das französische ‚Art brut‘ meinte zumuten zu können“, und es entstand der neue Begriff „Outsider Art“. ¹⁷³ Über den Hintergrund dessen Entstehung äußerte sich Thomas Röske wie folgt:

¹⁷² Zit. n.: Faltblatt zur Ausstellung „Bern 1963. Harald Szeemann erfindet die Sammlung Prinzorn“, S. 1.

¹⁷³ RÖSKE 2011 (b), S. 14.

„[Cardinals] Buch reagierte [...] auf den Markt, denn in den USA nahmen gerade die ersten Galerien Art brut in ihr Programm auf. Deshalb hatte der Verleger die Idee, dieses Handbuch für neue Sammler mit *Outsider Art* zu betiteln; nirgendwo im Text taucht der Terminus auf. Im Sinne von Art brut meinte er eine Kunst außerhalb bekannter Kunstströmungen, doch wird er allzu leicht missverstanden und auf den gesellschaftlichen Status ihrer Urheber bezogen.“¹⁷⁴

Darüber hinaus sah Peter Gorsen in seiner Darlegung zum Thema, „Outsider Art und Art brut“, dass Cardinals Buch von 1972, das „weitgehend mit den Intentionen Jean Dubuffets für eine *Art Brut* (1947)“ identisch ist, als „ein Plädoyer“ für eine alternative Kunst gilt¹⁷⁵:

„In its brutal purity it displays no pleasant surface beauty [...]. Raw creation is hard to stomach: it is unfamiliar, uncanny, even savage and coarse.“ Wir finden in diesem Imaginären Museum zeichnender und malender Außenseiter aus der zweiten Jahrhunderthälfte alle Besonderheiten [...] wieder: eine ‚autistische Sensibilität‘, unverbildete, ‚rohe‘ Kraft, schöpferische Abweichung von der Normalität und einen zuständlichen, ahistorischen Ausdruck. Es sind nach wie vor die Abkehr von der Außenwelt und ihren ‚äußeren Notwendigkeiten‘ (Kandinsky), das tendenziell autistische Denken und Gestalten, die die Binnenwelt der Fantasie zum Leben erwecken, sie aus dem Gefängnis der Wirklichkeitsabbildung und Identitätslogik befreien können soll.¹⁷⁶

Man stellte nach dem Tod von Jean Dubuffet eine Abwendung vom Begriff „Art brut“ fest. Stattdessen wurden neue Termini „wie ‚Outsiderkunst‘, ‚Außenseiterkunst‘, ‚Kunst von Außenseitern““ angeregt.¹⁷⁷ Man kritisiert am Art-brut-Begriff, dass „darunter stilistisch heterogene Werke subsumiert würden.“ Die Begriffe „Art brut“ und „Outsider Art“ galten „als gleichermaßen fragwürdig“ und man hielt ihren Gebrauch „als nicht gerechtfertigt“,¹⁷⁸ weil das „was für ‚Art Brut‘ gelte, ebenso für ‚Außenseiterkunst‘ zu gelten habe, biete letzterer Begriff doch wiederum kein stilistisches, sondern allein ein soziologisches Kriterium, das bestenfalls vage etwas über den Ort des Entstehens dieser Kunst aussagt.“¹⁷⁹ „Art-Brut-Künstler und ‚Outsider““ werden somit in der Nachfolge Michel Thévoz, der sein Werk „L’Art brut“ 1975 veröffentlichte, differenzierter betrachtet: Ersterer sei „der Maximalist der

¹⁷⁴ RÖSKE 2019, S. 14, 16. (siehe Anm. 17).

¹⁷⁵ GORSEN, Peter: Die Karriere des Outsiders in der modernen Kunst, in: *Der [im]perfekte Mensch: vom Recht auf Unvollkommenheit*, hg. von Stiftung Deutsches Hygiene-Museum u. a., Ostfildern-Ruit 2001, S. 129. Vgl. ebd., S. 117-135.

¹⁷⁶ Ebd., S. 129, 134. (siehe Anm. 44): Gorsen bezieht sich auf „Roger Cardinal, *Outsider Art*, New York 1972, S. 6, 179.“

¹⁷⁷ EMMERLING, Leonhard: Bildnerei der Geisteskranken, Art Brut und Außenseiterkunst – Ansätze zu einer Begriffsklärung, in: *Heidelberger Jahrbücher*, 37. 1993, S. 90. (siehe Anm. 30: „Maurice Tuchman in: *Parallel Visions*, [...] 1992, S. 11.“). Vgl. ebd., S. 83-102.

¹⁷⁸ Ebd., S. 90.

¹⁷⁹ Ebd., S. 90. (siehe Anm. 31: Roman Buxbaum, „in: *Von einer Welt zu’r andern. Kunst von Außenseitern im Dialog. Köln 1990“*, S. 48).

Verweigerung am äußersten Rand des Outside“, der Letztere „der Paria, der sein Leiden verinnerliche.“¹⁸⁰ Der Begriff der „Außenseiterkunst“ lässt sich außerdem – mit vergleichendem Blick auf den Begriff „Art brut“ – als „ein rein kultureller Begriff“ sehen:

[E]r ist einer, der das Denken von der Kultur als Zentrum her voraussetzt und dieses Denken reflektiert. Somit reflektiert er auch das Scheitern des angeblich geführten Dialogs zwischen Kunst und Psychiatrie, Kunstwissenschaft und ‚Bildnerei der Geisteskranken‘ sowie die ganze Monodirektionalität des Interesses, und entlarvt ihn als Monolog der Kultur über das noch nicht Vereinnahmte und ihr selbst als das inkommensurabel Erscheinende.¹⁸¹

Diese begriffliche Auffassung verweist darauf, dass etwa Kurt Badt vom Wesentlichen künstlerischer Betrachtung überzeugt war. Der Kunsthistoriker brachte das Kriterium der „Ab-ständigkeit“ als das Qualitätskriterium bei der Beurteilung von Kunstwerken zur Geltung¹⁸²: In der Abständigkeit zeigt sich das Kunstwerk in seinem inneren Wesen als „Schaffung einer Welt-Gesetzlichkeit aus der individuellen *Subjektivität*“. „Kunst bedarf [...] zwar der vollen Subjektivität, schafft aber eine Objektivität [...] aus der Übereinstimmung von Selbst-Sein und Erfahrung in der Welt, die sich in ihr gesetzmäßig konstituiert“.¹⁸³ Es geht schließlich darum, „den inneren Kontext“ zu erforschen: Dieser

wäre aus den Bildern, ihren Themen, ihrem Stil und den Informationen über seine Urheber und seine Situation gewonnen und darauf wieder zurückprojiziert, um daraufhin hermeneutisch weiter fortzuschreiten. Zu seiner Entdeckung und Konstituierung wären verschiedene Betrachtungsweisen und verschiedene Ansätze (formanalytische, ikonographische, biographische, kunstsoziologische e.a.) notwendig und fruchtbar.¹⁸⁴

Leo Navratil (1921-2006), der Begründer des Hauses der Künstler im niederösterreichischen Gugging, versuchte bereits 1970, die Werke von seinen kreativen Patienten in verschiedenen kulturellen Einrichtungen in europäischen Metropolen zu präsentieren. Er intendierte damit im Wesentlichen, „die Arbeiten [seiner] Patienten gleichberechtigt neben den Werken professioneller

¹⁸⁰ Ebd., S. 91. (siehe Anm. 33: Paolo Bianchi: Der Künstler: Narr und Nomade, in: „Kunstforum International. Bd. 112, März/April 1991“, S. 102).

¹⁸¹ Ebd., S. 92.

¹⁸² BADT, Kurt: Der kunstgeschichtliche Zusammenhang [1966-1967], in: *Kurt Badt. Kunsttheoretische Versuche. Ausgewählte Aufsätze*, hg. von Lorenz Dittmann, Köln 1968, S. 157. Vgl. ebd., S. 141-175; vgl. EMMERLING 1993, S. 98. (siehe Anm. 56).

¹⁸³ BADT, Kurt: Die Idee der Welt und das Selbst als fundamentale Wesenheit bildender Kunst, in: *Kurt Badt. Kunsttheoretische Versuche* 1968, S. 35. Vgl. ebd., S. 29-37.; vgl. EMMERLING 1993, S. 98. (siehe Anm. 57, 58).

¹⁸⁴ EMMERLING 1993, S. 98.

Künstler‘ bekanntzumachen“¹⁸⁵, um ihnen wie „Walla oder Hauser ‚eine neue gesellschaftliche Identität zu verleihen“. Es ist ausgeschlossen, dass Dubuffet einem solchen Ziel zugestimmt hätte.¹⁸⁶ Als Psychiater setzte sich Navratil mit seiner „Konzeption der ‚kreativen Grundfunktionen des Menschen“ auseinander. Ihm zufolge gibt es drei unterschiedliche „kreative Grundfunktionen: 1. Physiognomisierung (als ein Verleihen von Ausdruck). 2. Formalismus (als Geben von Form). 3. Symbolismus (als Finden neuer Deutungen und Bedeutungsträger)“. Er stellte fest, dass es sich bei diesen „nicht nur um die ‚kreativen Grundfunktionen der Schizophrenen“, sondern um die kreativen Grundfunktionen des Menschen schlechthin“ handelt.¹⁸⁷ In dieser Hinsicht äußerte er sich wie folgt:

Nach unserer Ansicht ist die psychische Dynamik des Schöpferischen bei Gesunden und Kranken gleich. Völlig gewollt und absichtlich ist auch beim Gesunden nur die mehr oder weniger gekonnte Imitation der von anderen erfundenen Gestaltungen. Das ist aber nicht echtes künstlerisches Schaffen. Andererseits fehlt auch der bildnerischen Tätigkeit der Schizophrenen nicht jede bewußte Kontrolle.¹⁸⁸

Hartmut Kraft war davon überzeugt, dass „der eigentliche Wert des Lebenswerkes von Leo Navratil“ auf dem „intensiven und gleichzeitig so behutsamen wie respektvollen Umgang des Psychiaters mit seinen Patienten“ beruht. Er setzte sich dafür ein, dass die „von ihm betreuten Patienten, einer als sinnvoll erlebten Tätigkeit“ nachgehen und „gegebenenfalls sogar ein Stück Identität [...] sowie auch Anerkennung“ erlangen konnten.¹⁸⁹

Sechs Jahre später, am 26. Februar 1976, eröffnete die Collection de l’Art Brut im schweizerischen Lausanne. Dubuffet bevorzugte diese Bezeichnung im Gegensatz zur Benennung als Museum, weil hierdurch „eine einfache Sammlung von Gegenständen assoziiert“ wird.¹⁹⁰ 1979 fand eine wichtige Ausstellung unter dem Titel „*Outsiders*“ in der Londoner Hayward Gallery statt, welche Victor Musgrave und Roger Cardinal zustande brachten und über vierhundert Werke von 42 Künstlern aus

¹⁸⁵ PEIRY 2005, S. 253, 281. (Vgl. Anm. 58: „Leo Navratil, »Talent und Kreativität«, [...] 1993 [...] und »Das Haus der Künstler in Gugging«, *Von einer Welt zur andern* [Köln 1990] [...], S. 84, [...]“).

¹⁸⁶ Ebd., S. 255, 281. (siehe Anm. 58).

¹⁸⁷ KRAFT 1986, S. 105. Der Autor bezieht sich auf NAVRATIL, L.: *Schizophrenie und Kunst*. (dtv) München 1965 und NAVRATIL, L.: *Die Künstler aus Gugging*. (Medusa) Wien, Berlin 1983. (siehe Ebd., S. 356.).

¹⁸⁸ Ebd. Vgl. NAVRATIL 1965, S. 136.

¹⁸⁹ KRAFT 1986, S. 106.

¹⁹⁰ PEIRY 2005, S. 175.

europäischen und amerikanischen Museen und Sammlungen präsentierte.¹⁹¹ Hierzu heißt es:

Zum ersten Mal wurde das Londoner Publikum mit einer Form von visueller Kunst konfrontiert, die ursprünglich und kompromißlos [sic] ist. Diese Ausstellung fand einen großen Widerhall und hat viele Diskussionen hervorgerufen. Mehr noch, sie hat eine echte Akzeptanz bei Künstlern und Studenten gefunden.¹⁹²

Die „vielbeachtete“ Londoner Ausstellung wurde zudem in verschiedenen Museen anderer europäischer Städte gezeigt, und man fasste diese Schauen als „bedeutende Ereignisse in der Geschichte der Art brut und der Outsider Art“ auf. Hiermit nahm die Verbreitung der Art brut einen wichtigen Anfang.¹⁹³

Die Heidelberger Sammlung wurde als Wanderausstellung unter dem Titel „Die Prinzhorn-Sammlung“ 1980/81 in zahlreichen deutschen Städten sowie Basel gezeigt. Sie fand vor allem aufgrund des Themas der Kunst von psychiatrischen Anstaltsinsassen eine starke Resonanz. Ihr folgten in den 1980er- und 1990er-Jahren weitere Ausstellungen und Ausstellungsteilnahmen in den USA und Europa.¹⁹⁴ „Parallel Visions“, eine 1991 von Maurice Tuchman konzipierte Präsentation, wurde 1992/1993 in Los Angeles, Madrid, Basel und Tokyo gezeigt. Sie stellte „den Einfluß der Outsider Art auf die Entwicklung der Kunst des 20. Jahrhunderts“ als ihr wesentliches Thema zur öffentlichen Diskussion.¹⁹⁵ Im selben Kontext traten darüber hinaus die große Schau „Il Palazzo Enciclopedico“ auf der 55. Biennale von Venedig im Jahr 2013 und die Ausstellung „Outliers and American Vanguard Art“ (Washington und Los Angeles, 2018/19) in Erscheinung.¹⁹⁶

2001 eröffnete das in einem umgebauten alten Hörsaal der Neurologie auf dem Gelände des alten Universitätsklinikums in Heidelberg ansässige Museum.¹⁹⁷ Dies ist

¹⁹¹ Ebd., S. 225, 279. (siehe Anm. 3).

¹⁹² Ebd.

¹⁹³ Ebd., S. 225. Vgl. Die Ausstellung: „Outsiders: An Art Without Precedent or Tradition“, 8. Feb. – 8. April 1979, Hayward Gallery, London.

¹⁹⁴ Vgl. RÖSKE 2011 (b), S. 14: Katalog zur Wanderausstellung „Die Prinzhorn-Sammlung. Bilder, Skulpturen, Texte aus Psychiatrischen Anstalten ca. 1890-1920“, Heidelberger Kunstverein, Feb./März 1980: *DIE PRINZHORN-SAMMLUNG. Bilder, Skulpturen, Texte aus psychiatrischen Anstalten (ca. 1890-1920)* /Die Prinzhorn-Sammlung, hg. von Hans Gercke/ Inge Jarchov Königstein 1980.

¹⁹⁵ PEIRY 2005, S. 253: Kataloge zu den Ausstellungen „Parallel Visions“, Los Angeles 1992, in Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 18. Okt. 1992 – 3. Jan. 1993, Museo Nacional Centro de Arte Reina Soffa, Madrid, 11. Feb. – 9. Mai 1993, Kunsthalle Basel, 4. Juli – 29. Aug. 1993, Setagaya Art Museum, Tokyo, 30. Sep. – 12. Dez. 1993.

¹⁹⁶ Vgl. RÖSKE 2019, S. 14.

¹⁹⁷ Vgl. ÜBER DIE SAMMLUNG PRINZHORN, <https://prinzhorn.ukl-hd.de/geschichte> [Stand: 09. 03. 2023].

„für die Sammlung Prinzhorn ein großes Ereignis“, so schrieb Inge Jádi im Katalog der Eröffnungsausstellung „Vision und Revision einer Entdeckung“. Sie war davon überzeugt:

Man kann davon ausgehen, daß damit vor allem im kulturellen Bereich eine neue Epoche in ihrer Geschichte beginnen wird, die sich in den letzten Jahren bei intensiver nationaler und internationaler Ausstellungstätigkeit und großer Resonanz bereits angebahnt hat.¹⁹⁸

Man sieht das von dieser ehemaligen Kustodin der Sammlung geleistete Projekt als „eine entscheidende Wende“, bei dem die „zerfallene Sammlung restauriert, konserviert und museumswissenschaftlich erfasst werden konnte.“¹⁹⁹ Aus der eingehenden „Revision des gesamten Fundus“ seit 1980 ergab sich, dass der größere unbekannt Teil der Sammlung für Ausstellungen und Publikationen berücksichtigt und somit ein länger andauernder „Prozeß [sic] der Veröffentlichung“ begonnen wurde.²⁰⁰

Es lässt sich eindeutig sagen, dass die Sammlung Prinzhorn seit ihrer Entstehung eine „lebendige Entwicklung“ zurückgelegt hatte und keineswegs an „Aktualität“ verliert.²⁰¹ Gottfried Boehm fasste „die Legitimation des zu eröffnenden Museums“ unter zwei wesentlichen Gesichtspunkten zusammen:

1. Die Werke, die es bewahrt, veranlassen uns zu einer revidierten Anthropologie, in der Geist und Phantasie, krank und gesund, real und imaginär miteinander vermittelt sind, in der die Einsichten der Moderne kritisch festgehalten werden; und 2. der größte Triumph der Sammlung Prinzhorn und der sie begleitenden Wissenschaften besteht darin, dass es gelungen ist, die stigmatisierten ‚Verrückten‘ und ihre ‚irrsinnigen‘ Bilder nicht länger als Launen und Abnormität der Natur zu sehen, sondern sie beide in die *Geschichte des Menschen* zurückzuholen.²⁰²

In dieser Perspektive gilt es, zu versuchen, „neue Fragen“ in „mentalitätsgeschichtliche[n], ästhetische[n] und historisch anthropologische[n]“ Zusammenhänge zu stellen und daran anschließend sich dem Leben und Werk der Patienten zu nähern.²⁰³ Denn: „Es sind Botschaften aus der

¹⁹⁸ JÁDI, Inge: Vorwort, in: *Vision und Revision einer Entdeckung* 2001, S. 7. Vgl. ebd., S. 7 ff.: Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung zur Eröffnung des Museums der Sammlung Prinzhorn *Vision und Revision einer Entdeckung* 13. September 2001 bis 31. Januar 2002.

¹⁹⁹ BRAND-CLAUSSEN 2001 (b), S. 14.

²⁰⁰ JÁDI 2001 (b), S. 7. Vgl. BRAND-CLAUSSEN 2001 (b), S. 14.

²⁰¹ JÁDI 2001 (b), S. 7.

²⁰² BOEHM 2002, S. 7.

²⁰³ BRAND-CLAUSSEN 2001 (b), S. 14.

Verschlossenheit, oft selbst verschlossen und Zeugnis eines Kampfes ums psychische und physische Überleben.“²⁰⁴

Diese Anmerkungen zur Eröffnung des Prinzhorn-Museums deuten die erwarteten Aufgaben bzw. die zukünftige Vision der Sammlung an, nämlich, dass sie „als einzigartiger Gedächtnisspeicher und als Forschungsraum ihren gesellschaftlich akzeptierten Ort erhält.“²⁰⁵ Wie man seit der Museumseröffnung über zwanzig Jahre hinweg bis heute deutlich feststellen kann, spielt die Sammlung Prinzhorn mit ihrem selbst erklärten Ziel, nicht nur „als Museum und Ausstellungsort“ zu dienen, sondern auch „als wissenschaftliche Einrichtung, die das Schicksal der hier vertretenen Künstler und Künstlerinnen, ihre Werke und übergeordnete Fragestellungen erforscht“, eine führende Rolle.²⁰⁶ Das Spektrum der Beschäftigung mit den eigenen Beständen führt zu immer neuen Entdeckungen sowie thematisch erweiterten und methodisch spezialisierten Entwicklungen und zu fachspezifischen und -übergreifend kooperierten Interessen an den Sammlungswerken von Wissenschaftlern und Künstlern sowie von anderen fachlichen Beteiligten. Das zeigt sich auch in einer öffentlichen Reihe von Publikationen, die aus den vielfältigen Ausstellungen sowie Forschungen entstanden sind.²⁰⁷ Bei der Erforschung der Kunst bzw. Künstler im Kontext der Prinzhorn-Sammlung bzw. von „Art brut“ und „Outsider Art“, versuchte man, einen anderen Blick auf die eigenen Kontexte zu richten. Fachspezifisch und interdisziplinär lotete man künstlerische, kulturelle, soziologische und ideologische Phänomene aus. Dies führte dazu, die Dimension der an dem Diskurs über dieses Thema beteiligten Interessen und Ereignisse, zu denen auch Ausstellungen zählen, zu erweitern. Dieses komplexe Feld bietet noch viel Potenzial für zukünftige Forschungen.

²⁰⁴ BOEHM 2002, S. 7.

²⁰⁵ BRAND-CLAUSSEN 2001 (b), S. 14.

²⁰⁶ ÜBER DIE SAMMLUNG PRINZHORN, <https://prinzhorn.ukl-hd.de/geschichte> [Stand: 09. 03. 2023].

²⁰⁷ Vgl. PUBLIKATIONEN AUS DER SAMMLUNG PRINZHORN; <https://prinzhorn.ukl-hd.de/publikationen> [Stand: 09. 03. 2023].

3 Raumdarstellung im bildnerischen Schaffen von Insass*innen psychiatrischer Anstalten zwischen 1890 und 1920: eine Betrachtung in verschiedenen Kontexten

3.1 Ein kritischer Blick von Maria Puth auf ihre eigene psychiatrische Raumsituation

Die Bildproduktion von Maria Puth während ihrer psychiatrischen Internierung umfasst sechs Einzelblätter und ein paginiertes, heute 28 Blätter umfassendes Notizbuch.²⁰⁸ Sie befinden sich heute als eine Art „Selbstzeugnisse“²⁰⁹ der psychiatrischen Anstaltsinsassen in der Sammlung Prinzhorn in Heidelberg. Ihre Werke loten die schöpferischen Möglichkeiten von Zeichnen und Schreiben aus. Das heißt, es kommt zu einer bildnerischen Konfrontation von gezeichneten sowie teilweise aquarellierten Skizzen und geschriebenen Worten oder Notizen auf einem Bildgrund, die miteinander in engem Zusammenhang zu stehen scheinen.

Maria Hermine Mathilde Puth wurde im Jahr 1894 geboren. Ihre nachweisbare letzte Lebensspur findet sich im sehr kurzen Zeitabschnitt von Februar bis März 1919, als diese 25-jährige Frau als Patientin mit einer akuten psychischen Krise in der privaten Kuranstalt Obersendling bei München²¹⁰ behandelt wurde. Mangels weiterer biografischer Angaben und ihrer Krankengeschichte sind sowohl ihre Lebensgeschichte als eine Bürgerin vor der Einweisung in diese Psychiatrie 1919 als auch ihr weiteres Lebensschicksal als Anstaltspatientin in der Zeit danach bisher wenig bekannt. Ebenfalls sind die Diagnose ihrer psychiatrischen Erkrankung und die mögliche Ursache des Ausbruchs ihrer akuten psychischen Krise nicht weitergehend überliefert. Man kann jedoch vermuten, dass sie als Studentin im Fach Geschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München eingeschrieben war und dass sie aus

²⁰⁸ Vgl. NOELL-RUMPELTES, Doris: Maria Puth, in: (A-K) *Irre ist weiblich. Künstlerische Interventionen von Frauen in der Psychiatrie um 1900*, hg. von Bettina Brand-Claussen/ Viola Michely, 2. Aufl. Heidelberg 2009, S. 196-199; vgl. ebd., S. 196: „[...] Notizbuch, das ursprünglich von einer anderen Studentin, Anni R., für ihre Aufzeichnungen in ‚Zoologie, III. Semester‘ benutzt worden war. Die Anfangsseiten sind herausgeschnitten, vorhandene Notizen oder Skizzen auf den übrigen Blättern und den Deckelinnenseiten sind meist mit starker Schraffur oder Deckfarben palimpsestartig ausgestrichen oder übermalt, so dass das Darunterliegende nicht mehr lesbar ist. [...]“.

²⁰⁹ JÁDI, Inge: Irrgartenconstellationspanoptikumbahnhofverlegenheitenbeschwerdebilder (August Klett), in: *Vernissage, Die Zeitschrift zur Sammlung*, 9. Jg., 07/01. 2001, S. 20. Vgl. ebd., S. 18-47.

²¹⁰ Vgl. NOELL-RUMPELTES 2009, S. 196. Doris Noell-Rumpeltes zufolge war diese private Kuranstalt „ausschließlich ‚nerven- und gemütskranken Damen‘ vorbehalten“, die in ihrer „Selbstdarstellung den ‚hotelmäßigen Betrieb‘ sowie das Leben in der Gemeinschaft hervorhob.“

einem unbestimmten Grund in die Psychiatrie eingewiesen wurde, wo ihre seelische Not, die heute als eine Disposition der bipolaren Störung gesehen wird, behandelt werden musste. Ein Hinweis auf eine solche Krankheit bzw. ihren psychischen Zustand findet man in einer ärztlichen Bemerkung, die sich am oberen Bildrand ihres gemalten Bildes *Ria Puth, wie die Anstalt sie haben möchte* [...] ²¹¹ befindet: „M. P., geb. 1. 7. 94. Manisch-depressiv. Heitere Erregung mit kurzen Depressionen“ ²¹².

Bei der Betrachtung einer Bleistiftzeichnung von Maria Puth, die heute mit *abgezeichnet im Dauerbadezimmer* ²¹³ betitelt ist, wird der Betrachter auf die deutlich erkennbar dargestellten Gegenstände in einem Zimmer aufmerksam. Man kann hier feststellen, dass sich in dieser zeichnerischen Arbeit eine besondere Raumsituation in der psychiatrischen Anstalt, die die 25-jährige Puth unmittelbar erlebt hat, zeigt. Die Patientin versuchte jenen Dauerbaderaum darzustellen, wo sie sich als Kranke im Zustand der „Heiteren Erregung mit kurzen Depressionen“ ²¹⁴ aufhalten und beruhigen musste (Abb. 8).

Bekanntlich galten die ‚Dauerbäder‘ mit der ‚Bettbehandlung‘, die insbesondere „in den 1890er Jahren für psychisch Kranke propagiert wurde[n]“ ²¹⁵, als eine nützliche Behandlungsmethode für die sich in einem erregten Zustand befindenden psychisch Kranken um 1900, in jener Ära des Psychiaters Emil Kraepelin als einer prägenden Figur für die psychiatrischen Institutionen in Deutschland. Innerhalb der Geschichte der Psychiatrien stellen die „Dauerbäder“ mit (lau-)warmem Wasser“ eine Art von „Hydrotherapie“ dar, die mit den „überraschenden Attacken mit kaltem Wasser lange

²¹¹ Vgl. (A-K) *Irre ist weiblich* 2009, S. 197. Katalog: „80 | Maria Puth | Ria Puth, wie die Anstalt sie haben möchte, sie aber scala Dei (sc. ‚leider Gottes‘) nicht wird, datiert 20.3.1919, Deckfarbe über Bleistift auf Zeichenpapier | 24.2 x 14.9 cm | Inv. Nr. 2544 r“.

²¹² Die biografischen Angaben über Maria Puth in der vorliegenden Arbeit beruhen grundlegend auf dem Ausstellungskatalog „Irre ist weiblich“ (2. Auflage 2009), S. 196-199, 260. Vgl. ANKELE 2009, S. 147, S. 160 f.; vgl. Maria Hermine Mathilde Puth, in: *Vergissmeinnicht - Psychiatriepatienten und Anstaltsleben um 1900. Aus Werken der Sammlung Prinzhorn*, Ingrid von Beyme/ Sabine Hohnholz, Berlin/ Heidelberg 2018 [Online-Ressource ZB Med. Köln], S. 79 ff. Die neueste Angabe über diese Psychiatriepatientin: „Maria Hermine Mathilde Puth (Moritzbrunn 1.7.1894-4.6.1978 Titting) Studentin, Studienassessorin Anstalten und Klinik: Private „Kuranstalt Dr. Ranke“ Obersendling München 1919, Psychiatrische Universitätsklinik München 1920, 1925-1926, 1928, Anstalt Ansbach 1926-1954 mit Unterbrechungen. Diagnosen: manisch-depressiv, Manie, heitere Erregung mit kurzen Depressionen“, in: Ebd., S. 79.

²¹³ Vgl. ANKELE 2009, S. 147. Am linken unteren Rand dieser Zeichnung befindet sich die Aufschrift „Abgezeichnet im Dauerbadezimmer“.

²¹⁴ Ebd., S. 161: „Ergänzt wird das gemalte Bild durch den am unteren Bildrand von Maria Puth (‚Ria Puth, wie die Anstalt sie haben möchte ...‘), am oberen Bildrand von den Ärzten hinzugefügten Kommentar, der da lautet: ‚M.P., geb.I.7.94. Manisch-depressiv. Heitere Erregung mit kurzen Depressionen.‘“

²¹⁵ SCHOTT, Heinz/ TÖLLE, Rainer: *Geschichte der Psychiatrie. Krankheitslehren. Irrwege. Behandlungsformen*, München 2006, S. 274. Vgl. ebd., S. 274 ff. (siehe ‚Bettbehandlung‘), 269-279.

Zeit angewendet worden – letztere bis ins 20. Jahrhundert hinein“ – war.²¹⁶ In der Zeichnung *Abgezeichnet im Dauerbadezimmer* beschäftigte sich Puth mit der Darstellung der Gegenstände, wie der Tür, der Badewanne und der ausgefliesten Wand, um zunächst nur einen Teil des Dauerbadezimmers, auf den die Zeichnerin ihre Aufmerksamkeit fokussierte, darzustellen. Durch die kompositorische Form der „Bildausschnitte, die als Momentaufnahmen sich gleichsam zufällig ergeben haben“²¹⁷, assoziiert der Betrachter den ganzen Raum. Andererseits erkennt man, dass ihre zeichnerische Darstellung einem Foto des Baderaumes aus dem Psychiatrielehrbuch von Kraepelin (Abb. 9) sowie Aufnahmen von ‚Dauerbäder‘ aus anderen psychiatrischen Dokumentationen (Abb. 9 a, b) ähnelt. Der Vergleich einer zeichnerischen und fotografischen Darstellung ermöglicht, sich die räumliche Situation des ‚Dauerbadezimmers‘ psychiatrischer Anstalten in der Wendezeit vom 19. zum 20. Jahrhundert in Deutschland näher vorzustellen.

Das Foto *Baderaum der Münchener Psychiatrischen Klinik* in dem Buch Kraepelins scheint eine behagliche Atmosphäre des psychiatrischen Dauerbaderaumes zu demonstrieren. Wollte man damit eine beruhigende und zuverlässige Umgebung der modernen Anstalt der Psychiatrie propagieren? Einige Psychiater wie Kraepelin postulierten im frühen 20. Jahrhundert, dass die Anwendung von warmen ‚Dauerbädern‘ als ein unentbehrliches Hilfsmittel der psychiatrischen Behandlung nützlich sei, um die Patienten bei einer heftigen Erregung zu beruhigen.²¹⁸

²¹⁶ Ebd., S. 428 f.: „Um 1800 rückte die Kaltwasserkur – später auch ‚Hydriatik‘ oder ‚Hydrotherapie‘ genannt – aus verschiedenen Gründen in den Vordergrund der psychiatrischen Therapie [...]“

²¹⁷ KÖRNER, Hans: *Edouard Manet. Dandy, Flaneur, Maler*, München 1996, S. 117.

²¹⁸ Vgl. KRAEPELIN 1918, S. 100: „Hat schon durch die Bettbehandlung die Absperrung der Kranken eine bedeutende Einschränkung erfahren, so konnte ein weiterer Fortschritt in dieser Richtung durch ausgedehnte Anwendung von warmen Bädern, namentlich in der Form der DAUERBÄDER, erzielt werden. Schon die älteren Ärzte haben vielfach die beruhigende Wirkung dieses Mittels gepriesen; Brierre de Boismont setzte die Bäder in den 40er Jahren 6-14 Stunden lang fort und verband sie mit Begießungen. In neuerer Zeit hat besonders Scholz vielfach Kranke mit verlängerten Bädern behandelt, wobei er Deckel aus Segeltuch zu benutzen pflegte. Was der Ausdehnung dieses Verfahrens entgegenstand, war außer den Kosten namentlich die Furcht vor einer schwächenden Wirkung und vor plötzlichem Versagen des Herzens. Nachdem aber die Erfahrung der letzten Jahrzehnte gelehrt hat, dass die Dauerbäder, selbst wenn sie über viele Tage und Wochen fortgesetzt werden, mit seltenen Ausnahmen von den Kranken ausgezeichnet vertragen werden, gehören sie jetzt in Deutschland wohl allgemein zu den unentbehrlichen Hilfsmitteln der Behandlung. Ihr größter Vorzug ist es, dass sie bei mustergültigen Einrichtungen die Isolierung vollständig entbehrlich machen und damit eine dauernde, ununterbrochene Überwachung aller Kranken ermöglichen. Sie gestatten, jede ausbrechende Erregung sofort ebenso zweckmäßig wie schonend zu behandeln und die schweren Übel der Unsauberkeit wie der Zerstörungssucht auf ein Mindestmaß einzuschränken. Endlich bewahren sie Gebrechliche und Gelähmte vor der Gefahr eines Druckbrandes, der sich bei andauernder Bettlagerung unreinlicher Kranker sonst nur schwer vermeiden läßt.“; vgl. *Die Prinzhorn Sammlung* 1980, S. 52: „Die Psychiatrischen Universitätskliniken gingen hervor aus Griesingers Konzept der Stadtsytle, die als Aufnahmeanstalten

Als eine sich im Dauerbaderaum aufhaltende Anstaltspatientin warf Maria Puth in ihrer Zeichnung *Abgezeichnet im Dauerbadezimmer* einen kritischen Blick auf die Lage und Atmosphäre dieses besonderen Behandlungsraumes der Psychiatrie. Dieser in ihrer Arbeit dargestellte Raum wird etwas anders wahrgenommen als der, den man gerade im Foto aus Kraepelins Buch, dessen Ausdruck grundsätzlich auf ärztlicher Sicht damaliger Psychiater beruht, spürt.

Beim ersten Blick wird das Original dieser Zeichnung so betrachtet,²¹⁹ dass es eine schlichte Darstellung mit Bleistift auf kleinformatigem Zeichenpapier ist und im Ganzen hell wirkt bzw. keine vielfältigen Tonwerte zeigt. Bemerkenswert ist aber, dass sich alle dargestellten Objekte auf die Bildmitte konzentriert haben und dass diese auffallend mit schnell und grob geführten Linien sowie starken Schraffierungen gezeichnet wurden. Diese zeichnerische Arbeit scheint dennoch die Intensität ihrer Mitte, die bestimmt die wahre Intention der Zeichnerin enthält, kaum zu verlieren. Das Dargestellte akzentuiert die Bildmitte und dies lässt eine spannungsreiche Atmosphäre innerhalb des Dauerbadezimmers bzw. Bildraumes entstehen. Das heißt, man nimmt eine bildimmanent geäußerte Spannung im Zwischenraum zwischen den Gegenständen und dem Standort, an dem sich die Zeichnerin befindet und ihren Blick auf die gegenüberliegende Seite richtet, wahr. Wie erfuhr Maria Puth, die sich selbst in Behandlung befand und dort kurz oder lang isoliert verweilen musste, die Lage und Atmosphäre dieses Raumes wirklich? Weshalb richtete sie ihren scharfen Blick auf den Punkt des Zimmers, wo die Tür in ihrer Darstellung die Badewanne fast berührt, und warum wollte sie diese Stelle so betonen? Was geschah tatsächlich in solchen begrenzten Psychiatrieräumen und wie zeigt sich dies in ihrer Zeichnung?

Die bildnerische Komposition der Bleistiftzeichnung *Abgezeichnet im Dauerbadezimmer* der künstlerischen Laiin Maria Puth zeigt „Bildausschnitte, die durch scheinbar willkürliche Überschneidungen die Kontingenz zum Thema der

in den Städten zur Versorgung der Früherkrankten dienen sollten, von wo sie eventuell in die Anstalten weitergeleitet werden sollten. Für die Psychiatrischen Universitätskliniken fordert er die Gleichstellung mit den übrigen Universitätskliniken. Dieses Konzept ist ebenso verwirklicht worden wie Griesingers Forderung, die Psychiatrie in die somatische Medizin zu integrieren. In der Ära Kraepelins blieben von den Zwangsmitteln noch die Isolierung oder die Fixierung ans Bett bei Erregung, gelegentlich noch die Zwangsweste. Als sehr nützlich erwies sich die von Kraepelin durchgeführte Behandlung der Kranken in warmen Dauerbädern. Schon 1853 wurden erstmals große Waschsäle mit ununterbrochener Tages- und Nachtwache in den Anstalten eingerichtet. Später wurden die Kranken systematisch mit Bettruhe behandelt. Auch dadurch bekamen die Anstalten immer mehr Hospitalcharakter. Im übrigen war die psychiatrische Therapie machtlos.“

²¹⁹ Das Original der Zeichnung *abgezeichnet im Dauerbadezimmer* wurde beim Besuch der Sammlung Prinzhorn in Heidelberg (08.-09. Juli 2021) bzw. in der Dauerausstellung „Die Sammlung Prinzhorn – von ‚Irrenkunst‘ zur Outsider Art“ (ab 1. Juli 2020) vor Ort untersucht.

Malerei machen.“²²⁰ Sie füllt die Bildfläche nur mit einigen Darstellungen – der Tür des Dauerbadezimmers, der leeren Badewanne und der gefliesten Wand – dicht. Das heißt, ihre Arbeit erweckt den Eindruck, kompositorisch sowie räumlich wenig kalkuliert worden zu sein. Man kann diese auch aufgrund der hervortretenden wilden Strichführung, der groben Schraffur und der unklaren Raumsituation zwischen den dargestellten Elementen weniger als einen künstlerischen Ausdruck, vielmehr als eine emotionale bildliche Demonstration der Anstaltspatientin ansehen.

Aber man bemerkt bei näherer Betrachtung dieser Zeichnung die Intention der Zeichnerin deutlich. Sie versuchte zunächst durch die dargestellte Beziehung der eng zusammengestellten Gegenstände, die verborgene Wahrheit im psychiatrischen Raum, die die Patientin unmittelbar erlebte, zum Vorschein zu bringen. Dabei muss man infrage stellen, dass die Objekte im Dauerbaderaum gemäß der damaligen räumlichen Vorschrift der Psychiatrie so angeordnet waren, wie man es in der Darstellung der Patientin beobachtet. Denn es ist vor allem merkwürdig, dass ihr zufolge die Zimmertür von der Badewanne kaum Abstand hat. Der schräge Winkel vom oberen und unteren Rand der Tür und der dunkle Spalt zwischen dieser Tür und der Badewanne bzw. der gefliesten Wand deuten die räumliche Situation nur an. Die Kassettenür des Dauerbadezimmers steht offen und dem Betrachter ist unklar, ob der abgeschattierte Teil zwischen der Tür und der Wand eine Öffnung nach außen oder eine hintere Zone zwischen diesen bedeutet. Diese Unklarheiten könnten auf der zeichnerischen Unfertigkeit von Puth, die Objekte auf der Bildfläche räumlich konkret zu gestalten, beruhen.

Die vage räumliche Beziehung zwischen den Bildelementen lässt aber eher vermuten, dass Puth diese Gegenstände absichtlich näher zusammengedrückt hat. Unter diesem Aspekt bzw. im Hinblick auf die dargestellte Raumsituation, scheinen das auf den Wandfliesen nur unklar Geschriebene und die erkennbare Schrift „Rip.“²²¹ dem Betrachter eine vielsagende Botschaft der Zeichnerin zu signalisieren. Hierdurch ist es wahrscheinlich, dass sie damit versucht, ihre Absicht und Bedeutung innerhalb der Zeichnung eindrücklich zu demonstrieren.

Die Bewegung der Schraffur, die auf der Bildfläche vom obersten Rand bis nach unten parallel und kräftig herunterläuft, führt den Betrachter zu einem Standpunkt im

²²⁰ KÖRNER 1996, S. 117.

²²¹ Diese dargestellte Konstellation des Dauerbaderaumes, in welchem die leere Badewanne und die scheinbar geöffnete Tür gezeigt sind, lässt vermuten, dass das von Puth geschriebene „Rip.“ als abgekürztes ‚Requiescat in pace‘ [Ruhe in Frieden, R.I.P.] gelesen werden kann.

Dauerbadezimmer. Dort warf die Patientin einen kritisch beobachtenden Blick auf eine besondere Stelle des Raumes, die sich in ihrer Arbeit zeigt. Als eine wirksame Darstellungsmöglichkeit der künstlerischen Zeichnung erzeugt der sukzessiv sich fortsetzende Verlauf der Striche auf dem Blatt Papier eine zeichnerische Dynamik und räumliche Distanz. Bei genauer Betrachtung kann man wahrnehmen, dass dieser auf autonome Weise entstandenen Räumlichkeit eine Spannung des dargestellten Bildraumes sowie der Bildfläche selbst innewohnt. Worauf beruht diese spannungsreiche Atmosphäre in ihrer zeichnerischen Arbeit?

Puth war nur eine von vielen Patientinnen und Patienten, die in solchen speziellen Räumen behandelt wurden, die den dortigen Vorsichts- und Behandlungsmaßnahmen entsprechend von Ärzten oder Wächtern gepflegt oder ständig überwacht werden mussten. Sie selbst aber war im selben begrenzten Raum eine scharfe Beobachterin des Geschehens, auch als ein anwesendes Individuum, das die vorherrschende Atmosphäre des abgesonderten Zimmers innerhalb der Psychiatrie unmittelbar erlebte. Dies lässt sich mit Blick auf ihre zeichnerische Darstellung als aufmerksamer Betrachter erkennen.

Carl Wernicke legitimierte bereits anhand seiner Beschreibung der Anstaltsbehandlung im Jahr 1906 „die zeitgenössische Idee, dass psychisch Kranke aus den häuslichen Verhältnissen herausgenommen werden müssten, wollte man ihnen eine Heilungschance gewähren.“²²² Somit wurde versucht, den Anstaltsraum der Psychiatrie in dieser Zeit nach folgenden Prinzipien zu konzipieren:

Überwachung, Beschäftigung, Beobachtung, Isolierung²²³, Stillstellung, Fixierung – der Raum der Irrenanstalt war genauestens strukturiert, damit der Kranke seine ‚Verirrung‘ überwinden könne. Der Anstaltsraum wirkte disziplinierend, denn hier sollten Gefühlsaufwallungen, unkontrollierte Affekte und wildes Agieren eingedämmt werden.²²⁴

²²² REGENER, Susanne: *Visuelle Gewalt. Menschenbilder aus der Psychiatrie des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld 2010, S. 45: „Carl Wernicke war um die Jahrhundertwende Professor für Psychiatrie und Neurologie in Breslau, und zu seiner Lehrtätigkeit über die Grundlagen der psychiatrischen Medizin gehörte auch der Entwurf einer geeigneten klinischen Situation.“

²²³ Vgl. ebd.: Carl Wernicke sprach in seinem Buch „Grundriss der Psychiatrie in klinischen Vorlesungen“ im Jahr 1906 von der „Möglichkeit einer vollkommenen Isolierung“. Und weiter: „In manchen Zuständen ist es wünschenswert, die Kranken auf Stunden, Tage oder Wochen vollkommen isolieren zu können, ohne daß der Raum oder die Kleidung der Kranken ihnen irgendwelche Mittel zur Selbstbeschädigung bieten. Dazu bedarf es besonders eingerichteter Räume ohne alles oder nur mit befestigtem Möblement, mit festen glatten Wänden und ebensolchem Fußboden, mit festen, am besten undurchsichtigen Fensterscheiben. [...]“

²²⁴ Ebd., S. 46.

Aber Patient*innen haben, abweichend von solchen Vorstellungen der Psychiater und Mediziner, die Lage und Atmosphäre der Anstaltsräume in Wirklichkeit anders wahrgenommen. Wenn sich die Behandelten ihren Psychiatriealltag noch nicht angeeignet hatten, spürten sie diese Situation sicherlich als eine körperliche bzw. räumliche Beschränkung, als einen psychischen Zwang oder als ein auswegloses Eingeschlossen-Sein. Der Dauerbaderaum in psychiatrischen Anstalten gilt im Sinne Roland Barthes²²⁵ im Wesentlichen als ein Ort der Repression, wo die Tätigkeiten und Handlungen der an einer psychischen Störung erlittenen Patientinnen reduziert, genauer gesagt „aus disziplinären oder therapeutischen Gründen“ überwacht werden müssen.²²⁶ In dieser Hinsicht werden Kassettenür und Badewanne sowie auch die geflieste Wand im Dauerbadezimmer nicht als Gegenstände, die den Patienten vertraut sind, verstanden, sondern vielmehr als ein Attribut des Entzugs ihrer eigenen Freiheit und Privatheit. Denn keiner darf dort den behandelten Patientinnen und Patienten erlauben, willkürlich die Tür des Raumes zu öffnen oder zu schließen bzw. in der Badewanne zu sitzen oder diese zu verlassen. Das heißt, all dies muss von den zuständigen Pflegern oder dem Aufsichtspersonal kontrolliert werden.

Unter diesem Gesichtspunkt muss man die Funktion und Rolle sowie die Bedeutung der Tür des Dauerbadezimmers betrachten, die Maria Puth mitsamt der leeren Badewanne in den Mittelpunkt ihrer Zeichnung stellte, und damit anders als die Tür des privaten Heimes. Es stellt sich die Frage, was ist dann die grundlegende Bestimmung und der immanente Sinn einer solchen Öffnung des eigenen Hauses? Der Philosoph Otto Friedrich Bollnow wies in seinem Buch „Mensch und Raum“ aus dem Jahr 1963 auf ‚die Tür‘ hin:

Damit das Haus dem Menschen nicht zum Gefängnis werde, braucht es Öffnungen in die Welt hinein, die das Innere des Hauses in einer geeigneten Weise mit der Außenwelt verbinden. Sie öffnen das Haus für den Verkehr mit der Welt. Das aber leisten im Haus die Tür und das Fenster. Beides sind Verbindungsglieder, die die Welt des Drinnen zu der Welt des Draußen in Beziehung

²²⁵ Vgl. BARTHES, Roland: *Wie zusammen leben. Simulationen einiger alltäglicher Räume im Roman*, hg. von Éric Marty, Frankfurt a.M. 2007, S. 111: „Die Privatsphäre ist das Revier. Es mag konzentrische (konzentrierte) Kreise geben, das heißt abgestufte Territorien im Territorium: Domäne → Haus (agrarisches Dienstpersonal ausgeschlossen) → Zimmer (kein anderer Bewohner des Hauses zugelassen) → Bett. Das Revier Tante Léonies: ihr Bett, ein Tisch neben dem Fenster = ihr absolutes Privatgebiet ≠ Repression (Gefängnisse, Hospitäler, Kasernen, Internate: Verbot des Privaten, des eigenen Reviers).“

²²⁶ ANKELE, Monika: Begrenzter Raum. Das Bett in der Frauenpsychiatrie um 1900, in: *Räume; Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 2. 2008, S. 18. Vgl. ebd. S. 17-28. Die Situation des Dauerbaderaumes in psychiatrischen Anstalten um 1900 lässt sich in engem Bezug mit der dort ebenfalls angewandten Bettbehandlung verstehen. Die Bettbehandlung war gemeinsam mit dem Dauerbad die zentrale Behandlungsmethode psychiatrischer Anstalten und Kliniken dieser Zeit.

setzen. Aber beide leisten diese Aufgabe in einer sehr unterschiedlichen Weise. [...] Die Grundbestimmung einer Tür ergibt sich aus dem, was man ihren semipermeablen, d. h. ihren nur halb durchlässigen Charakter nennen könnte. Genau so wie man in der Chemie bestimmte Gefäße kennt, deren Wandungen ein Lösungsmittel frei hindurchgehen lassen, bestimmte darin gelöste Stoffe aber zurückhalten, so ist es auch mit der Tür: Der ins Haus Gehörige kann frei durch sie ein- und ausgehen, und zur Freiheit seines Wohnens gehört es, daß er die von innen verschlossene Tür jederzeit öffnen und frei hindurchgehen kann, während der Fremde ausgeschlossen ist und erst besonders hereingelassen werden muß. Der Mensch kann sich in seinem Haus abschließen, aber darum ist er noch nicht in seinem Haus eingeschlossen. Wäre das der Fall, so würde ihm sofort sein Haus zum Gefängnis werden, und das Bewußtsein, eingeschlossen zu sein, legt sich als ein quälender und geradezu unerträglicher Druck auf den Menschen. Er beginnt, an den Türen seines Gefängnisses zu rütteln, selbst wenn er von der Sinnlosigkeit seines Tuns überzeugt ist. Wie MacDougall von einem Entfesselungstrieb gesprochen hat, der sich instinktmäßig schon beim kleinen Kind regt, wenn man es festhält und in seiner Bewegungsfreiheit behindert, so sträubt sich auch der eingeschlossene Mensch gegen den Entzug seiner Freiheit. Daher auch die ganze Härte der Gefängnisstrafe.²²⁷

Bollnow verstand die Bedeutung der Tür²²⁸ im Hinblick auf die menschliche Freiheit lebendig insofern, „dass der Mensch die Tür öffnen und durch sie den Raum verlassen kann, wenn er will.“²²⁹

Ein solches Freisein wird den im Dauerbaderaum anwesenden Patientinnen und Patienten keineswegs ermöglicht. Da wird die der Tür innewohnende lebendigere Bedeutung ignoriert. Da bedeutet, „die Tür zu schließen“, auf keinen Fall „die Integrität des Raumes zu erhalten und eine Schutzgrenze zwischen Menschen zu ziehen“²³⁰, weil der psychiatrische Raum im Grunde den Anstaltspatienten keine Privatsphäre gewähren darf. Die geschlossene Tür des Dauerbadezimmers verschärft vielmehr die sinnliche Wahrnehmung des stärkeren Abgeschlossenenseins der dort behandelten Kranken.

Im Zusammenhang mit der Konstellation jenes Dauerbaderaumes, die hier auf verschiedenen Ebenen und aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtet wird, fasst

²²⁷ BOLLNOW, Otto Friedrich: *Mensch und Raum*, 4. Aufl. Stuttgart u. a. 1980, S. 154 f.

²²⁸ Vgl. SIMMEL, Georg: *Brücke und Tür: Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*, hg. von Michael Landmann, Stuttgart 1957, S. 3 f.: „Dadurch, daß die Tür gleichsam ein Gelenk zwischen dem Raum des Menschen und alle[m], was außerhalb desselben ist, setzt, hebt sie die Trennung zwischen dem Innen und Außen auf. Gerade weil sie auch geöffnet werden kann, gibt ihre Geschlossenheit das Gefühl eines stärkeren Abgeschlossenenseins gegen alles Jenseits dieses Raumes, als die bloße ungegliederte Wand. Diese ist stumm, aber die Tür spricht. Es ist dem Menschen im Tiefsten wesentlich, dass er sich selbst eine Begrenzung setze, aber mit Freiheit, d. h. so, dass er diese Begrenzung auch wieder aufheben, sich außerhalb ihrer stellen kann.“

²²⁹ BOLLNOW 1980, S. 155.

²³⁰ HALL, Edward T.: *Die Sprache des Raumes*, übers. von Hilde Dixon, 1. Aufl. Düsseldorf 1976, S. 138.

man die scheinbar geöffnet dargestellte Tür, die leere Badewanne und die unmittelbar oben an der Fliese geschriebene Schrift in der Zeichnung *abgezeichnet im Dauerbadezimmer* als eine von Puth bildlich geäußerte Kritik an einem solch begrenzten Raum auf. Das heißt, hier wird die Außerachtlassung der menschlichen Würde der behandelten Anstaltspatienten, die Beschränkung ihrer Freiheit und schließlich auch die ‚Unordentlichkeit‘²³¹ in der Psychiatrie gezeigt. Andererseits werden ihre unmittelbare Bildersprache und ihre demonstrative Ausdrucksart als ein Widerspruch gegen den ‚Anpassungsdruck auf Frauen‘²³² in der damaligen Gesellschaft und in den psychiatrischen Anstalten aufgefasst.

Die zusammengedrängte Verbundenheit zwischen den dargestellten Gegenständen weist nicht nur auf eine unerträgliche und ausweglose Situation des abgeschlossenen psychiatrischen Behandlungsraumes hin. Sie intensiviert auch die Intention der Zeichnerin und ihre Botschaft der Zeichnung. Dazu trägt die Unmittelbarkeit der linearen Darstellung als zeichnerische Ausdruckskraft bei. In Hinsicht auf die bildnerische Raumdarstellung sowie die Räumlichkeit gelingt es ihr in ihrer Arbeit, die spannungsgeladene Atmosphäre im Bildraum bzw. in der räumlichen Distanz zwischen der Zeichnerin und den dargestellten Gegenständen zum Ausdruck zu bringen. Und der Betrachter kann nachvollziehen, dass sich in einer solchen räumlichen Äußerung das differenzierte und distanzierte Verhalten der Patientin Maria Puth, nämlich ihre hilflose und ausgelieferte Situation im Dauerbadezimmer, zeigt.

Ihr kritischer Blick auf den abgesonderten und beschränkten Dauerbaderaum der Psychiatrie bzw. ihre Aufmerksamkeit auf das dortige Geschehen und ihre unmittelbare Wahrnehmung dort, wo sie kaum einen intimen und sicheren Platz für sich schaffen konnte, spiegeln sich auch in einer anderen Zeichnung von Puth *Frau im Dauerbad, datiert 13.II.1919* wider. Dabei werden die Bildnisse en face sowie en

²³¹ Vgl. ebd., S. 138: Laut der Untersuchung von Hall, die im Hinblick auf „Proxemik im kulturvergleichenden Kontext: Deutsche, Engländer und Franzosen“ durchgeführt wurde, bedeutet die geschlossene Türe in Deutschland, anders als in Amerika, „nicht, dass der dahinter Sitzende allein oder ungestört sein möchte oder dass er etwas tut, von dem er nicht will, dass es jemand anderer sieht. Es ist einfach deshalb, weil die Deutschen meinen, offene Türen seinen schlampig und unordentlich“; vgl. ebd., S. 137 ff. (siehe Die ‚private Sphäre‘).

²³² RÖSKE, Thomas: „Wie die Anstalt sie haben möchte ...“ - Selbstbilder in der Sammlung Prinzhorn, in: *Bild und Eigensinn*, hg. von Petra Leutner/ Hans-Peter Niebuhr, Bielefeld 2006, S.154: „Männer und Frauen wurden um 1900 auch in psychiatrischen Anstalten unterschiedlich behandelt. Bei Männern war Gesundheitsziel das verantwortliche und arbeitsfähige gesellschaftliche Subjekt [...]. Demgegenüber sollte die verrückte Frau affektiv korrigiert und in die Rolle des angepassten Objekts zurückgeführt werden. Tatsächlich lassen die Krankenakten erkennen, dass junge Frauen damals nicht selten deshalb in psychiatrische Behandlung gegeben wurden, weil sie gegen gesellschaftliche Erwartungen verstoßen hatten. Der Anpassungsdruck auf Frauen war größer.“ Vgl. ebd. S. 149-159.

profil präsentiert, die in diesem geschlossenen Psychiatrieraum zu schweben scheinen. Und diese dargestellten Figuren zeigen ihre beunruhigenden und erschöpfenden Erfahrungen in dementsprechend verschiedenartigen Blickrichtungen auf bemerkenswerte Weise (Abb. 10).

Kennst Du das Land Orplid?
Geh Dann hinein u. nimm mich
mit
Hier bin ich traurig worden
Es ist so kalt im Norden
Hast Du mein Lieb gekannt?
Sein [sic] Seele war der meinen
eng verwandt
Jetzt bin ich einsam worden
Es ist so kalt Im Norden.²³³

3.2 Transparenz in der Raumdarstellung: die Zeichnung *Privat Heim Direktr Dr. [...] von Martha Hoge in* differenten Zusammenhängen

Für Martha Elisabeth Hoge, hinter der bereits ein erster zehnjähriger Aufenthalt in der psychiatrischen Anstalt in Konradstein zwischen 1909-1919 lag, begann ohne Unterbrechung bis 1933 ein zweiter Aufenthalt in der Landesheil- und Pflegeanstalt Pfafferode bei Mühlhausen. Dort schuf sie vor allem eine bemerkenswerte zeichnerische Darstellung eines Hauses, die mit Bleistift und Feder in schwarzer Tinte auf brauner Pappe gezeichnet wurde. Der heutigen Angabe zur Datierung wie auch dem damaligen ärztlichen Begleitschreiben zufolge, sind die mit *Privat Heim Direktr Dr., datiert 3. Jan 1921* und *Pfarr Haus*²³⁴ betitelten Zeichnungen und alles weitere im ersten kurzen Zeitabschnitt des gesamten Aufenthalts zwischen Dezember und Januar 1920/21 in dieser thüringischen Anstalt entstanden.²³⁵

Es ist nur bekannt, dass vor dem Beginn ihres Anstaltsaufenthalts in Konradstein von 1909 bis 1919 Hoge als Kindergärtnerin tätig war, man weiß jedoch nicht genau, ob sie in diesem Lebensabschnitt eine gewisse künstlerische Ausbildung hatte oder

²³³ Maria Puth: Aus dem Heft Inv. Nr. 2510 fol. 21 v, in: Ebd., S. 198.

²³⁴ Vgl. ebd., S. 16: „Abb. 2 Martha Hoge ‚Pfarr Haus‘, datiert 15. Dezember 1920 Inv. Nr. 4609“.

²³⁵ Vgl. MECHLER, Sabine: Martha Hoge, in: Ebd., S. 156 f.

eine entsprechende Tätigkeit ausgeübt hat. Dennoch stellt man in ihren Krankenakten oder den ärztlichen Beischriften einige Berichte über die kreativen Beschäftigungen dieser Anstaltsinsassen in den Psychiatrien fest. Diesbezüglich ist es bemerkenswert, dass sie sich der zeichnerischen, aber auch gestaltenden Arbeit, wie zum Beispiel „eine Menge sonderbar geformter Puppen“²³⁶ und Tieren aus Pappe sowie Stoffstücken, widmete. Damals bemerkte man, dass sich in ihren kreativen Tätigkeiten und Arbeiten eine „außerordentliche Geschicklichkeit in verschiedenen Handarbeitstechniken“²³⁷ zeigt. Daher ist es für die vorliegende Arbeit ein zentrales Unterfangen, Hoges unentdecktes künstlerisches Potenzial und ihre Ausdruckskraft zu analysieren.

Im Hinblick auf bildnerische Raumdarstellungen und Räumlichkeit präsentiert sie mit der Arbeit *Privat Heim Direktr Dr.*, die auf den „3. Jan 1921“ datiert wurde, eine beachtenswerte zeichnerische Darstellung eines Hauses (Abb. 11). Das Dargestellte erscheint dem Betrachter wie ein transparentes Gebäude. Dieser Eindruck beruht zuerst auf ihrem bildnerischen Versuch, ein Haus auf ihre eigene Darstellungsweise zu zeichnen. Dafür erfasst sie das Bildmotiv möglichst detailliert mit geraden Linien und ohne Schattierungen, von der Fassade bis zum hinteren Bauteil bzw. von der äußeren Seite bis in die innersten Räume hinein.

Bei genauer Betrachtung dieser Ausdrucksform lässt sich der Verlauf innerhalb der Zeichnung Hoges, die Entwicklung ihrer zeichnerischen Überlegungen zur Darstellung sowie ihr eigener Blick auf den Gegenstand nachverfolgen. Erst zeigen sich in ihrer Arbeit grob gezogene Umrisslinien mit Bleistift und danach überzeugt geführte Striche und Schraffuren mit Feder in schwarzer Tinte, sodass sich diese überschneiden. Dabei ist spürbar, dass sie ihr Sujet, ein Haus, vorsichtig und sorgfältig zu erfassen sucht, so, als würde sich ein kleines Kind spielerisch auf den Hausbau mit Holzbauklötzen, von dessen Grundstein bis zur Decke, konzentrieren.

In der Zeichnung *Privat Heim Direktr Dr. [...] zeigt sich scheinbar die detaillierte Darstellung eines Wohnhauses, das von rechts oben nach links unten, etwa in einem Winkel von 45°, betrachtet wird. Dabei handelt es sich um ein auf rechteckigem Grundriss gebautes zweistöckiges Bauwerk mit Zwerchdach. Hoges Darstellung zufolge wird die Haupteingangsseite durch unterschiedliche Bauelemente und Gebäudeteile wie Fenster, Türen, Treppe, Balkon und Risalit komponiert. Diese wird auch von zwei turmartigen, hochaufragend stehenden Bauteilen flankiert bzw. verziert.*

²³⁶ ANKELE 2009, S. 158.

²³⁷ MECHLER, in: (A-K) *Irre ist weiblich* 2009, S. 156.

Der Eingangsbereich, der sich unmittelbar unter dem Balkon befindet, wurde so gestaltet, dass man erst über mit einem Geländer versehene Stufen gelangen muss, um dort den Zugang zum Haus zu finden.

Hoge stellte an allen vier Außenwänden des Hauptbaukörpers Türen und Fenster dar. Dies erweckt den Eindruck, als entsprächen alle Bauteile einerseits einer tatsächlichen Gliederung eines Bauentwurfs, andererseits, als seien sie nach der Vorstellung der Zeichnerin teilweise ergänzend gestaltet worden. Größe und Formen sind dabei unterschiedlich und zugleich stereotypisch. Dabei wird erkennbar, dass die Türen Klinken – anders als die gleichförmigen Fenster – haben. Hoge stellte etwa 48 Fenster dar, die man im Allgemeinen als „Öffnung in einer Mauer zur Belichtung und Belüftung eines geschlossenen Raumes“²³⁸ versteht. Diese zeigen sich größtenteils in der einfachen Form eines Kreuzstockfensters. Aber es gibt auch zwei Fensteröffnungen mit Dachgauben an der Seite des Haupteingangs und vier dreiachsige Kreuzstockfenster. Der hintere Gebäudeteil des Hauses, dessen obere ebene Fläche als Dachterrasse mit Balustrade zu dienen scheint, wird akzentuiert, indem die Zeichnerin die beiden Seitenwände mit einem Fenster und die das Flachdach umschließende Balustrade senkrecht schraffiert. Diese lineare Ausdrucksweise zeigt sich auch in der Darstellung der Brüstung des Balkons, der Stufen, des Eingangsbereiches und des turmartigen Bauteils.

Man nimmt dank der präzisen, konkret und vielfältig dargestellten Außenseiten des Hauses die verschiedenen Bauelemente und Bauteile deutlich wahr und vermutet aufgrund der Struktur und Form dieses Bauwerkes das ‚Direktor-Wohnhaus‘ der damaligen Psychiatrie, wie es auch der Titel der Arbeit angibt. Im Gegensatz dazu wirkt der Innenraum, der nur durch die Darstellung mit Umrisslinien wie durchsichtig erscheint, als ob er völlig leer wäre. Man entdeckt dabei atmosphärisch²³⁹ weder eine Spur menschlichen Wohnens wie das Interieur, das „als physische Entsprechung seines Bewohners“²⁴⁰ gilt, noch Wärme oder Gerüche, die durch das alltägliche Leben

²³⁸ PEVSNER, Nikolaus (Hg.): *Lexikon der Weltarchitektur*, 3. aktualisierte u. erw. Aufl. München 1992, S. 194.

²³⁹ Vgl. RAUH, Andreas: *Die besondere Atmosphäre. Ästhetische Feldforschungen*, Bielefeld 2012, S. 25: „Atmosphäre findet sich im Raum. Sie ist abhängig von den Menschen, die sich erlebend in diesem Raum befinden, speziell den Sinnen, die von der Atmosphäre angesprochen und durch die Atmosphären aufgefunden werden, und sie ist abhängig von den Dingen und deren Eigenschaften in diesem Raum. Es gibt also Atmosphären, sie wirken auf den Menschen, und sie sind greifbar, zumindest beschreibbar.“

²⁴⁰ PISANI, Salvatore: Ich-Architektur. Das Haus als gelebte Vita und Alter Ego, in: *Ein Haus wie Ich. Die gebaute Autobiographie in der Moderne*, hg. von Salvatore Pisani/ Elisabeth Oy-Marra, Bielefeld 2014, S. 11. Vgl. ebd. S. 9-39.

der dort wohnenden Menschen entstehen und alles zu einem Haus verschmelzen lassen. Im inneren Raum kann der Betrachter nur die räumliche Stimmung²⁴¹ von Leere und fehlender Lebendigkeit wahrnehmen. Dem sich in Hoges Zeichnung in ihrer eigenartigen Ausdrucksform präsentierten Haus wohnt eine absolute Abwesenheit menschlichen Wohnens inne. Daher befindet sich dort kein „Abdruck seines Bewohners“²⁴².

Der menschenleere Innenraum des Hauses in Hoges Darstellung, in dem keine Spur von Intimität des Bewohners spürbar ist, lässt sich noch besser erfassen, wenn man seine Atmosphäre mit der einer anderen Patientenarbeit um 1918, die sich heute in der Sammlung Prinzhorn befindet, vergleicht (Abb. 13).

Eugénie P. schuf als eine in der psychiatrischen Anstalt Préfagier bei Neuchâtel in der Schweiz internierte Patientin dort die zeichnerische Darstellung eines Zimmers in einem Heft. Darin zeigt sich, dass der von ihrer Hand geschriebene Text und die Zeichnung in einer Bild-Text-Komposition kombiniert wurden. Man stellt bei genauerem Hinsehen des dargestellten Innenraumes fest, dass die Zeichnerin durch ihre schriftliche und bildliche Äußerung versuchte, sich „an einen Raum aus ihrer Vergangenheit, an ihre ‚petite chambre‘“ zu erinnern²⁴³:

Minutiös zeichnete sie Küche und Küchengeräte, eine Waschgelegenheit, einen Schreibtisch, auf dem sich Papier, Stift sowie ein Körbchen und Nähzeug befinden, gerüschte Gardinen an den Fenstern, ein Tischchen aus Marmor, das Bett, eine Kommode und ein Nachtkästchen sowie viele weitere kleine Gegenstände, die dem Zimmer ihre individuelle Handschrift gegeben hatten und es zu einem Zuhause – zu Eugénie P.s ‚petite chambre‘ – hatten werden lassen. Mit Erinnerungen an die Art und Weise des Gebrauchs ihrer Möbel und Habseligkeiten füllte Eugénie P. ihre Zeichnung aus.²⁴⁴

Man betrachtet in dieser Zeichnung nicht nur neugierig die Darstellungen der verschiedenen individuellen Gegenstände in einem Zimmer, wo möglicherweise die Zeichnerin in ihrem bürgerlichen Lebensabschnitt wohnte, sondern bemerkt auch die unsichtbaren, aber bildimmanent geäußerten Spuren einer Privatheit und Intimität des

²⁴¹ Vgl. RAUH 2012, S. 27: „Die Atmosphäre ist kein fester Gegenstand, sondern eine Art Wahrnehmungshaltung, ein Wahrnehmungsgegenstand“; vgl. PISANI 2014, S. 16.

²⁴² Walter Benjamin, in: TIEDEMANN, Rolf (Hg.): Walter Benjamin. Gesammelte Schriften V.I. Das Passagen-Werk, Frankfurt am Main 1982, S. 292. Zit. n.: PISANI 2014, S. 11.

²⁴³ ANKELE, Monika: Am Ort des Anderen. Raumaneynungen von Frauen in Psychiatrien um 1900, in: *Medikale Räume. Zur Interdependenz von Raum, Körper, Krankheit und Gesundheit*, hg. von Nicholas Eschenbruch/ Dagmar Hänel, u.a., Bielefeld 2010, S. 60. (siehe Anm. 37). Vgl. ebd., S. 43-63.

²⁴⁴ Ebd., S. 60.

dort wohnenden Menschen und die dem Interieur des dargestellten Raumes innewohnende besondere Atmosphäre.²⁴⁵

Bei weitergehender Betrachtung entdeckt man das Wesentliche ihrer Raumdarstellung. Es zeigt sich, dass Eugénie P. ihren detaillierten und sorgfältigen Ausdruck „eines Wohnungs-Interieurs hier mit Erinnerungsspuren und autobiographischen Szenen“²⁴⁶ in engen Zusammenhang bringen wollte. Denn das Innere eines Raumes versteht sich äußerlich sowie innerlich so:

Das Interieur ist einerseits beschreibbare Oberfläche, in der sich Befindlichkeiten und Selbsterzählungen einlagern lassen, wodurch sich das Feld der autobiographischen Schreibsysteme erweitert. Andererseits lässt seine Dinglichkeit es als organische Extension des Bewohners erscheinen. Letzterer Befund greift auf die Vorstellung eines sich im Interieur materialisierenden Ich zurück; ein Ich, das sich in die Dinglichkeit der Dinge ‚eingewohnt‘ hat.²⁴⁷

Und in dieser Perspektive zeigt sich das von ihr gezeichnete Zimmer als „der signifikant gestaltete Ort der Bilder, die im Gedächtnis gespeichert sind.“²⁴⁸

Im Vergleich zur räumlichen Darstellung von Eugénie P. als eine Erinnerung an ihr ‚petite chambre‘ wird deutlich, dass Martha Hoges Innenraum in *Privat Heim Direktr Dr. [...] jedoch wenig mit „Erinnerungsspuren und autobiographischen Szenen“* im Zusammenhang steht. Denn man sieht zunächst im Inneren in Hoges Zeichnung keinen Gegenstand mit Bezug zur Zeichnerin oder dem dort wohnenden „Direktr Dr.“. Man spürt dort nur die besondere Atmosphäre menschlicher Leere und Abwesenheit. Es scheint so, als ob die Patientin einen komplett leeren Innenraum ihres transparent dargestellten Hauses zuvor zeichnerisch nicht geplant habe. Vielmehr ließ sie diesen während der Produktion von *Privat Heim Direktr Dr. [...]* improvisierend entstehen. Alles in ihrer Zeichnung, was sich sichtbar sowie bildimmanent aus der bildnerischen Überlegung oder Spontaneität ergibt, gehört fraglos zum eigentümlichen Schaffen von

²⁴⁵ Vgl. BÖHME, Gernot: *Architektur und Atmosphäre*, München 2006, S. 16. (1), S. 105 (2): Atmosphäre ist dasjenige, (1) „was zwischen den objektiven Qualitäten einer Umgebung und unserem Befinden vermittelt: wie wir uns befinden, vermittelt uns ein Gefühl davon, in was für einen Raum wir uns befinden.“ (2) „So gesehen sind Atmosphären etwas, was das menschliche In-der-Welt-Sein im Ganzen bestimmt, also seine Beziehung zu Umgebungen, zu anderen Menschen, zu Dingen und Kunstwerken.“

²⁴⁶ STEINLECHNER, Gisela: Eigenwillige Handschriften. Ästhetische Strategien und Modelle weiblicher Autorschaft in der Sammlung Prinzhorn, in: (A-K) *Irre ist weiblich* 2009, S. 17. Vgl. ebd., S. 15-25.

²⁴⁷ PISANI 2014, S. 11.

²⁴⁸ LANGE, Barbara: Innenraum als Innenleben. Die Verbildlichung psychischer Erfahrung in Edvard Munchs „Das grüne Zimmer“, in: *Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag*, hg. von Margit Kern/ Thomas Kirchner, München/ Berlin 2004, S. 433. Vgl. ebd., S. 421-433.

Martha Hoge. Ihr zeichnerisch besonderer Ausdruck des durchschaubaren Räumlichen beruht auf der Komplexität ihrer eigenen Erfahrung und Wahrnehmung der psychiatrischen Raumsituation bzw. der Imagination der dort unzugänglichen Räume. Ausgehend von diesem Anstaltskontext gilt es weiterhin, die bildnerisch bemerkenswerte Transparenz dieser Patientenarbeit umfassend zu hinterfragen, vor allem im Hinblick darauf, ob sie in einem anderen Zusammenhang interpretiert werden kann. Von besonderer Bedeutung ist hierbei die Analyse der vielfältigen Beziehungen/Interrelationen, welche Hoges Situation in der Psychiatrie ausmachten und welche die Patientin unmittelbar und kritisch beobachtete, wahrnahm und imaginierte, so z. B. ihre persönliche Lage vor der psychiatrischen Einweisung oder während ihres Aufenthalts sowie schließlich ihr zeichnerisches Schaffen selbst.

3.2.1 *Privat Heim Direktr Dr. [...]* als eine architektonische Zeichnung in psychiatrischem Anstaltskontext um 1900

Bereits auf den ersten Blick eröffnet die Arbeit *Privat Heim Direktr Dr. [...]* dem Betrachter die bemerkenswerte Darstellung eines Hauses, dessen Inneres und Äußeres dank seiner Transparenz simultan – gleich einem Glashaus – sichtbar werden. Seine äußere Erscheinungsform, bauliche Ordnung und Charakteristika kennzeichnen es in architektonischer Hinsicht zunächst als einen villenartigen²⁴⁹ Wohnbau.

Die Handschrift „Privat Heim Direktr Dr.“ gibt dem Betrachter Aufschluss über den möglichen Bewohner des Hauses: So versuchte Hoge, in ihrer Zeichnung das dienstliche Wohnhaus des Psychiatrie-Direktors auf dem Anstaltsgelände darzustellen, auf welchem sie sich befand und gab dieses mit scheinbar größtmöglicher Präzision wieder. Mit ihrer bildnerischen Ausdrucksfähigkeit, ihrer Vorstellungskraft sowie der in ihrer Krankenakte vermerkten „außerordentliche[n] Gedächtnisleistung und Experimente[n]“²⁵⁰ schuf sie den zeichnerisch bemerkenswerten Eindruck eines Bauwerks, der über eine bloße architektonische Veranschaulichung hinausgeht. Die

²⁴⁹ Vgl. PEHNT, Wolfgang: *Deutsche Architektur seit 1900*, München 2005, S. 38 f. Deutsche Architektur. 1900 bis 1918. Villa und Landhaus: „Die zeitgenössische Literatur sprach von Villa und Landhaus, wobei sich beide Begriffe überschneiden oder synonym wurden. Freistehende Einzelwohnhäuser waren es allemal. [...] Anders als in Antike und Renaissance war die Villa eher im Weichbild der Städte zu finden, [...] Die Villa war formeller, gehorchte Konventionen, tendierte zur symmetrisch-repräsentativen Ordnung, bevorzugte historisch identifizierbare Stilkleider, verwendete hohe Räume, zeigte Fassaden zur Straße, gleichgültig in welche Himmelsrichtung. [...] Neigte die Villa zur Vertikalität, so das Landhaus zur Horizontalität. [...]“

²⁵⁰ MECHLER, in: (A-K) *Irre ist weiblich* 2009, S. 156.

durchsichtige Raumdarstellung erlaubt es dem differenzierten Äußeren des Hauses mit der Leere des Innenraums in einen bildinternen, spannungsreichen Dialog zu treten.

Martha Hoges Zeichnung wirft Fragen auf: Warum richtete die Anstaltspatientin mit ihrem Werk den Fokus auf das Direktorenhaus ihrer Psychiatrie und weswegen wählte sie für ihre künstlerische Interpretation das Medium der Zeichnung? Welche Rolle kommt in der Darstellung des Hauses der Transparenz zu? Handelt es sich bei dem Motiv um ein zufällig ausgewähltes oder intendierte Hoge, mit dem Sujet vom privaten Haus des Anstaltsdirektors eine durchaus kritische Botschaft zu vermitteln?

Bildlich schöpferische Auseinandersetzungen mit ‚Architektur‘ treten in Patientenwerken häufig in Erscheinung. Ihre Autoren sind zumeist Anstaltsinsassen, die Anfang des 20. Jahrhunderts wegen ihrer als ‚unheilbar‘ diagnostizierten psychischen Erkrankungen in Psychiatrien eingewiesen worden waren und sich dort über lange Zeiträume aufhalten mussten. Ihre Darstellungen von Bauwerken und deren unterschiedlichen architektonischen Ausformungen bedürfen einer differenzierten Betrachtung. Von besonderer Relevanz ist hierbei, dass sich das Abgebildete aus der Vorstellungswelt der Schaffenden speist, aber auch aus ihren Erinnerungen ihres gleichsam ‚gesunden‘ Lebens vor der psychiatrischen Einweisung sowie dem Erlebten und den Beobachtungen ihres Anstaltsaufenthalts. All diese Quellen verbinden sich zu einer persönlich geprägten Bildsprache, welche mit ihren inhaltlichen Überlagerungen einen besonderen Werkeindruck schafft. Diesem Phänomen der bildnerischen Verschmelzung von Eindrücken begegnet man in Hoges Zeichnung *Privat Heim Direktr Dr. [...]*.

Die genauere Betrachtung des Werks gibt Auskunft über die eingehende und sorgfältige Auseinandersetzung der Patientin mit ihrem Sujet: Auf der Blattoberfläche finden sich einige noch sichtbare Bleistiftlinien, welche wohl dem Erstentwurf dienten und auf deren Basis die Zeichnung mit Feder in schwarzer Tinte entwickelt wurde; das so entstandene Liniengeflecht kulminierte letztlich in der transparent erscheinenden Darstellung des Hauses. Die genaue Beobachtung des Hauses durch die Patientin, welches hier erkenntlich wird, ermöglichten ihr, so ist anzunehmen, die detailreiche Wiedergabe des architektonischen Motivs. Martha Hoge schuf diese Zeichnung im Jahr 1921 in der thüringischen Landesheilanstalt Mühlhausen.²⁵¹ Ein Blick auf die Anlage zeigt, dass das Haus in ihrer Darstellung tatsächlich dem dortigen privaten Direktor-Wohnhaus entspricht; dies belegt der Vergleich der Zeichnung mit im Jahr

²⁵¹ Vgl. ebd.

1925 entstandenen Fotografien des Direktorenhauses der Anstalt Pfafferoode bei Mühlhausen. Nicht nur der Eingangsbereich mit niedrigen Außentreppen und einfachen Handläufen stimmt mit Hoges gezeichneter Architektur überein, auch der unmittelbar darüber befindliche Balkon sowie die Fensterformen finden sich in ihrer Zeichnung wieder (Abb. 11 a)²⁵². Es ist auszuschließen, dass Martha Hoge ein Bauwerk imaginierte, welches jenseits ihrer Erfahrungswelt ihres „früheren“ Lebens hätte existieren können. Plausibler hingegen erscheint der Ansatz, dass die Patientin, die der Anstalt durchaus kritisch gegenüberstand, versuchte, ihren (beobachtenden) Blick auf die von ihr in Frage gestellte Umgebung festzuhalten. Demnach kann ihre Zeichnung als Artikulation ihrer aus Patientensicht formulierten Klage über die menschenunwürdige Psychiatrielage gedeutet werden. Hoge nutzt hierfür das Mittel der subtilen Verfremdung des realitätsnah dargestellten Baus. Betrachtet man neben den erhaltenen Fotografien des Direktorenhauses in Pfafferoode bei Mühlhausen auch dessen Aufriss aus dem Jahr 1911, wird deutlich, dass Hoge in der Wiedergabe des Hauses akzentuierte Abänderungen vornahm (Abb. 11 b-f²⁵³, Abb. 11 g²⁵⁴). Die Patientin zeigt u. a., höchstwahrscheinlich basierend auf Beobachtung und Gedächtnisskizzen des Gesehenen, die Vorderseite mit Haupteingang als eine Art montierte Darstellung, in welcher die unterschiedlichen Außenseiten des wirklichen Direktorwohnhauses in einer imaginären, spontan und kalkuliert gebildeten Schauseite zusammenkommen.

Zum Zeitpunkt der Vollendung von *Privat Heim Direktr Dr. [...]* sowie anderen Arbeiten Hoges, wie bereits erwähnt, zwischen Dezember und Januar 1920/21, hatte die Patientin „bereits einen zehnjährigen Anstaltsaufenthalt in Konradstein (1909-1919) hinter sich und lebte seit einem Jahr in der Anstalt Pfafferoode/Mühlhausen“.²⁵⁵ Die Konzeption der Anstalt Pfafferoode geht auf das Bauprogramm des Psychiaters

²⁵² **Abb. 11 a:** Das dokumentarische Foto des ‚Direktorenhauses‘ der Anstalt Pfafferoode bei Mühlhausen um 1925 (Detail). **Danksagung:** Hierbei danke ich Frau Elisabeth Goethe für ihre freundliche Unterstützung. Sie stellt als Leiterin der Medizinischen Fachbibliothek von ‚Ökumenisches Hainich Klinikum gGmbH‘, für das Recherchieren dieses Dissertationsvorhabens das Bildarchiv zur Verfügung [Stand: 2016].

²⁵³ **Abb. 11 b-f:** Das ehemalige Direktorenhaus der Anstalt Pfafferoode bei Mühlhausen in heutigem Zustand (2016). Fotografie von Elisabeth Goethe, Leiterin der Bibliothek Ökumenisches Hainich Klinikum gGmbH Mühlhausen. [Stand: 14.01.2016] Der Leiterin zufolge: „Zur Zeit befindet sich in dem ‚Direktorwohnhaus‘ eine Zahnarztpraxis sowie kleine Wohneinheiten für Studenten / Famulanten, die in unserem Klinikum ein Praktikum, ein praktisches Jahr oder eine Famulatur durchführen“. Vgl. E-Mail-Verkehr zwischen Frau Goethe und dem Verfasser, 2. Jan. 2016.

²⁵⁴ **Abb. 11 g:** Die Aufrisse des Direktorenhauses in der Anstalt Pfafferoode um 1911.

²⁵⁵ MECHLER, in: (A-K) *Irre ist weiblich* 2009, S. 156.

Konrad Alt (1862-1922) zurück, welches wiederum auf den psychiatrischen Überlegungen beruht, wie Kraepelin sie bereits geäußert hatte:

Jeder Kranke müsse den *seinem Zustand angepassten und gleichwohl die Interessen der Mitkranken wenigst gefährdenden* Aufenthaltsort bekommen. Patienten, die ein ähnliches Verhalten zeigten, sollten an gleicher Stelle untergebracht, z. B. die gefährlichen von den harmlosen abgesondert werden. Dem ließ sich am zuverlässigsten Rechnung tragen, wenn unterschiedlichen Bestimmungen dienende Krankenhäuser vorhanden wären und diese Häuser ihrem jeweiligen Zweck entsprechend eingerichtete Räume besäßen. Er hielt es für zwingend erforderlich, die Anstalt im *sogenannten Pavillon-System*, in Form einer aus zahlreichen Einzelgebäuden bestehenden Anlage, erbauen zu lassen. Es geht um die Konkretisierung von Griesingers Grundsatz, wonach die zu einer Irrenheilstätte gehörenden Bauten sich *möglichst wenig von einem großen Privathaus [...] unterscheiden dürften und nicht genug [...] auf Geschmack und Freundlichkeit in [ihrer] Erscheinung geachtet werden könne*.²⁵⁶

Der Bauplan für die Landesheil- und Pflegeanstalt Pfafferode/Mühlhausen in Thüringen galt als ein Versuch einer reformierten Psychiatrieanlage um die Jahrhundertwende. Die architektonische Anlage im sog. Pavillon-System – die einzelnen Pavillons werden hier auch als „psychiatrische Mikrokosmen“²⁵⁷ bezeichnet – spiegelt den Wandel des Bausystems von der Unterbringung von Kranken im sog. Korridorsystem hin zum Pavillonsystem²⁵⁸ in der Psychiatriegeschichte wider, welcher sich im deutschsprachigen Raum um 1900 vollzog: „Kurz nach 1900 wurden oftmals weitläufige Gebiete mit einzelnen, villenartigen Gebäuden zu einer Psychiatrie-Landschaft zusammengefasst.“²⁵⁹

²⁵⁶ ADLER, Lothar/ DÜTZMANN, Kathleen/ GOETHE, Elisabeth (Hg.): 100 Jahre Pfafferode 1912-2012. Von der Preußischen Landesheil- und Pflegeanstalt bis zum Ökumenischen Hainich Klinikum gGmbH, Erfurt 2012, S. 35, 37.

²⁵⁷ REGENER 2010, S. 39. (siehe Anm. 26.)

²⁵⁸ Vgl. RICHARZ, Jan: Baugeschichte um die Jahrhundertwende-modern und weltoffen, in: *Moderne. Weltkrieg. Irrenhaus. 1900-1930. Brüche in der Psychiatrie Kunst und Psychiatrie*, hg. von Renate Goldmann/ Erhard Knauer/ Eusebius Wirdeier, Essen 2014, S. 35 f.: „In der Mitte des 19. Jahrhunderts wurden Krankenhäuser im so genannten Korridorsystem errichtet. Die Bezeichnung leitete sich von dem Grundriss der Gebäude ab. Der Korridor war der Flur, von dem aus Krankensäle oder -zimmer abgingen. Besonders kritisiert wurde dieses Bauschema wegen der unzureichenden Luftzirkulation. Zwar gab es in den 1870er Jahren erste technische Lüftungsanlagen, doch deren Ausgereiftheit war noch nicht sehr groß. Auch das Wissen über Luftumwälzung und die Luft als Infektionsweg waren noch wenig wissenschaftlich fundiert, weshalb es zu manchen aus heutiger Sicht kuriosen Annahmen kam. In England entwickelte sich aus einer breit geführten Diskussion zwischen Ärzten, Politikern und Architekten heraus schon um 1850 ein neues Bausystem. Basierend auf dem Prinzip des Einzelgebäudes im Sinne des englischen Landhauses, wollte man die Kranken gesünder unterbringen. Die Heilungschancen von derart untergebrachten Patienten wurden um ein vielfaches [sic] höher eingeschätzt. Die Grundgedanken waren: - nach Krankheitsformen getrennte Einzelhäuser mit besonderen Wirtschaftsräumen – Sonnenlicht, Frischluft und angenehme Raumtemperaturen – Frischluftzufuhr möglichst ohne technische Hilfsmittel. Der Name Pavillon ist für das Bewahrungshaus also eigentlich irreführend, seine Aufgabe war die sichere Aufbewahrung der Verbrecher und Unheilbaren. Das konnte ein offenes Haus, ein echter Pavillon nicht leisten.“

²⁵⁹ REGENER 2010, S. 38.

In Bildarbeiten von meist langfristig internierten Psychatriepatienten um 1900 ist häufig eine Auseinandersetzung mit detaillierten und einzigartigen Darstellungen ihrer Anstalten festzustellen, wodurch das seit Ende des 19. Jahrhunderts üblich gewordene architektonische Pavillonsystem für psychiatrische Einrichtungen, aber auch jene ‚kasernenartigen‘ psychiatrischen Bauformen im sogenannten ‚Korridorsystem‘ noch heute bildlich erfahrbar sind. So schuf beispielsweise der Anstaltspatient Franz Kleber (1843-1908) eine unbetitelte Zeichnung, heute als *Ohne Titel [Lageplan der Anstalt Regensburg, Karthaus-Prüll]* verzeichnet, in der die alten Klostergebäude²⁶⁰ mit militärähnlichen Anlagen seiner Psychiatrie gezeigt sind²⁶¹ (Abb. 14).

Die Anstaltspsychiatrie hatte sich im Allgemeinen jedoch zu Zeiten dieses Patienten bereits von einem solchen „Kasernenstil“ zugunsten einer „moderneren“ Bauweise abgewandt. Wie ist Klebers Zeichnung und ihre intendierte Botschaft zu verstehen? Warum zeigt der Patient hier zwar die „Einzelheiten des Gebäudekomplexes“, bringt aber auch Imaginiertes in die Darstellung ein? Rotzoll schreibt hierzu:

De facto blieb jedoch die Exklusion der Gesellschaft in Zielsetzung wie Anstaltsalltag erhalten, genauso wie diszipliniertes und überwachtes Gemeinschaftsleben. Den Verzicht auf die militärisch anmutenden Gebäude kann man daher ebenso wie die Konstruktion unsichtbarer Mauern als ‚Camouflage‘ bezeichnen. Franz Kleber ließ sich nicht blenden. Seine Anstalt verleugnet ihre Verwandtschaft mit der Kaserne nicht, im Gegenteil: Karthaus-Prüll wird zur Festung.²⁶²

Ein repräsentatives Beispiel einer modernen psychiatrischen Institution im Pavillon-Stil um 1900 war „die 1907 am Hang vor den Toren Wiens eröffnete Heil- und Pflegeanstalt Am Steinhof“, die als „die größte Institution ihrer Art in Europa“ galt. Sie „[verkörperte i]n ihrem ästhetisch und technisch bis dato unbekanntem Anspruch [...] die Reformbewegung der ‚modernen Anstaltspsychiatrie.‘“²⁶³ Die

²⁶⁰ Vgl. JETTER, Dieter: *Grundzüge der Geschichte des Irrenhauses*, Darmstadt 1981, S. 55.: „[...] - in billigen, ehemaligen Klostergebäuden. [...] Wieder erwiesen sich alte Kloster- und Schloßgebäude nach geringen Umbauten als mindestens vorläufig ausreichend.“

²⁶¹ Vgl. (A-K) *Krieg und Wahnsinn. Kunst aus der zivilen Psychiatrie zu Militär und I. Weltkrieg. Werke der Sammlung Prinzhorn*, hg. von Sabine Hohnholz/ Thomas Röske/ Maike Rotzoll, Heidelberg 2014, S. 244: „Der ledige Hausierer wurde im März 1890 in der Regensburger Heil- und Pflegeanstalt Karthaus-Prüll aufgenommen. Dort blieb er, bis er 1908 an einem Karzinom starb. Laut Krankengeschichte sah Kleber das Karthaus nicht als Irrenanstalt, sondern als Seelenreinigungsanstalt.“

²⁶² ROTZOLL, Maike: Die Anstalt als Festung, in: (A-K) *Krieg und Wahnsinn* 2014, S. 70. Vgl. NOLTE, Karen: *Gelebte Hysterie. Erfahrung, Eigensinn und psychiatrische Diskurse im Anstaltsalltag um 1900*, Frankfurt am Main 2002, S. 39: „Die ‚permanente Aufsicht bei Tag und Nacht‘ ersetzte zwar weitgehend die Anwendung von mechanischem Zwang, verlagerte die Repression jedoch auf die psychische Ebene.“

²⁶³ LEDEBUR, Sophie: Das Wissen der Anstaltspsychiatrie in der Moderne. Zur Geschichte der Heil- und Pflegeanstalten „Am Steinhof“ in Wien, Wien/ Köln/ Weimar 2015. (siehe Umschlagtext).

Gesamtkonzeption der mit auf psychiatrischen Grundsätzen basierenden Bauweise errichteten Anstalt Am Steinhof, lag in „der Idee der Zentralisierung: Ein autarker, großer Komplex mit eigener Infrastruktur und sogar einer Kirche – eine gesonderte Welt für psychisch Kranke.“²⁶⁴ (Abb. 15²⁶⁵).

Im Kontext dieses architekturhistorischen Aufrisses von Anstaltspsychiatrien lässt sich auch die Landesheil- und Pflegeanstalt Pfafferode/Mühlhausen in Thüringen betrachten, in der sich Martha Hoge als Anstaltspatientin aufhalten musste. Die architektonische Struktur der Anstalt ist ebenfalls im Pavillon-Stil gehalten. Der Architekturhistoriker und Denkmalpfleger Winfried Korf, der u. a. über „Bauwesen und Bauwerke[n] in Mühlhausen von 1800 bis zum 2. Weltkrieg“ geschrieben hat, untersuchte die architektonische Lage dieser Psychiatrieanstalt im Hinblick auf den „Jugendstil und die Anfänge des modernen Bauens“²⁶⁶. Hierzu schreibt er wie folgt²⁶⁶:

Das größte Bauvorhaben des Jugendstils im Stadtgebiet Mühlhausens war die Provinzialheilanstalt (jetzt Bezirkskrankenhaus) Pfafferode, erbaut 1910-1915 nach dem Programm des Direktors der Anstalt Uchtsprunge, Prof. Alt, und nach dem Projekt des Erfurter Regierungsbaumeisters Knabe. Der Erste Weltkrieg verzögerte die Fertigstellung bis 1917. 1930 wurde die Anstalt um fünf weitere Häuser vergrößert. Der Gesamtanlage liegt die Planidee einer fürstlichen Sommerresidenz des Hochbarock von Typ Marly oder Favorite bei Mainz (in Thüringen durch Schloß Wilhelmsthal bei Eisenach als bescheidenem Ableger vertreten) zugrunde, übersetzt in die Zweckbestimmungen und Ausdrucksmittel des frühen 20. Jahrhunderts – in einen Jugendstil mit deutlichen Anklängen an den Barock und Klassizismus – und eingebettet in eine Parkszenerie.²⁶⁷

Geografisch betrachtet befindet sich die Anstalt in Mühlhausen, einer preußischen Provinzstadt und ordnet sich symmetrisch (Abb. 16).

um eine breite und leicht gekrümmte, von Ost nach West sacht ansteigende Allee und zwei parallele Nebenachsen. Am unteren östlichen Ende baut sich repräsentativ und wuchtig wie ein

²⁶⁴ REGENER 2010, S. 39.

²⁶⁵ Vgl. GABRIEL, Eberhard: *100 Jahre Gesundheitsstandort Baumgartner Höhe. Von den Heil- und Pflegeanstalten Am Steinhof zum Otto Wagner-Spital*, Wien 2007 (siehe der letzte Teil des Buches): „Das Aquarell von Erwin Pendl, 1875-1945, das aus der Entstehungszeit der Anstalt stammt, zeigt dessen Lage an einem noch weitgehend baumlosen Südhang des Galitzinberges, einem Ausläufer des Wienerwaldes und die Struktur der Anlage: im Westen das Sanatorium und – durch einen Waldstreifen getrennt – weiter östlich gegen die Stadt die Heil- und Pflegeanstaltspavillons, gruppiert um die Mittelachse mit der Kirche auf ihrem Höhepunkt und streng symmetrisch an den quer zum Hang verlaufenden Straßen angeordneten Pavillons. Das ursprüngliche Relief des Terrains ist durch die auf Otto Wagner zurückgehende Terrassierung ausgeglichen. Im Norden, hinter der Kirche, lagen die landwirtschaftlich genutzten Flächen, jetzt die sogenannten Steinhof-Gründe. Im Westen erkennt man den beim Bau der Anstalten aktivierten Steinbruch.“

²⁶⁶ Vgl. KORF, Winfried: *Bauwesen und Bauwerke in Mühlhausen von 1800 bis zum 2. Weltkrieg*, in: *Mühlhäuser Beiträge zu Geschichte, Kulturgeschichte, Natur und Umwelt*, Heft 8. 1985, S. 63-72.

²⁶⁷ Ebd., S. 64.

Schloß das *Verwaltungsgebäude* (1910-13) auf: eine von zwei Nebengebäuden flankierte Ehrenhofanlage mit höherem lisenengegliedertem ‚Corps de Logis‘ samt dorischem Säulenbalkon, pompösem Provinzialwappen im Giebel und Uhrtürmchen.²⁶⁸

Das psychiatrische Anstaltsgebiet Pfafferode/Mühlhausen wird weiter wie folgt beschrieben (Abb. 16 a):

Am oberen Westende thront das *Kulturhaus* (1911-15) wie eine ‚maison de plaisance‘, locker gruppiert durch einen erhöhten Mittelrisalit und ein vorgelegtes Rundbogenvestibül, das sich als Umgang mit Funktionsräumen um den zentralen Saal fortsetzt [...]. Auch das Kulturhaus rahmen zwei schlichtere Gebäude mit Dachbelvederes. – Die seitliche Bebauung der Achse folgt einer streng symmetrischen Komposition: in der Mitte einander gegenüberliegend zwei kleinere Ehrenhofkomplexe, im Osten zwei einander entsprechende zurückhaltende Gebäude, nach Westen zu zwei palaisartige, auf das Kulturhaus bezogene Kopfbauten mit halbrunden Säulenloggien vor den betonten Mittelpartien der Westseiten. – An den Nebenachsen lockert sich die axiale Gebundenheit der Anlage. Im Südosten stehen die repräsentativen Ärztwohnhäuser und technische Gebäude.²⁶⁹ Nordwestlich des Komplexes reiht sich entlang einer Querachse vor dem Kulturhaus, die nordwärts bis zum Gut Pfafferode durchläuft, das Pflgerdorf aus kleinen Einfamilienhäusern (1914-16). Inmitten der Westzeile steht zurücktretend auf einem Rasenplatz die *Kirche* (1914-17), gemischt aus Neubarock und Jugendstil [...]. Das mit einer kassettierten Spanndecke versehene Schiff gliedern Lisenen und zweizonige, oben rundbogige Fensterreihen. Eine niedrigere Nordvorhalle mit Treppentürmchen und die polygonale Südapsis verschaffen dem Baukörper eine belebende Staffelung, die der stark barockisierende Flankenturm mit seinem Haubenaufsatz und dem Hauptportal übertrumpft.²⁷⁰

Der von Korf skizzierte Aufbau der Landesheil- und Pflegeanstalt Pfafferode stimmt aus architekturgeschichtlicher Perspektive und im Vergleich mit bildlichen Dokumenten (Abb. 16 b ²⁷¹, Abb. 16 c, Abb. 16 d) mit den psychiatrischen Anstalten in „Pavillon-System“ bzw. „in Form einer aus zahlreichen Einzelgebäuden bestehenden Anlage“²⁷² überein, die in ihrem Bauprogramm auf Konrad Alt und die Äußerungen Kraepelins zurückgehen.

²⁶⁸ GÜNTHER, Gerhard/ KORF, Winfried: *Mühlhausen. Thomas-Müntzer-Stadt*, Leipzig 1986, S. 152 f.

²⁶⁹ Vgl. *Mühlhäuser Beiträge zu Geschichte, Kulturgeschichte, Natur und Umwelt*, Heft 8. 1985, S. 65: „Im Südosten stehen entlang der Fernverkehrsstraße die Ärztwohnhäuser und technische Einrichtungen.“

²⁷⁰ GÜNTHER/ KORF 1986, S. 153, 155.

²⁷¹ Vgl. *Mühlhäuser Beiträge zu Geschichte, Kulturgeschichte, Natur und Umwelt*, Heft 8. 1985, S. 65. Winfried Korf fasste die Landesheil- und Pflegeanstalt Pfafferode/Mühlhausen in einer architekturellen Perspektive wie folgt zusammen: „In ihrer strengen urbanistischen und architektonischen Gestaltung zählt die Anstalt Pfafferode zu den eindrucksvollsten und großzügigsten Anlagen dieser Art. Die Übernahme des Residenzschemas für die Gesamt- wie für die Einzelplanung bekundet einen retrospektiven Zug und birgt, gemessen an der Zweckbestimmung, in sich eine geheime Ironie.“

²⁷² Ebd., S. 35.

Der Bauplan der Landesheilanstalt Pfafferoode zeigt die intendierte, differenzierte Nutzung der Anlage: So wird ausgehend von Geschlecht und Krankheitsgrad der Anstaltspatientinnen und -patienten aufgeteilt geplant, eine gängige Vorgehensweise für die Bauart im Pavillon-System²⁷³ (Abb. 16 d). Die Anstaltsseite für weibliche Kranke und die für männliche waren durch eine von Ost nach West langgestreckte Allee symmetrisch getrennt. Auf jeder Seite befanden sich die verschiedenen Gebäude in der folgenden Anordnung: „Aufnahmehäuser“ für die eben in diese Anstalt eingelieferten „Neuankömmlinge“; „Unruhigenhäuser“ für „diejenigen, die sich oder anderen gefährlich werden könnten“; „Übergangshäuser“ und „zehn Freie[...] Villen“, wo die in Übergangshäusern versorgten Patienten, „sofern sich ihr Zustand als stabil erwiesen hätte“, untergebracht gewesen wären, sowie auch „Lazarethhäuser“, die für die Behandlung psychisch wie physisch Kranker errichtet werden sollten. Die Inneneinrichtung der Krankengebäude wurde ihren speziellen Zwecken entsprechend ausgestattet. So gab es z. B. eine „Ausstattung der Aufnahmehäuser mit Badegelegenheiten, um stark erregte Neuankömmlinge mithilfe von Dauerbädern beruhigen zu können“, oder „feste Fenster und andere Sicherungen, die aggressive Patienten gegen Schädigung der eigenen Person und der anderen [...] schützen [sollten]“. Im auf der „Frauenseite“ stehenden Lazarett befand sich ein Operationssaal, der „für beide Geschlechter verwendbar“ sein sollte. In der Nähe der Lazarethhäuser sollten Arztwohnungen stehen, „sodass im Bedarfsfall ein Arzt möglichst sofort zur Stelle wäre“. Auf dieser Grundlage entwickelte der Landesbaurat Otto Ruprecht sein Baukonzept und konstruierte „einen Gebäudekomplex, der eher an eine herrschaftliche Residenz als an eine ‚Irrenanstalt‘ denken lässt“.²⁷⁴

Der baulichen Planung moderner psychiatrischer Einrichtungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts wohnten die reformerischen Ideen damaliger Psychiater und deren Erkenntnisse inne. Weiterhin beeinflussten aber auch praktische Erfahrungen des Anstaltsalltags die wissenschaftliche Anstaltspsychiatrie. Der Psychiater Heinrich Cramer war „ein Mann der Praxis“²⁷⁵ sowie erster Direktor der Irrenheilanstalt Marburg und wollte diese mit reformerischem Eifer betreiben. Deswegen betrachtete

²⁷³ Vgl. Anlagen von der „Rheinische Provinzial-Heil- und Pflegeanstalt Galkhausen“, „Provinzial-Heil- und Pflegeanstalt Johannistal (Süchteln)“ und „Anstalt Bedburg-Hau“, in: *Moderne. Weltkrieg. Irrenhaus. 1900-1930* 2014, S. 32-37; vgl. „Irrenheilanstalt Marburg“, in: NOLTE 2002, S. 38 f.; vgl. „Die Anlage der Landes-Heil- und Pflegeanstalt Am Steinhof“, in: REGENER 2010, S. 39.; vgl. „Versorgungssysteme der Anstaltspsychiatrie“, in: JETTER 1981, S. 51-54.

²⁷⁴ ADLER u. a. (Hg.) 2012, S. 35 ff.

²⁷⁵ NOLTE 2002, S. 37.

man diese seinerzeit als „erste wohlgelungene, öffentliche Pavillon-Irrenanstalt“²⁷⁶ und bewunderte die modellhafte Anstalt. Von ihm wurde der „Anstaltsorganismus“ als ein wichtiges Heilmittel gekennzeichnet; er sprach sich in diesem Zusammenhang für „eine wohlorganisierte Anstalt“ aus.²⁷⁷ Die Voraussetzung für eine solch „wohlorganisierte“ Psychiatrie war, dass die Kranken einen streng geregelten Anstaltsalltag annahmen und akzeptierten. Die „Arbeitstherapie, die das entscheidende Therapeutikum darstellte“, galt deshalb als eine der wichtigsten Komponenten des Tagesablaufs des Anstaltslebens²⁷⁸:

Die Einteilung der Kranken in die verschiedenen Arbeitsbereiche wurde im Wesentlichen durch geschlechterideologische bürgerliche Vorstellungen strukturiert, die ebenfalls von sozialer Distinktion beeinflusst waren. Demnach wurden männliche Kranke in den Werkstätten und in der anstaltseigenen Landwirtschaft eingesetzt. Die Frauen der dritten Verpflegungsklasse, das heißt der Unterschichten, arbeiteten in der Hauswirtschaft, in der Wäscherei oder in der Weberei der Anstalt. Obwohl sie außerhalb der Anstalt auch in außerhäuslichen Erwerbsbereichen tätig waren, wurden diesen Frauen zu therapeutischen Zwecken vornehmlich hauswirtschaftliche Arbeiten übertragen. Die Pensionärinnen, Damen der oberen Gesellschaftsschichten, forderten die Ärzte zum Handarbeiten auf. Diese geschlechtsspezifische Arbeitsteilung war bereits durch die Anstaltsarchitektur vorgegeben: Die Anstalt stellte eine kleine, nach außen abgeschlossene Gemeinschaft dar. Mitten durch die dorfähnliche Anlage verlief die Geschlechterachse, die Männer und Frauen strikt voneinander trennen sollte. [...]. Zwischen den ‚weiblichen Familienhäusern‘ befanden sich Wäscherei und Küche, nahe den ‚männlichen Familienhäusern‘ der anstaltseigene landwirtschaftliche Betrieb und die Werkstätten.²⁷⁹

Die Adaption dieses psychiatrischen Baukonzepts wird in der architektonischen Anlage der Anstalt Pfafferode sichtbar: Die „Wasch- und Kochküche“ befanden sich im untersten Süden auf der Frauenseite, entlang der in Richtung Mühlhausen führenden Fernstraße. Ebenfalls lag das Gut Pfafferode, wo sich männliche Patienten mit landwirtschaftlichen Arbeiten beschäftigen sollten, im obersten Norden, den man von der männlichen Anstaltsseite ausgehend unmittelbar erreichen konnte. Von der unteren südöstlichen Ecke aus, entlang dem östlichen Rand des komplexen Anstaltsgebiets, wurden die Ärzte Wohnhäuser, das Verwaltungsgebäude und das

²⁷⁶ Zit. n.: ebd., S. 38. (siehe Anm. 55: Konrad Alt: Zur Geschichte des Pavillonensystems, 1898, S. 95).

²⁷⁷ Ebd., S. 40.

²⁷⁸ Ebd. Vgl. ebd., S. 36 ff.: „Als erster Direktor prägte“ der Psychiater Heinrich Cramer (1831-1893) „das Konzept der ‚Irrenpflege‘ in der Irrenheilanstalt Marburg, hatte aber seine Ideen der ‚No-Constraint‘-Therapie schon in die bauliche Planung der Irrenheilanstalt eingebracht. In seinem Artikel ‚Zur Geschichte des Pavillonensystems‘ von dem Psychiater Konrad Alt wurde die Irrenheilanstalt Marburg als ‚erste wohlgelungene, öffentliche Pavillon-Irrenanstalt‘ hervorgehoben und erhielt somit den Stellenwert einer Modellanstalt.“

²⁷⁹ Ebd., S. 40 f.

Direktorenwohnhaus benachbart gebaut, welches das Motiv von Hoges Zeichnung *Privat Heim Direktr Dr. [...]* ist. Im Bauprogramm des Pavillonsystems nahmen die Verwaltungsgebäude sowie das daneben befindliche Direktorenhaus eine exponierte Rolle als Front einer öffentlichen Einrichtung ein. So sollte bei neu eingelieferten Patienten und deren Angehörigen, bei langjährigen Anstaltspatienten sowie bei externen Betrachtern ein repräsentativer und verlässlicher Eindruck erweckt werden. Als „Schwelle der Anstalt“²⁸⁰ sollten diese Bauwerke neben dem Repräsentativanspruch auch eine vertrauliche, behagliche und moderne Atmosphäre vermitteln, wozu der Psychiater Wilhelm Griesinger grundsätzlich schreibt: „Keinerlei Luxus im Bau und in der Einrichtung, [...] sondern Einfachheit, aber Behaglichkeit – muss das erste Prinzip sein.“²⁸¹

Die Räume in der Anstalt Pfafferoode, die als Übergang zwischen dem Psychiatriegebiet und der Außenwelt den Familienangehörigen der Patienten oder anderen Besuchern zugänglich gemacht waren,

sollten von Wohlstand und gediegener Üppigkeit Zeugnis ablegen, die das Bürgertum der Wilhelminischen Ära so schätzte. Nach Betreten des Empfangszimmers im Aufnahmehaus für Frauen konnte man den Eindruck haben, *man bef[ä]nd[e] sich in einer modernen, komfortabel eingerichteten Villa.*²⁸²

Die Ärztewohnhäuser oder die Direktorenvilla befanden sich an der Peripherie der Anstalt, nämlich an einem ruhiger gelegenen Ort nahe der „Außenwelt“, und das aus dem folgenden Grund:

Die Ärzte, die keine geregelten Arbeitszeiten hatten, lebten und arbeiteten auf dem Anstaltsgelände, so dass die Anstalt ihr Lebensmittelpunkt war. Sie konnten sich dort jedoch in

²⁸⁰ BRINK, Cornelia: *Grenzen der Anstalt. Psychiatrie und Gesellschaft in Deutschland 1860-1980*, Göttingen 2010, S. 20. Die folgenden Überlegungen ‚der Schwelle‘ des Philosophen Norbert Wokart nehmen einen allgemeinen Begriff ins Visier und zugleich weisen sie auf ‚ein Spezifikum der Psychiatrie‘ hin: „Die Schwelle ist ein Übergang, ein ‚Zwischen‘, in dem zwei abgegrenzte Räume aufeinandertreffen. An der Schwelle zur Anstalt - der Zone, die dem Innen und dem Außen angehört - wird die Verbindung von Medizinischem und Nichtmedizinischem eklatant. Die Schwelle hat ‚Grenzen, zwischen denen sich Sachverhalte überlappen und durchdringen. [Sie] wirkt dadurch wie ein Rand; die Ränder sind diffus und fransen leicht aus, und man weiß bei ihnen nicht immer ganz exakt, ob man noch bei diesem oder schon bei jenem ist. [Die Schwelle ist] ein höchst polemischer Begriff, der die Grenze zwar zunächst negiert, doch nur, um sie uns doppelt zurückzugeben‘. Die Schwelle setzt beides voraus: eine Grenze und ihre Überschreitung. Die Schwelle existiert nicht einfach; sie ist das, was durch alltägliches Handeln passiert, auf ihr und durch sie.“ Vgl. ebd., S. 20-26.

²⁸¹ Zit. n.: REGENER 2010, S. 38. (siehe Anm. 22): „Wilhelm Griesinger, Ueber Irrenanstalten und deren Weiterentwicklung in Deutschland, [...] (1868-69), 8-43, hier: 16.“

²⁸² ADLER u. a. (Hg.) 2012, S. 38. Vgl. „Abb. 14: Besuchszimmer in der Frauenaufnahme“.

ihre Arztwohnungen bzw. in die Direktorenvilla zurückziehen. Dennoch war auch bei den Ärzten die Grenze zwischen ihrem Privat- und Berufsleben fließend.²⁸³

Es ist einleuchtend, dass ein solches dienstliches Wohngebäude möglichst günstig innerhalb der Psychiatrie situiert sein musste. Die Lage des Direktorenhauses sollte der „Abschirmung und Distanzierung von den Alltagsgeschäften“ dienen²⁸⁴, wodurch Anstaltsärzte und ihre zusammenwohnenden Familien ohne Verlust oder Einschränkung ihrer persönlichen, sozialen und kulturellen Umwelt leben konnten (Abb. 16 e). Trotzdem stellt sich die Frage, ob solche Anstaltskomplexe wirklich als „totale Institution“ im Sinne des Soziologen Erving Goffman ihrer öffentlichen Erklärung und Erscheinung einer modernen Psychiatrie entsprechen, und ob in ihrem Inneren, jenseits der Außenwelt, auch den Anstaltsinsassen sowie dem Pflegepersonal, die allesamt in den begrenzten Psychiatrieräumen leben mussten, die Möglichkeit von Privatheit und Intimsphäre gegeben wurde.²⁸⁵

3.2.2 *Privat Heim Direktr Dr. [...] in eigenem Kontext der Zeichnerin in der Psychiatrie und in Zusammenhang mit kriegsbedingten Anstaltssituationen*

Aus welchem Impuls heraus und mit welcher Motivierung zeichnete die Anstaltspatientin Martha Hoge in ihrer auf den 3. Januar 1921 datierten Arbeit *Privat Heim Direktr Dr. [...]* das Wohnhaus des Direktors der Anstalt Pfafferoode und wieso wählt sie hierbei eine detailreiche und transparent erscheinende Darstellungsweise? Beruht die Zeichnung allein auf ihrem persönlichen Interesse an architektonischen Gegenständen als Bildmotiv oder war ein bewegter Seelenzustand – vielleicht sogar eine Art von Obsession – ausschlaggebend für den Werkprozess? Sollte ihre Darstellung des privaten Hauses des Psychiatriedirektors in erster Linie als Träger der kritischen Botschaft einer Patientin dienen? Prangert die Arbeit, ähnlich wie die klagenden Briefe, in denen Anstaltspatient*innen schriftlich ihre Beschwerden äußerten, Missstände in der Anstalt an? Diese Fragen nach dem wesentlichen Antrieb der Zeichnerin sollen an dieser Stelle unter Berücksichtigung dieser individuellen Situation beantwortet werden. Insbesondere die sozialen und geschichtlichen

²⁸³ NOLTE 2002, S. 44 f.

²⁸⁴ PISANI 2014, S. 10.

²⁸⁵ Vgl. NOLTE 2002, S. 48. (siehe Anm. 106).

Zusammenhänge des Anstaltslebens sollen hierbei Beachtung finden, da ebendort die Arbeit entstanden ist.

Nachdem ihr erster, zehn Jahre andauernder Aufenthalt in der Anstalt Konradstein bei Stargardt 1919 beendet wurde, begann für Hoge ein weiterer Lebensabschnitt in der Landesheil- und Pflegeanstalt Pfafferode bei Mühlhausen, wo sie bis zum Jahr 1933 blieb. Über ihre persönliche Situation in den Anstalten und die genaue Entstehung der Zeichnung ist wenig überliefert. Es drängen sich deswegen grundlegendere Fragen auf: In welcher Station war Hoge untergebracht und welche Schlüsse lassen sich daraus auf ihren psychisch-gesundheitlichen Zustand ziehen? Welche Tätigkeiten wurden ihr im Zuge arbeitstherapeutischer Maßnahmen verschrieben und wie war ihr Umgang mit dem streng geregelten Anstaltsalltag? In welchem Rahmen entfaltete sich ihre kreative Beschäftigung und welche räumlichen und zeitlichen Beschränkungen beeinflussten diesen?

Der überlieferten Angabe zu Hoges zeichnerischen Arbeiten zufolge, war „im Februar des Jahres 1921 in der Heidelberger Bildersammlung eine Sendung aus der thüringischen Landesheilanstalt Mühlhausen“ eingetroffen. Teil des Pakets, welches aus verschiedenartigen Patientenarbeiten bestand, waren „acht Zeichnungen von Martha Hoge“. Ärztlichen Begleitschreiben nach, wurden die Zeichnungen „zwischen Dezember und Januar 1920/21“ angefertigt. Ergänzte Beschriftungen auf den Bildflächen der Zeichnungen, wie z. B. „Garnsee, die Gemeinde, in der sie konfirmiert wurde, das Pfarrhaus u. a.“ bringen die grafischen Darstellungen in Verbindung mit konkreten Erfahrungen und Erinnerungen aus dem Leben der Patientin.²⁸⁶ Ihre intensive schöpferische Tätigkeit innerhalb einer solch kurzen, wenige Wochen umfassenden Zeitspanne, wie sie hier ärztlich belegt wird, lässt mit Blick auf ihren Gesamtaufenthalt bis 1933 auf eine Weiterentwicklung ihres Kunstschaffens, von der man keine Kenntnis hat, hoffen. Ihre Hingabe während der nachgewiesenen Schaffensphase lässt außerdem erkennen, dass sie sich dem streng geregelten Anstaltsalltag der „wohlorганиsierten“ Psychiatrie keineswegs angepasst und dementsprechend ein eher unruhiges, verweigerndes Verhalten an den Tag gelegt haben muss. Hoges „seltsame“ Verhaltensweise war bereits in einer Notiz ihrer Krankenakte aus dem Jahr 1921 vermerkt worden. Beispielsweise steht da „dass sie nicht mit ihren Mitpatientinnen gemeinsam das Essen einnehmen wollte und sich

²⁸⁶ MECHLER, in: (A-K) *Irre ist weiblich* 2009, S. 156, 256 f.

weigerte, „zum Essen zu kommen.“²⁸⁷ Es ist daraus zu schließen, dass sie aus ihrer eigenen Notlage in der Psychiatrie keinen anderen Ausweg sah, als sich künstlerisch zu äußern bzw. zu zeichnen. Es bleibt weiter zu hinterfragen, wie Hoges Situation in der Anstalt Pfafferode und die vermutlich von ihr als ausweglos empfundene Lage um 1920/21 sich auf die Patientin, ihren Schaffensprozess und die dort entstandenen Zeichnungen ausgewirkt haben, vor allem vor dem Hintergrund ihrer sicherlich gegen ihren Willen durchgeführten Einweisung.

In welchem Zusammenhang standen Hoges Zustand um 1920/21 in der Anstalt Pfafferode und die Psychiatriesituation, die sie kritisch beobachtete? Als die Patientin am 3. Januar 1921, wie es schriftlich datiert wurde, ihre Arbeit *Privat Heim Direktr Dr. [...] angefertigt* hatte, stand sie am Anfang ihres zweiten langfristigen Psychiatrieaufenthalts. Genauer zu ihrem psychischen Zustand bzw. der Ablehnung ihrer neuen psychiatrischen Umgebung in diesem Moment des Übergangs ist heute nicht überliefert.

Im Allgemeinen wurde jedoch beobachtet, dass Neuankömmlinge zu Beginn ihrer zumeist forcierten Anstaltsaufenthalte und nach der Aufnahme in eine Psychiatrie häufig einen nervösen und aggressiven Erregungszustand zeigten. Dieser könnte zum einen auf den ihrer psychischen Krankheit zugrundeliegenden akuten Zustand zurückzuführen sein, zum anderen aber auch in Zusammenhang stehen mit dem menschlichen Gespür und der empfindlichen Wahrnehmung der neuen Patienten. So werden die völlig fremden und so angsterregend wirkenden Psychiatrieräume und deren Atmosphäre, die unruhigen Mitpatienten sowie das Anstaltspersonal große Angst und andere negative Gefühle in den Neupatienten ausgelöst haben. Ebenso negativ wird sich die zeitliche Unabschätzbarkeit der eigenen Situation sowie ein Gefühl der Hilflosigkeit auf den seelischen Gesamtzustand ausgewirkt haben. Um diesem Problem von psychiatrisch-baulicher und -wissenschaftlicher Seite zu begegnen, wurden Anfang des 20. Jahrhunderts Überlegungen zu einer angepassten Gestaltung der Anstaltsräume vorgenommen. Daraus resultierten beispielsweise die neu überlegten Vorgaben zur inneren Einrichtung der Krankengebäude der Landesheil- und Pflegeanstalt Pfefferode, in welchen der beteiligte Psychiater Konrad Alt „für eine reichliche Ausstattung der Aufnahmehäuser mit Badegelegenheiten, um stark erregte Neuankömmlinge mithilfe von Dauerbädern beruhigen zu können“, plädierte:

²⁸⁷ ANKELE 2009, S. 193.

Feste Fenster und andere Sicherungen, die aggressive Patienten gegen *Schädigung der eigenen Person und der anderen zu schützen vermögen*, gehören für den Psychiater zur Standardausrüstung der Aufnahmehäuser.²⁸⁸

Die bisherige Überlegung der individuellen Lage in der Psychiatrie, in die die Zeichnerin Hoge sicherlich geraten war, kann man noch besser nachvollziehen, wenn man diese mit den zu dem Zeitpunkt bestehenden gesellschaftlichen und psychiatrisch-geschichtlichen Umständen betrachtet. Alles scheint eng miteinander verbunden. So lässt sich Martha Hoges Zeichnung des Direktorenhauses, welche sie im Januar 1921 anfertigte, weiter unter besonderer Berücksichtigung der räumlichen und zeitlichen Begleitumstände der Nachkriegszeit des Ersten Weltkriegs unter neuen Gesichtspunkten betrachten. Ein solcher historischer Zusammenhang wirft Fragen zum Schaffenszeitraum und gegebenenfalls zu den durch den Krieg negativ beeinflussten Lebensumständen der Anstaltsbewohner auf: Inwieweit hatten Hoges Erfahrungen, die sie während des Ersten Weltkrieg in der Psychiatrie machte, Auswirkungen auf ihr künstlerisches Schaffen? Gab es bestimmte Anstaltssituationen in den Nachkriegsjahren, die einen unmittelbar entscheidenden Einfluss auf ihre Lebenslage und ihre Zeichnungen hatten, spezifisch die Werke aus dem Zeitabschnitt zwischen Dezember und Januar 1920/21?

Während ihres ersten psychiatrischen Aufenthalts zwischen 1909 und 1919 in der Anstalt Konradstein bei Stargardt war sie als Patientin bereits mit den Auswirkungen des Ersten Weltkrieges bzw. dessen erheblichen Einfluss auf die Psychiatrie in Berührung gekommen. Anschließend wurde sie in der Landesheil- und Pflegeanstalt Pfafferode/Mühlhausen in Thüringen bis 1933 dauerinterniert, wo sie unvermeidlich wegen vielseitiger Mängel in den Nachkriegsjahren in eine Notlage geriet. Hierzu zählte u. a. eine drohende Hungersnot aufgrund von Nahrungsmittelknappheit, wie sie in den meisten psychiatrischen Institutionen im deutschsprachigen Raum verzeichnet wurde. In diesem Kontext schuf Hoge ihre Arbeit, die auf den 3. Jan 1921 datiert ist.

In der Zeitspanne von 1914 bis etwa 1923 warf der Erste Weltkrieg einen düsteren Schatten, die sogenannten „letzten Tage der Menschheit“, auf alle Lebensbereiche der Zivilbevölkerung und auch dort, wo Hoge einst ihren Lebensweg zu gehen begann. Auch das von der Außenwelt abgeschnittene Psychiatriegelände, wo sich Anstaltspatienten wie Martha Hoge verzweifelt einem brutalen Anstaltsalltag

²⁸⁸ ADLER u. a. (Hg.) 2012, S. 37.

unterwerfen mussten oder sie die dortige erzwungene Anpassung verweigerten, wurden von den Gräueln des Krieges beeinträchtigt.

In politischer, sozialer und kultureller Hinsicht vollzog sich in den beiden Jahrzehnten vor dem Ersten Weltkrieg ein fundamentaler Formenwandel der ‚Moderne‘. Die Zeitgenossen reagierten auf die damit verbundene vollständige Veränderung ihrer Lebenswelten mit Fortschrittsbegeisterung und mit Skepsis, mit Euphorie und Unbehagen.²⁸⁹

Aus der Periode um 1900, die „in der Geschichtsschreibung als Epochenscheide“²⁹⁰ gilt, ergab sich dementsprechend „die rapide Umgestaltung Deutschlands zu einer Industriegesellschaft mit den sozialen und politischen Folgen, die damit einhergingen“. Diese Umwälzungen brachten auch Veränderungen in der Irrenfürsorge mit sich.²⁹¹ In Bezug auf die „Situation der psychisch Kranken und geistig Behinderten im Kaiserreich“ bzw. um die Jahrhundertwende, schilderte der Historiker Bernd Walter „das Problem der Irren- oder Geisteskrankenfürsorge“ wie folgt:

Als sich im Zuge der Industrialisierungs- und Urbanisierungsprozesse des 19. Jahrhunderts die Dimension der sozialen Probleme und die Mittel zu ihrer Bewältigung gründlich veränderten, waren es daher auch die Kommunen, welche die ‚sozialstaatliche‘ Hauptlast der gesellschaftlichen Entwicklung zu tragen hatten. Seit den 1890er Jahren begann insbesondere in den selbstverwalteten Großstädten, in denen die sozialen Folgen des Industrialisierungsprozesses am ehesten zu spüren waren, der Ausbau einer umfassenden kommunalen Fürsorge.²⁹²

Im Zuge dessen verdeutlichte sich „durch die Konzentration tausender kranker Patienten in wenigen riesigen Anstalten die Verbreitung psychischer Krankheiten überhaupt erst als ein Problem“, das „nicht allein einer individuell-medizinischen, sondern zugleich einer gesamtstaatlichen Lösung bedurfte“.²⁹³ „Die Expansion“ von psychiatrischen Einrichtungen „ging einher mit einer zunehmenden bürokratisch-administrativen Organisation, professionellen Wahrnehmung (nicht nur der Irrenärzte) und zentralisierter Steuerung.“²⁹⁴ Die Geschichte der Psychiatrie im Kaiserreich sei, so schreibt der Historiker, „trotz oder gerade wegen des ‚Irrenbooms‘“ wenig erfolgreich:

²⁸⁹ BRINK 2010, S. 193. (siehe Anm. 1).

²⁹⁰ Ebd.

²⁹¹ Ebd.

²⁹² WALTER, Bernd: Psychiatrie und Gesellschaft in der Moderne. Geisteskrankenfürsorge in der Provinz Westfalen zwischen Kaiserreich und NS-Regime, Paderborn 1996, S. 113.

²⁹³ BRINK 2010, S. 193.

²⁹⁴ Ebd. Vgl. WALTER 1996, S. 113.

Die Lage der Psychiatrie blieb kritisch, genauer: Gerade die oft überfüllten ‚Monstrestalten‘ [sic] machten die Grenzen der Disziplin sichtbar. Ein Großteil ihrer Entwicklung kreiste um die beiden Pole eines umfassenden Geltungs- und Gestaltungsanspruchs und der deprimierenden Erfahrung begrenzter Wirksamkeit.²⁹⁵

Während des Ersten Weltkriegs und den unmittelbaren Nachkriegsjahren, also von 1914 bis zu Beginn der 1920er ereigneten sich „rechtliche[] Neuerungen“ und „kriegsbedingte[] organisatorische Umstrukturierungen“ in den psychiatrischen Institutionen: „Die Patienten waren vor allem von den allgemein bestehenden Versorgungsempässen massiv betroffen“.²⁹⁶ So hatte der Ausbruch des Krieges „schon rasch Auswirkungen auf den laufenden Betrieb der psychiatrischen Anstalt“ und führte zur „Einberufung vieler männlicher Mitarbeiter“. Beispielsweise kann der Personalstand der Wiener Heil- und Pflegeanstalt Am Steinhof ab dem ersten Kriegsjahr folgendermaßen beschrieben werden:

Bereits im Dezember 1914 war nur mehr die Hälfte, drei Jahre später gar nur ein Viertel der Pfleger im Dienste der Anstalt Am Steinhof. Auch Ärzte und Beamte wurden laufend eingezogen, bis 1917 verringerte sich deren Personalstand etwa auf die Hälfte.²⁹⁷

Bemerkenswert ist zudem, dass mit Kriegsbeginn die Anstalt Am Steinhof einen rapiden Anstieg der Patientenzahlen in Höhe von über 3600 Patienten verzeichnen konnte. Dabei stellte man fest: „[D]ie Pflegenden konnten während des Nachtdienstes nicht mehr zwischen den Krankenbetten hindurch, und die Patienten mussten teilweise sogar stehend ihre Mahlzeiten einnehmen“. Einer der Gründe der Patientenzunahme ist die gleichzeitige „Internierung von sowohl geisteskranken als auch verwundeten Militärangehörigen“. Eine starke Reduktion der Patientenzahlen setzte „spätestens ab Anfang des Jahres 1916“ ein, wobei jedoch die Mortalitätsrate zugleich rasant angestiegen war, was „auf [die] immer mangelhafteren Versorgung[zustände]“ zurückzuführen war.²⁹⁸

Was führte dazu, dass die meisten psychiatrischen Institutionen aufgrund der „Nahrungsmittelversorgung, aber auch [durch] die nur mehr mangelhafte medizinische und pflegerische Betreuung während der Kriegsjahre“ in kaum zu

²⁹⁵ BRINK 2010, S.193 f. Vgl. WALTER 1996, S. 107. Der Historiker erwähnte die Alexianer-Privat Heilanstalt in Amelsbüren (Haus Kannen) als ein Beispiel: „Der Verlauf des Prozesses gab im Jahre 1895 zur Überprüfung aller deutschen Alexianeranstalten Anlaß. Nach Besichtigung des Hauses Kannen bemängelte eine Untersuchungskommission die Überbelegung des Hauses, die zu geringe Zahl der Pfleger und die ärztliche Betreuung durch einen nebenberuflich angestellten Arzt.“

²⁹⁶ LEDEBUR 2015, S. 175.

²⁹⁷ Ebd., S. 187 f.

²⁹⁸ Ebd., S. 188, 194.

bewältigende Situationen gerieten? Dies kann weiterhin am Beispiel der gut dokumentierten Anstalt Am Steinhof nachvollzogen werden. Hier löste beispielsweise die „ökonomisch äußerst problematische Lage“ ab November 1916 „erste Proteste zu den drastischen Auswirkungen der kriegsbedingten Rationierung von Lebensmitteln“ aus. Die im Zuge dessen durchgeführten „Gewichtsabnahmen bei Patienten“ zeigten, dass diese „durchschnittlich fünf bis sechs, in einzelnen Fällen sogar bis zu fünfzehn Kilo abgenommen hatten.“ Im Sommer desselben Jahres wies die stark angestiegene Zahl der Skorbutfälle auf Mangelerscheinungen und minderwertige Ernährung hin.²⁹⁹

Laut der psychiatriegeschichtlichen Untersuchung von Heinz Faulstich waren „während des Ersten Weltkrieges in den psychiatrischen Anstalten Deutschlands ungefähr 70.000 Menschen an Hunger und Mangelversorgung zugrunde gegangen.“ Dies war u. a. Folge der „Ernährungshierarchie im Ersten Weltkrieg“. Die in psychiatrischen Anstalten hospitalisierten Patientinnen und Patienten während der Kriegszeit der allgemeinen Versorgungskrise besonders hart ausgesetzt.³⁰⁰

Die Lebensmittelverknappung und die damit einhergehende vielseitige Notlage war nicht allein ein kriegsbedingtes Problem psychiatrischer Institutionen, die im Großen und Ganzen als sozial isolierte Orte existierten. Menschen aller gesellschaftlicher Lebensbereiche und Schichten waren ebenfalls mit dem großen Problem der mangelnden Lebensmittelversorgung konfrontiert, ebenso wie ihre Mitmenschen in „totalen Institutionen“ – hier im Sinne von Erving Goffman.³⁰¹ Im Winter des Jahres 1916/17, dem sogenannten „Steckrübenwinter“, geriet Deutschlands gesamte Zivilbevölkerung aufgrund der u. a. kriegsbedingten Nahrungsmittelknappheit in eine bedrohliche Notlage:

Nachdem schon in den beiden Kriegsjahren eher mäßige Ernten eingefahren worden waren, brachte der Herbst 1916 zwar eine gute Futterernte, aber nur mittlere Menge an Getreide und fast gar keine Kartoffeln. Ein extrem kalter und langanhaltender Winter zog herauf.

²⁹⁹ Ebd., S. 194 f.

³⁰⁰ FAULSTICH, Heinz: Hungersterben in der Psychiatrie 1914-1949. Mit einer Topographie der NS-Psychiatrie, Freiburg im Breisgau 1998, S. 25, 29.

³⁰¹ Vgl. ebd. (siehe Anm. 10): Patient*innen in psychiatrischen Institutionen gehören zu „Menschen in ‚totalen Institutionen‘“, welche als die unterste Klasse in der Rangordnung klassifiziert wurden. Der Anmerkung von Heinz Faulstich zufolge, bezeichnet „der von (Erving) Goffman 1961 geprägte Begriff (‘totalen Institutionen’) die Besonderheit von Lebens- und Wohnstätten von Menschen, die von der übrigen Gesellschaft abgeschnitten leben. Kennzeichnend sind der Verlust von allem Privaten, Persönlichen und Intimität, das Leben in ständiger Unterordnung mit Reglementierung des täglichen Lebens nach institutionseigenen Regeln. Beispiele dafür sind Kriegsgefangenenlager, Gefängnisse und psychiatrische Anstalten.“

Transportprobleme und Kohlemangel taten ein übriges [sic], um der Bevölkerung den schlimmsten Kriegswinter zu bescheren. Wegen des Ersatzes von Kartoffeln durch Steckrüben ging er als ‚Steckrübenwinter‘ in die Geschichte ein.³⁰²

Im Lauf der Kriegsjahre machte sich die Notlage aufgrund der Lebensmittelknappheit und der Mobilmachung zunehmend auch in den psychiatrischen Anstalten Deutschlands bemerkbar, und dies – wie bereits umschrieben – in prononcierterer Weise als in der bürgerlichen Gesellschaft. Der „Jahresbericht für die Jahre 1913 und 1914 von Direktor Leopold Oster aus der im Oktober 1913 eröffneten Heil- und Pflegeanstalt bei Konstanz“ dokumentiert die kriegsbedingten frühen Auswirkungen auf Heil- und Pflegeanstalten. So berichtete er u. a. von

[recht erheblichen] Schwierigkeiten in dieser Zeit für die hiesige Anstalt, die in den Anfangsverhältnissen stand [...] Einige Lebensmittel, wie Kaffee, Butter, Eier, Öle, Fette konnten von den Vertragslieferanten nicht geliefert werden, da die Anstalt wochenlang von jedem Bahnverkehr abgeschlossen war. Manchmal waren wir mehrere Tage ohne Postzustellung, auch war das Telefon nahezu 6 Wochen ganz gesperrt. Die Beschaffung der oben erwähnten Lebensmittel bot Anfangs [sic] einige Schwierigkeiten und konnte vielfach nur zu erhöhten Preisen erfolgen. [...] Wir suchten gleich von Anfang an in der Verköstigung zu sparen, insbesondere mit Brot, verringerten das Gewicht der Wecke und Fleischportionen, [...].³⁰³

Das größte Problem des Anstaltsbetriebs, so Oster, liege jedoch nicht allein in der mangelnden Lebensmittelversorgung:

Die Versorgungsengpässe durch die Mobilmachung konnten also bald überwunden werden. Größere und anhaltendere ‚Schwierigkeiten im Betrieb‘ entstanden aber ‚durch das Einrücken von zahlreichem Personal zum Heeresdienst‘. Mitte August waren in Konstanz bereits ein Arzt und 44 (von 54) Wärter eingezogen.³⁰⁴

Seine Aussage bestätigt, dass

ein Krieg in den Anstalten nicht nur die Versorgung mit Lebensmitteln erschwerte, sondern auch die Behandlung und Betreuung der Patienten. Fühlbarste Folge der schwierigen Personalverhältnisse war für diese eine deutliche Einschränkung der ohnehin kleinen Freiräume: Ganz allgemein wurden die sogenannten ‚freieren Verpflegungsformen‘ reduziert, wozu die ‚Außenarbeit‘ gehörte.³⁰⁵

³⁰² Ebd., S. 30.

³⁰³ Ebd., S. 32. (siehe Anm. 15).

³⁰⁴ Ebd., S. 32 f. (siehe Anm. 16).

³⁰⁵ Ebd., S. 33. (siehe Anm. 17).

Einen Höhepunkt erreichte die Versorgungskrise im Februar 1917, während des besagten „Steckrübenwinters“, welcher auch eine „Hungerkatastrophe in den Anstalten“ mit sich brachte. Der Psychiater Faulstich beschrieb die Lage in den psychiatrischen Einrichtungen folgendermaßen:

DIE HUNGERKATASTROPHE IN DEN ANSTALTEN

Folgende Faktoren ließen für die Patienten in den Heil- und Pflegeanstalten den heraufziehenden extremen Winter 1916/17 und die darauf folgende Zeit in besonderem Maße gefährlich werden:

- (1) Sie gingen bereits »vorgeschädigt« in diese Versorgungskrise hinein, hatten erheblich an Gewicht verloren und an körperlicher Widerstandskraft eingebüßt.
- (2) Das Absinken der täglichen Lebensmittelrationen auf Werte unter 1.000 Kalorien mußte [sic] sie als Insassen »totaler Institutionen« besonders hart treffen, da sie wegen ihrer Isolierung auf geschlossenen Abteilungen keine Möglichkeit hatten, sich auf dem freien Markt zusätzliche Kalorien zu besorgen.
- (3) Die kriegsbedingte schwierige Finanzlage des Staates erlaubte keine Erhöhungen des Budgets der Anstalten, so daß [sic] aus finanziellen Gründen an den teureren Lebensmitteln gespart werden mußte [sic]. Aus den gleichen Gründen kam ein Zukauf von freien Lebensmitteln nicht in Betracht.
- (4) Der Ersatz der Kartoffeln durch schwerverdauliche Steckrüben mußte [sic] von den Patienten, die nicht selten durch Magen-Darminfektionen und hungerbedingte Durchfallerkrankungen vorgeschädigt waren, besonders schlecht vertragen werden.
- (5) Besonders fatal wirkte sich der geringe Gehalt der Nahrung an tierischem und pflanzlichem Eiweiß aus, da er die Entstehung des Hungerödems begünstigte.
- (6) Der Kohlenmangel verhinderte die ausreichende Heizung der Krankengebäude und steigerte die Gefahr von Erkältungskrankheiten. Wegen der Heizungsprobleme legten viele Anstalten ihre Patienten in wenigen Krankengebäuden zusammen; diese Überbelegung leistete wiederum der Ausbreitung von Infektionen Vorschub.
- (7) Unzureichende Krankenhaushygiene durch fehlende Reinigungsmittel, eingeschränkte Warmwasserversorgung und überfordertes Personal begünstigten Infektionen und Epidemien.
- (8) Durch quantitativ und qualitativ verschlechterte ärztliche und besonders pflegerische Betreuung fehlte es auch an der notwendigen Aufsicht zur Erkennung der Frühsymptome von Krankheiten, für die vielleicht noch Behandlungsmöglichkeiten bestanden hätten.³⁰⁶

Die Situation psychiatrischer Institutionen in der unmittelbaren Nachkriegszeit läßt sich hingegen folgendermaßen beschreiben: Die Psychiatrien und die dort internierten Patientinnen und Patienten waren nach den Strapazen des Krieges nun infolge der

³⁰⁶ Ebd., S. 41 f.

Weltwirtschaftskrise in einer existenzbedrohenden Lage. Thomas Scherrer, Sekundararzt der bereits genannten Anstalt Am Steinhof, schrieb beispielsweise in der Psychiatrisch-Neurologischen Wochenschrift 23 (1921/22) über die Nachkriegszeit in seiner Anstalt: „Aufgrund der allgemeinen Unterernährung und der mangelnden hygienischen Umstände war 1921 die Mortalitätsrate noch immer nicht auf das Niveau der Vorkriegszeit zurückgegangen.“³⁰⁷

Der Hunger, die Unterernährung und die daraus resultierenden Krankheiten breiteten sich aus. Faulstich fasste die Lage wie folgt zusammen: Wenn im Ersten Weltkrieg „die Blockade“ der Drehpunkt des Hungers war, „so scheint es in der Nachkriegszeit die Armut gewesen zu sein.“ Hierbei geht er weniger von einer „private[n] Armut“ als vielmehr von einer „Armut des Staats“ aus.³⁰⁸

Die alarmierende Situation der Nachkriegszeit zeigt sich weiter in einem Bericht „über die Anstalt bei Konstanz“, die „eine Untersuchungskommission des badischen Landtags, die im Spätsommer 1919 die ‚staatlichen Zwangs- Heil- und Pflegeanstalten‘ bereiste“, anfertigte. Hierin stellte die Kommission kurz und knapp ein weiteres dringliches Problemfeld fest: „Es herrscht Heizungsnot.“ Ein akuter Kohlemangel „im Winter 1919/20“ war „durch Transportprobleme, Reparationen und den Verlust der oberschlesischen Kohlenreviere“ ausgelöst worden. Dies wurde als „das gravierendste Problem“ in psychiatrischen Anstalten erkannt.³⁰⁹

Martha Hoges Zeichnung des Direktorwohnhauses *Ober Arzt Herr Hartung. Privat Heim Direktr. Dr.*³¹⁰ wurde in der vorangegangenen Analyse im psychiatrischen, psychiatrie- und zeitgeschichtlichen, individuellen sowie architektonisch-gestalterischen Kontext untersucht. Abschließend lassen sich diese Betrachtungen wie folgt zusammenfassen: Diese Anstaltspatientin zeigt in ihrer Darstellung ein bestimmtes Haus, nicht nur als die Gedächtnisskizze eines Baus aus ihrer direkten Umgebung, sondern auch als Träger einer intendierten Aussage. Mit ihrer Arbeit weist sie auf die von ihr kritisch beobachtete und am eigenen Leib erfahrene, vielfältig mangelhafte Psychiatrielage hin. Die vier Außenseiten des Direktorenhauses, deren architektonische Gliederungen und Elemente, wie z. B. die Fenster und die Tür, präsentiert Hoge detailgenau, wirklichkeitsnah und transparent und macht damit die Kehrseite des psychiatrischen Alltags sichtbar.

³⁰⁷ LEDEBUR 2015, S. 196 f.

³⁰⁸ Zit. n.: FAULSTICH 1998, S. 70.

³⁰⁹ Ebd., S. 70 f.

³¹⁰ Der Title beruht auf (A-K) *Flying High. Künstlerinnen der Art Brut*, hg. von Ingrid Brugger/ Hannah Rieger/ u. a., Heidelberg 2019, S. 49.

In Hoges zeichnerischem Prozess werden die unterschiedlichen Ansichtsseiten des Hauses und seine einzelnen Bauteile montiert und demontiert; sie werden verschmolzen und ergeben schließlich neue heterogene Schauseiten, die sich teilweise transparent übereinanderschichten. Hoges kritisches Auge ist hier, wie ein Röntgenblick, auf die weitestgehend verborgene Anstaltssituation gerichtet, und ihre zeichnerische Darstellung des durchsichtigen Hauses legt diese offen. Die Bildsprache der Zeichnung ist von einer scheinbar improvisierten Spontanität geprägt, welche jedoch zugleich kalkuliert zu sein scheint. Für ihre *spielerische*³¹¹ Darstellungsweise nutzt die Zeichnerin so auch dem Medium der Zeichnung inhärente Charakteristika, wie z. B. die Unmittelbarkeit, die Lebhaftigkeit der Linie. Dies wird an zwei weiteren Hausdarstellungen Hoges deutlich, welche sie vor *Privat Heim Direktr. Dr. [...]* im Jahr 1920 zeichnete (Abb. 12, Abb. 12 a).

Martha Hoges Auseinandersetzung mit dem Thema Architektur ist maßgeblich bestimmt von dem zeichnerischen Gestaltungsmittel der Transparenz, mit dem sie dem Betrachter einen bildnerischen Moment der Konfrontation zwischen dem Innen und Außen eines Gebäudes versucht näherzubringen. In diesem Wechselspiel des Zeigens und Verhüllens verhandeln ihre Zeichnungen das Verhältnis von innerer Leere und äußerer Fülle. Aus dieser mehrdeutig aufgeladenen, künstlichen Raumsituation lässt sich scheinbar auch auf Hoges eigenes Verhältnis zu ihrem direkten Umfeld schließen. So ist die bildliche Darstellung u. a. mit der Notiz „Ober Arzt Herr Hartung Privat Heim Direktr. Dr.“ und dem unverständlichen Satzfragment „man kann nicht wann [warm]?“ ergänzt. Die schriftlichen Versatzstücke im Bild sind hier sowohl in einem bildnerischen als auch psychiatrischen Kontext zu verstehen.

³¹¹ Hervorhebung durch den Verfasser. Die Auffassung des Spiels von Johan Huizinga. Vgl. HUIZINGA, Johan: *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, 23. Aufl. Hamburg 2013; vgl. HOHLFELDT, Marion: *Grenzwechsel. Das Verhältnis von Kunst und Spiel in Hinblick auf den veränderten Kunstbegriff in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts mit einer Fallstudie: Groupe de Recherche d'Art Visuel*, Weimar 1999, S. 18 f., S. 132. (siehe: Anm.51, 57, 58): „Das Spiel ist eines der grundlegenden Phänomene des Lebens, das sich auf nichts anderes zurückführen läßt, sondern selbst die Basis für weitere Formen oder Organisation bis hin zur Kultur des Menschen legt. ‚Im Spiel‘ schreibt Johan Huizinga in seiner grundlegenden Untersuchung zum Spiel, ‚haben wir es mit einer für jedermann ohne weiteres erkennbaren, unbedingt primären Lebenskategorie zu tun, mit einer Ganzheit, wenn es je etwas gibt, was diesen Namen verdient. Wir müssen uns Mühe geben, es in seiner Ganzheit zu betrachten und zu werten‘. [...] Spiel ist etwas Leichtes, etwas, das ›spielerisch‹ zu bewältigen und der Last enthoben ist. Zugleich drückt sich in ihm eine gewisse Distanz zur wirklichen Welt, zu Verantwortung und eben Last aus, indem es etwas ›vorspielt‹ und ›verspielt‹ ist. Das häufig zu ›Spiel‹ gebildete Gegenteil ›Ernst‹ verweist dabei weniger auf die Unernsthaftigkeit des Spiels, als vielmehr auf seine besondere Beziehung zur Wirklichkeit.“

Hoges zeichnerische Kompositionen sind einer „Rhetorik der Transparenz“³¹² verpflichtet und ermöglichen, nicht nur der Zeichnerin eine eigene räumliche Ausdrucksmöglichkeit zu schaffen, sondern auch dem heutigen Betrachter ihre zeichnerische Entwicklung als Moment des Denkens zu vermitteln.

Die Leiden des Kriegs, wie Armut, Hunger und der schmerzliche Verlust von Nahestehenden im und nach dem Ersten Weltkrieg in Deutschland, hinterließen weitreichend in allen sozialen Milieus ihre Spuren. Die vielfältigen Notsituationen bedrohten die menschliche Existenz, aber lasteten auch tief auf der Menschenseele. Diese Entbehrungen waren omnipräsent und unabhängig davon, ob man als ein Patient in psychiatrischen Anstalten oder als ein nicht internierter Mensch in bürgerlichem Umkreis diese schwierige Lage durchlebte. Die kriegsbedingten Zeiten des Elends brachten auch Anstaltspatienten dazu, ihre sensibilisierte Wahrnehmung sowie unmittelbare Erfahrung des schrecklichen Kriegsgeschehens und dessen Auswirkungen auf ihre eigene Situation bildnerisch auszudrücken. Als bildnerisches Motiv dienten ihnen hierbei in dieser Notlage das Alltagsleben und ihre Mitmenschen in den Psychiatrien. In ihren Werken spiegelt sich vor allem der kritische Blick auf die eigene Lage wider. Neben den persönlichen Eindrücken zeigt sich darin auch eine gemeinsam erlebte Zeitgeschichte, die auf die Not, Wut und Klage über das kriegsbedingte menschliche Unrecht beruht.

Die Raumdarstellung und Räumlichkeit in ihren Arbeiten werden auf unterschiedliche Weise wahrgenommen. Bemerkenswert ist, dass bei der Bildproduktion von Anstaltspatienten selten eine konkret dargestellte Raumsituation, die sich aus der Notlage in Psychiatrien ergab, erkennbar wird. Vielmehr fokussierten sie sich auf die besonderen Gegenstände ihres Alltags, wie zum Beispiel ihr dürftiges Essen, das leere Geschirr oder Besteck. Auch setzen sie sich mit Erinnerungen an ihre blühende Zeit, in der sie keinen Hunger hatten, auseinander. Mit dieser äußerlichen und innerlichen Motivik bringen die schöpferisch tätigen Patientinnen und Patienten den erheblichen Mangel ironisch oder metaphorisch zum Ausdruck und lassen auf diese Weise die Räume, in denen sie lebten, erahnen. Eine Darstellung, die auf einen bestimmten Gegenstand in der Bildmitte konzentriert ist und eine entweder leere oder vollständige Bildfläche in der Patientenarbeit, lassen auf den unruhigen und begrenzten Raum in psychiatrischen Anstalten schließen. Das bildnerische Schaffen

³¹² GROOTENBOER, Hanneke: Rhetorik der Transparenz: Jan van Huysums Tautropfen und das Bild des Denkens, in: *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*, hg. von Gottfried Boehm/ Sebastian Egenhofer, u. a., München 2010, S. 120. Vgl. ebd. S. 116-138.

von Anstaltsinsassen, das von der akuten Notlage in ihren Psychiatrien während und nach dem Krieg maßgeblich beeinflusst wurde, lässt sich im Wesentlichen als ein menschlicher Versuch auffassen, mit dem Schrecken, Elend und der Ohnmacht auszukommen und diese zu überwinden. Ein derartiger Ausnahmezustand gab den Menschen, denen vor allem „die bildschöpferische Kraft“³¹³ innewohnte, genug Anlass, ihren aufmerksamen Blick auf die fürchterliche Situation schöpferisch darzustellen. Ihre Werke begreifen sich in dieser Hinsicht als Zeigen, als Mittel ihrer Kritik, „inhaltliche und formale Zuspitzung, [als] Konzentration auf das Wesentliche, schlagbildartige Ausdrucksweise“, die „gemeinhin auch als Indiz für künstlerische Qualität“³¹⁴ gilt.

³¹³ LANGEMEYER, Gerhard: Einleitung, in: *Bild als Waffe: Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten*, hg. von Gerhard Langemeyer u. a., München 1984, S. 10. Vgl. ebd., S. 7-12.

³¹⁴ Ebd., S. 10.

4 Räumlichkeit und Raumdarstellung in Werken von Anstaltsinsassen um 1900: eine Betrachtung im bildnerischen Kontext

4.1 Emma Haucks Briefe an den Ehemann als Zeichnung: bildnerische Wiederholung und Räumlichkeit

komm, komm, komm, komm,
komm, komm, komm, komm, [...]
handi li, Wo ist Barili Schatzi
nimmer länger aus halten
ohne dich will bei dir sein
ganz ganz gleich komm
komm kom kom
komm weiß nimmer, was
ich anfangen soll.
habe entsetzliche Lange-
weile, weiß nimmer, was
ich anfangen soll. Komm
doch gleich [...] ³¹⁵ (Abb. 17, Abb. 18, Abb. 20, Abb. 21).

Die dreißigjährige Anstaltspatientin Emma Hauck (14.8.1878, Ellwangen – 1.4.1920, Anstalt Wiesloch) ³¹⁶ schrieb im Jahr 1909 aus der psychiatrischen Klinik in Heidelberg Briefe an ihren Ehemann, adressiert an „Herrn Realschullehrer Michael Hauck in Mannheim“ ³¹⁷. Aus heutiger Sicht sind sie als Textproduktion einer

³¹⁵ (A-K) *Irre ist weiblich* 2009, S. 246: „Aufschrift des Arztes: Brief an den Mann 14.8.09 Ein sehr charakteristischer Brief vom selben Tage ist in der Lehrmittelsammlung. Inv. Nr. 3622/3 (1986).“ Zur besseren Lesbarkeit wird im Text der Brief der Anstaltspatientin Emma Hauck „an den Mann 14.8.09“ ohne Anführungszeichen zitiert.

³¹⁶ Vgl. BEYME, Ingrid von/ HOHNHOLZ, Sabine: Emma Hauck, in: *Vergissmeinnicht* 2018 [Online-Ressource], S. 334-337, 367, hier S. 334.

³¹⁷ Emma Haucks Brief, Inv. Nr. 3622/ 1 recto (1986), in: (A-K) *Irre ist weiblich* 2009, S. 245.

Psychiatriepatientin zu betrachten, da Hauck sie nach ihrer Internierung in unruhigem Zustand in protestierend-klagendem Wortklang schrieb und darin eine sofortige Entlassung und Hilfe aus ihrer verzweifelten Lage erbittet. Es ist auch evident, dass ihre „Formationen, die endgültig von der ursprünglichen Intention eines Briefes abweichen“³¹⁸, sich als zeichnerisch geschaffene Äußerungen mit eigenständiger Struktur und Ausdrucksart präsentieren. Die Äußerungen basieren scheinbar auf einem ausgewogenen Zusammenspiel von spontaner Schriftgestik und bedachter Erwägung. In diesem Sinne können sie als geschriebene Zeichnung bildnerischer Art gedeutet werden.

In Haucks Briefen sind Worte, genauer gesagt „die immer selben Wortfolgen ‚Herzesschatzi komm‘ oder ‚komm, komm‘ oder auch die (vermutlich) Kosenamen ‚Schatzi‘ und ‚Bartli‘³¹⁹ [sic]“³²⁰ ständig wiederholend „zu dichten Texturen und Palimpsesten versponnen, geschichtet, verwebt und überwuchert.“³²¹ Das Textbild entfernt sich dabei von der einfachen Schriftproduktion und nimmt zeichnerischen Charakter an. Hans Prinzhorn reproduzierte in seinem 1922 erschienenen Buch „Bildnerie der Geisteskranken“ einen Brief von Emma Hauck „unter dem Stichwort absichtslose, objektfreie Kritzeleien“ und erkannte darin „sich abzeichnende primitive Ordnungstendenz“.³²² Besonders die stetige Wiederholung der Worte sowie der spezifische „Akt des Schreibens“³²³, durch die ihr Schreiben kennzeichnet ist, sind als eigene Merkmale des bildnerischen Schaffens, aber auch als Mittel und Rüstzeug des Darstellenden, zu deuten.

Emma Hauck schrieb die genannten Briefe während ihrer Zeit in der psychiatrischen Klinik in Heidelberg, wo sie als Patientin von Mai bis August des Jahres 1909 zum zweiten Mal interniert war. Über ihr Leben vor der psychiatrischen Einweisung, ihre

³¹⁸ JAGFELD, Monika: Emma Hauck; <https://prinzhorn.ukl-hd.de/museum/galerie/emma-hauck/emma-hauck-langtext/> [Stand: 27. 02. 2023].

³¹⁹ Die Sammlung Prinzhorn stellt wie folgt fest: „Der Brief von Emma Hauck mit der Inv. Nr. 3622/3 (1986) ist dicht beschrieben. Emma Hauck überzog die Blätter offenbar in mehreren Schreibvorgängen. Dadurch überkreuzen sich Passagen. Die Briefe sind oftmals nur schwer zu entziffern. Bei Transkriptionen entstehen daher manchmal mehrere Lesevarianten. Das von Ihnen nachgefragte Wort lesen wir als: ‚Barili‘.“ Vgl. E-Mail-Verkehr zwischen einer Mitarbeiterin der Sammlung Prinzhorn, Sabine Hohnholz, und dem Verfasser, 21. Juli 2020; vgl. „Barili“, in: (A-K) *Irre ist weiblich* 2009, S. 246.

³²⁰ SOLLBERGER, Daniel: Wider die Fragmentierung des Selbst. Zeitlichkeit und Subjektivität in Emma Haucks Bild *komm* (1909, Sammlung Prinzhorn, Heidelberg), in: *Bilder der Schizophrenie*, hg. von Daniel Sollberger/ Hans-Peter Kapfhammer, u. a., Berlin 2015, S. 221. Vgl. ebd., S. 215-225.

³²¹ STEINLECHNER, Gisela: Starke Stücke: Über Produktionsweisen und Autorschaftsmodelle in der Art Brut von Frauen, in: (A-K) *Flying High* 2019, S. 230. Vgl. ebd., S.229 ff.

³²² STEINLECHNER, Gisela: Sprachnotwendigkeiten. Texte aus der Sammlung Prinzhorn, in: *Wahn Welt Bild* 2002, S. 180. Vgl. ebd., S. 169-184.

³²³ Ebd., S. 180.

Biografie und die Entstehungsgeschichte ihrer Briefe an den Ehemann, ist wenig bekannt. Auch zu ihrem Leben in verschiedenen Psychiatrien bis zu ihrem Tod im Jahr 1920 sind kaum Informationen überliefert. Es kann heute festgestellt werden, dass am 7. Februar 1909 die dreißigjährige Emma Hauck, – „Mutter eines vier- und eines zweijährigen Kindes“³²⁴, – zum ersten Mal in die Heidelberger Klinik eingeliefert wurde. Sie verfügte über keine Ausbildung und hatte vor der Heirat im Modewarengeschäft ihrer Mutter gearbeitet.³²⁵ Vor ihrer Einweisung in die Psychiatrie trat sie mit eigenartigem Verhalten in Erscheinung:

Im Laufe ihrer Ehe wurde sie ‚scheu, zurückhaltend, misstrauisch, widerspenstig u. störrisch‘. Sie fühlte sich ‚ausgesaugt‘, ‚vernachlässigte Haushalt und Kleidung, kümmerte sich weniger um ihre Kinder, kam körperlich herunter‘. Im Dezember 1908 klagte sie, schlecht sprechen zu können, da sie ‚etwas im Hals habe‘ und die Brust angegriffen sei. Sie äußerte den Wunsch, alleine zu leben, klagte den Mann an, ihr über einen Kuss seine Krankheiten übertragen zu haben und fürchtete vergiftetes Essen.³²⁶

Nach dem einmonatigen Aufenthalt in der Heidelberger Klinik, wurde Hauck nach Hause entlassen, wo sich ihr Zustand jedoch schnell verschlechterte. Am 15. Mai 1909 lieferte man sie erneut in dieselbe Psychiatrie ein; dort wurde sie als ‚unheilbar‘ diagnostiziert und blieb dort bis zum 26. August des gleichen Jahres. Anschließend überwies man die Patientin an die Heil- und Pflegeanstalt Wiesloch. Hier verbrachte sie den Rest ihres Lebens und verstarb im Jahr 1920.³²⁷

In den auf winzigem Blatt Papier³²⁸ geschriebenen und an ihren Ehemann adressierten Briefen Haucks wiederholen sich fortlaufend die Wortfolgen ‚Herzensschatzi komm‘ oder das Einzelwort ‚komm‘. Diese Wiederholungen des gleichen Ausdrucks ‚verdichten sich zu Wortanhäufungen, die jeweils die gesamte Fläche dieser kleinen Blätter ausfüllen‘. Sie werden durch ‚mehrfache

³²⁴ JAGFELD, Monika: Emma Hauck; <https://prinzhorn.ukl-hd.de/museum/galerie/emma-hauck/emma-hauck-langtext/> [Stand: 27. 02. 2023].

³²⁵ Vgl. ebd.; vgl. JAGFELD, Monika: Biografie über Emma Hauck, in: (A-K) *Irre ist weiblich* 2009, S. 256.

³²⁶ Ebd., S. 256.

³²⁷ Vgl. JAGFELD, Monika: Emma Hauck; <https://prinzhorn.ukl-hd.de/museum/galerie/emma-hauck/emma-hauck-langtext/> [Stand: 27. 02. 2023]; vgl. JAGFELD 2009, S. 256.

³²⁸ Die Briefe von Emma Hauck haben meist ein ‚winziges‘ Format, z. B. 16 x 10 cm oder 16 x 21 cm, was der durchschnittlichen Größe einer Handfläche entspricht. Vgl. die Abbildungen von Emma Haucks Arbeiten, in: (A-K) *Irre ist weiblich* 2009, S. 180 f.; in: SOLLBERGER 2015, S. 219 f., 222; in: (A-K) *Wahnsinnige Schönheit* 1997, S. 93 ff.; in: *Wahn Welt Bild* 2002, S. 35.

Überschreibungen“ nicht leicht lesbar, aber daraus resultieren „Wortkolumnen, die den Blättern eine grafische Struktur verleihen, ein rhythmisches Vibrieren.“³²⁹

Das Merkmal des Ausfüllens eines gesamten Blattes bei zeichnerischen Arbeiten von Anstaltspatienten hatte Hans Prinzhorn bereits als solches erkannt:

Ein einziges Merkmal nur, das der überwiegenden Zahl von solchen Kritzeleien eigen ist, können wir namhaft machen: das ganze Blatt ist bis zum Rande gefüllt mit Kritzeln, als ob ein ‚horror vacui‘ dem Zeichner keine Ruhe ließe, ehe jede freie Stelle bedeckt ist – oder, positiv gesprochen: als ob jede freie Stelle den Zeichner zur Betätigung anspornte. Wir bezeichnen diesen Typus als objektfreie, ungeordnete Kritzelei und sehen darin die für jede theoretische Betrachtung wichtige Vorform des Zeichnens, die sozusagen dem Nullpunkt der Gestaltung am nächsten steht.³³⁰

Seiner Deutung nach stellten vier unterschiedliche zeichnerische Arbeiten anonymisierter Psychiatriepatienten „den entscheidenden Schritt über das [...] Urstadium des Zeichnens hinaus“³³¹ dar. Eine der vier Zeichnungen, so ist heute bekannt, stammte von der Patientin Emma Hauck:

Das Neue besteht darin, daß [sic] die Elemente nicht mehr gleichmäßig über die Fläche verteilt sind, sondern sich [...] zu dunklen Punkten und Streifen ballen [...]. Damit haben wir eine Ordnungstendenz in diesen Kritzeleien anerkannt und finden die grundlegenden Gestaltungsprinzipien: Reihung, regelmäßigen Wechsel, Symmetrie in ihnen bereits verkörpert³³² (Abb. 22).

Bereits Walter Morgenthaler verstand den ‚Horror Vacui‘ als ein Merkmal der „Bildnerie der Geisteskranken“. Auch Helmut Rennert, der sich in seinem 1962 erschienenen Buch „Die Merkmale schizophrener Bildnerie“ mit insgesamt „34 formalen und 52 inhaltlichen Merkmalen des bildnerischen Gestaltens Schizophrener“³³³ auseinandersetzte, bezeichnete diesen Terminus als „randvolle Überladung“³³⁴.

³²⁹ JAGFELD, Monika: Emma Hauck; <https://prinzhorn.ukl-hd.de/museum/galerie/emma-hauck/emma-hauck-langtext/> [Stand: 27. 02. 2023].

³³⁰ PRINZHORN 1923, S. 61. Vgl. ebd., S. 57-62: II. Objektfreie, ungeordnete Kritzeleien.

³³¹ Ebd., S. 61 f.

³³² Ebd. Vgl. BEYME/ HOHNHOLZ: Emma Hauck, in: *Vergissmeinnicht* 2018 [Online-Ressource], S. 334.

³³³ NAVRATIL, Leo: 4. Die Merkmale schizophrener Bildnerie, in: BADER/ NAVRATIL (Hg.) 1976, S. 60. Vgl. ebd., S. 60-82.

³³⁴ Helmut Rennert nennt diese als eines der „Merkmale [...] schizophrener Bildnerie“. Zit. n.: NAVRATIL 1976, S. 65; Vgl. ebd., S. 294. (siehe Literaturverzeichnis): „Rennert, H.: Die Merkmale schizophrener Bildnerie. Fischer, Jena 1962; 2. Erweiterte Aufl. 1966 (Tabelle in [19]).“

Es handelt sich darum, dass jede freie Stelle des Zeichenblattes mit irgendeinem Kleindetail ausgefüllt wird, kein Raum darf leer bleiben. Man kennt diese Erscheinung auch aus der aztekischen und afrikanischen Kunst und schreibt ihr dort magische Bedeutung zu: es bestünde eine Angst vor leeren Stellen, der ‚böse Blick‘ könnte hindurchdringen und alles zunichte machen.³³⁵

In Haucks Briefen bzw. „in der Serialität der Wortiterationen, die sich zu Textkolumnen und schließlich zu einem Textil weben“, kommt eine „Ambivalenz“ zum Vorschein, die „einerseits Bewegung und Zeitablauf zeigt, andererseits Ruhe und Stillstand.“³³⁶ Der Psychiater Daniel Sollberger untersuchte die Briefbilder unter dem Aspekt der „Zeitlichkeit und Subjektivität“ sowie der „Fragmentierung des Selbst“. Ihm zufolge bildet „die Permanenz die Einheit vom Ablauf der Zeit und gleichzeitigem Stillstand“. Dabei ist „die Permanenz der Schrift- und Textbewegung“ auch

inhaltlich ein Abbild der Permanenz, lateinisch: des Ausharrens der Künstlerin in ihrem Warten auf den ‚Herzesschatzi‘. Die Nachdrücklichkeit des flehenden Wortes ‚komm‘ wird durch den stillstehenden Textfluss unterstrichen.³³⁷

Sollberger ist davon überzeugt, dass man „in der Formalisierung, nämlich in der ornamentalen Form, Verschnörkelung und rigiden Iteration der Zeilen, Kolumnen und Wortfolgen eine Form der Manieriertheit erkenn[t]“, „die in vielen künstlerischen Darstellungen psychotischer Menschen eine Art Gegenpol formale[r] Auflösungs- und Fragmentierungstendenzen bildet.“³³⁸ In diesem Zusammenhang macht auch Thomas Fuchs in seinem Aufsatz „Homo pictor: Anthropologische und psychopathologische Aspekte bildnerischen Ausdrucks“ auf die „Künstlichkeit“ von Patientenwerken aufmerksam: Bezeichnet man, ihm nach, „den Manierismus als eine ‚künstliche Kunst‘ nachklassischer Perioden“, in der „äußere Form und Fassade tiefer liegende Zweifel und Fragwürdigkeiten kompensieren sollen“, so ließe sich diese künstliche Art „in vielen schizophrenen Bildern“ wiederfinden. Dies deutet er „als Ersatz für den Verlust an natürlicher, vertrauter Beziehung zur Welt und zu den Mitmenschen.“³³⁹ Weiter schreibt er: „Die Form dient dann nicht mehr als Medium der Wahrnehmung und Darstellung der Welt, sondern wird selbst zum Gegenstand der Darstellung.“³⁴⁰ Sollberger identifiziert ergänzend hierzu eine Art von Fixierung: „Sie gibt in der

³³⁵ Ebd., S. 65.

³³⁶ SOLLBERGER 2015, S. 222.

³³⁷ Ebd.

³³⁸ Ebd.

³³⁹ FUCHS, Thomas: Homo pictor. Anthropologische und psychopathologische Aspekte bildnerischen Ausdrucks, in: *Wahn Welt Bild* 2002, S. 103. Vgl. ebd., S. 91-106.

³⁴⁰ Ebd., S. 103. Vgl. SOLLBERGER 2015, S. 222 f.

Gefahr und Angst der Auflösung gewissermaßen – ähnlich wie der systematisierte Wahn – eine Ersatzstruktur.“³⁴¹

Die Briefe dienten ihrer Schreiberin, so scheint es in diesem psychiatrischen Zusammenhang, als eine von ihr intendierte „zeitliche Fixierung“, mit der sie selbst „zwischen Bewegung und Stillstand oszilliert[e] bzw. verharrt[e]“. Dieses einbeziehend und im künstlerischen Kontext betrachtet, entwickelte sich in den Briefen, durch die im Akt des Schreibens vollzogene Wiederholung, eine bildnerisch einzigartige Form von Räumlichkeit:

Durch das permanente Wiederholen der Bitte ‚komm‘ verliert diese zunehmend ihren Inhalt, wird von der Art und Weise ihres Vorgetragen-Werdens überformt. Die Bitte wird zu einer minimalistischen, monochromen und monoton klingenden Beschäftigung, die, man könnte fast denken, selbstverliebt und mit sich selbst beschäftigt ihre Adressierung verloren hat. Die Briefe wirken nicht mehr gerichtet, verweisen nicht mehr als Wunsch, Bitte und Hoffnung auf eine Zukunft, sondern fallen auf sich zurück in eine Permanenz sich wiederholender Gegenwärtigkeit. Die ‚Briefe‘ sind keine Briefe mehr, sondern werden zu Bildern, die nicht verweisen, sondern als autonome Zeichen gewissermaßen sich selbst präsentieren.³⁴²

Zusammenfassend betrachtet, wird bei Haucks Briefen bzw. „in der bildnerischen Form des Textes“ erkennbar, dass „beide, Vergangenheit und Zukunft, d. h. zeitliche Abfolge wie auch gegenwärtige Permanenz, d. h. zeitlicher Stillstand, gleichzeitig präsent“ sind.³⁴³

Als ebenso aussagekräftig wie die Vielzahl zeichnerischer Arbeiten psychiatrischer Anstaltspatienten um 1900 erweist sich somit das breite Spektrum schriftlicher Stücke ebendieser. Gisela Steinlechner untersuchte die unterschiedlichen Texterzeugnisse aus der Sammlung Prinzhorn hinsichtlich des Aspekts der „Sprachnotwendigkeiten“³⁴⁴ und identifizierte verschiedene „Textsorten [...]“: Briefe, Depeschen, Ansuchen, Verlautbarungen und andere Schreiben, die an wirkliche oder imaginäre Adressaten gerichtet sind, an die Verwandten, an die Anstaltsleitung, an offizielle höhere Instanzen oder an eine nicht näher definierte Öffentlichkeit.“³⁴⁵ Hierbei sei es auffällig, so die Literaturwissenschaftlerin, dass

die geltenden Sprachvereinbarungen oft penibel eingehalten, manchmal auch extrem übererfüllt werden. Zeremonielle Anrede- und Grußformeln, ausführliche Orts- und Datumsangaben,

³⁴¹ SOLLBERGER 2015, S. 223.

³⁴² Ebd.

³⁴³ Ebd.

³⁴⁴ Vgl. STEINLECHNER 2002, S. 169-184.

³⁴⁵ Ebd., S. 178.

Titulaturen und Unterschriften bürgen gleichsam für einen real existierenden Urheber, Anlass und Adressaten des Schreibens. Man kann darüber spekulieren, ob dies die ohnmächtigen Gesten von Entmündigten sind, die sich mittels allgemeinverbindlicher formaler Instanzen und Textsorten als Subjekte der Rede instand setzen wollen (und auch gehört werden wollen), oder ob diese Briefe und Verfügungen immer schon Akte der Mimikry sind, welche Kommunikationswerkzeuge und -absichten nur vortäuschen, während sie in ihrer eigenen Welt driften.³⁴⁶

Der im Jahr 1905 verfasste Brief des Anstaltspatienten Theodor Schwebig tritt als kompakter Schriftblock in Erscheinung, in welchem das zentrale Ausruf „Bitte!“ 44 Mal aneinandergereiht und wiederholt wird:

„[...] Was soll ich schreiben?
Wie soll ich mich
Ausdrücken? Ach! Oh!
Bitte! Bitte! Bitte! Bitte!
Bitte! Bitte! Bitte! Bitte! [...]“³⁴⁷

In seiner kompakten Gestalt evoziert dieser „Bittblock“ „ähnliche Textbilder aus der konkreten Poesie, in der die Verfahren der Wiederholung und Reihung zum zentralen Repertoire der Sprachanalyse und -gestaltung gehören“.³⁴⁸

³⁴⁶ Ebd.

³⁴⁷ Ebd., S. 178 f., 184. Vgl. Theodor Schwebig, Inv. Nr. 3389, Doppelblatt mit Text, in: JÁDI, Inge (Hg.): *Leb wohl sagt mein Genie - Ordugele muss sein. Texte aus der Prinzhorn-Sammlung*, Heidelberg 1985, S. 283.

³⁴⁸ STEINLECHNER 2002, S. 179.

Die Wiederholung bringt es an den Tag, was den Worten an physischer und visueller Qualität oft unbemerkt einsitzt, sie bringt den Sprachfluss zum Stolpern und Stottern, und sie lässt die Inhalte in Leerschleifen rotieren, bis diese etwas Anderes, Neues ausspucken.³⁴⁹

Das Geschriebene lässt sich so auch als eine Art „Bittgesang“ begreifen, der „auf die Wirkkraft der Litanei, auf ihre rhythmischen und sprachmagischen Qualitäten setzt.“³⁵⁰ In derart mehrfacher Wiederholung „mutiert der vertraute Klang des Wortes *Bitte*, es kann eine beschwörende Formel daraus werden, aber auch ein groteskes Nachäffen.“³⁵¹

Wenn man mit Haucks fruchtlosen, wenn auch klagend formulierten Briefbildern an ihren Ehemann auch nicht versucht, „in ihren Eingeweiden zu wühlen, um die Botschaft der Wörter zu entziffern“, so lassen sie sich „als körperliche Signaturen, ähnlich einem Fingerabdruck, einer Grimasse“ interpretieren.³⁵²

Hier haben im Akt des Schreibens Exerzitien und Exorzismen stattgefunden: als sei die ganze geballte Wunschenergie wie der Teufel oder der heilige [sic] Geist in den Satz ‚Herzesschatzi komm!‘ hineingefahren, der solange wiedergekaut und niedergeschrieben werden musste, bis er ausgegeistert hat. [...] Die Wörter haben ein energetisches Eigenleben, an das sich die Schreibenden anschließen und an dem sie sich abarbeiten – manisch, kalligraphisch, motorisch. Was wir auf den kleinen Briefseiten der Emma Hauck nach fast einem Jahrhundert noch wahrnehmen können, ist der unbändige Tanz der Wünsche, der zugleich ihr Grab ist: schwarze, aufgewühlte Schrift.³⁵³

Die Charakteristika „manisch, kalligraphisch und motorisch“³⁵⁴ gelten als die bildnerische Eigenart von Haucks Briefen, sofern man ihre Schreiben weniger als schriftliche Stücke, vielmehr als künstlerische Zeichnungen betrachtet. So entdeckt man darin die künstlerischen Komponenten, die dem Geschriebenen auf einem einfachen Blatt zeichnerische Ausdruckskraft verleihen. Die wahrgenommenen Adjektive lassen sich im Hinblick auf künstlerisches Schaffen umdeuten: Das Merkmal „manisch“ lässt sich aus einer positiven Perspektive als „artistic

³⁴⁹ Ebd.

³⁵⁰ Ebd.

³⁵¹ Ebd.

³⁵² Ebd., S. 180.

³⁵³ Ebd., S. 180, 184. (siehe Bibliographie: „Franz Kafka, in: Das Ehepaar und andere Schriften aus dem Nachlass. Gesammelte Werke in 12 Bänden. Nach der kritischen Ausgabe herausgegeben Hans-Gerd Koch. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1994, S. 10“).

³⁵⁴ Ebd., S. 180.

temperament“³⁵⁵ oder „außergewöhnliche Kreativität“³⁵⁶ in Unruhe auffassen; „kalligraphisch“ als bildnerische Ausdrucksspuren einer informellen Gestik, die „die bedachte Spontaneität“³⁵⁷ in einer Zeichnung zustande bringen kann, und „motorisch“ als bildnerischer Beweggrund, der nicht nur physisch, sondern auch psychisch dem Zeichner den Weg zu einem künstlerischen Schaffen, in dem vor allem die improvisierende und expressive Kraft generiert wird, bahnen kann.³⁵⁸

4.1.1 Impulsive Wiederholung in Emma Haucks Briefbildern als bildnerisches Motiv: ein Prozess des Anders-Werdens

Es ist unklar, ob die Patientin Emma Hauck die Reihe von Schreiben, welche während ihrer kurzzeitigen psychiatrischen Hospitalisierung in Heidelberg im Jahr 1909 entstanden, wirklich als Briefe verfasste, oder ob sie „möglicherweise von der Patientin selbst bereits als [Bilder] intendiert waren.“³⁵⁹ Dennoch ist es zweifelsohne möglich, ihre Textproduktionen aus heutiger Sicht als bildnerisch artikulierte Zeichnungen zu betrachten. Hierbei fällt die ständige Wiederholung derselben Wortfolgen bzw. desselben Wortes wie z. B. „komm komm“ auf, die in unmittelbarer Aufeinanderfolge stattfindet. Die Briefe, die einem intendierten Akt des Schreibens entsprungen sind, bei welchem rhythmisch und fortwährend Worte aneinandergereiht wurden, erhalten durch diese spezielle Ausdrucksart eine zeichnerische Struktur und bildnerische Besonderheit. In der Bildfläche von Haucks Arbeiten tauchen so eigentümliche Bewegungen und dynamische Strukturen auf, die als wesentliche Merkmale der Kunst der Zeichnung zu verstehen sind (Abb. 17, Abb. 18, Abb. 19, Abb. 20, Abb. 21).

³⁵⁵ Vgl. Jamison, Kay Redfield: *Touched with fire. Manic-depressive illness and the artistic temperament*, New York; London; Toronto Sydney 1994. Zit. n.: MARNEROS, Andreas: Manisch-depressive Erkrankungen und Kreativität, in: *Wahn Welt Bild* 2002, S. 108, 119. (siehe Literatur): Kay Redfield Jamison, „die ausgezeichnete Wissenschaftlerin, faszinierende Autorin und Patientin, die an einer schweren, psychotischen bipolaren Erkrankung leidet“ bemerkte in ihrem Buch „*Touched with Fire*“ (1994) „positive Beziehungen“ zwischen manisch-depressiven Erkrankungen und künstlerischen Temperamenten. Andreas Marneros stellt dabei fest: „Außergewöhnliche Kreativität wurde seit der griechischen Antike als einer der positiven Aspekte manisch-depressiver Erkrankungen angesehen.“³⁵⁶ Ebd., S. 108.

³⁵⁷ WEDEWER, Rolf: *Die Malerei des Informel. Weltverlust und Ich-Behauptung*, München/ Berlin, 2007, S. 226.

³⁵⁸ Vgl. HAFTMANN, Werner: *Malerei im 20. Jahrhundert 1, 7.*, durchges. Aufl. München 1987, S. 476-486.

³⁵⁹ SOLLBERGER, Daniel: Emma Haucks „Brief an den Ehemann“, betitelt mit „komm“, in: *Bilderfahrung und Psychopathologie. Phänomenologische Annäherungen an die Sammlung Prinzhorn*, hg. von Sonja Frohoff/ Thomas Fuchs, u. a., Paderborn 2014, S. 139. Vgl. ebd., S. 138-143.

Haucks *Brief an den Ehemann, datiert 21. Juli 09* wurde, so lässt sich aus der am rechten oberen Rand des Blattes platzierten Bemerkung schließen, vom behandelnden Arzt als „ein sehr charakteristischer Brief“ beurteilt³⁶⁰ (Abb. 17).

Betrachtet man diese Schriftproduktion als einen Brief und versucht im Zuge dessen das nur schwer lesbar Geschriebene zu entziffern, so fällt die Zuordnung als ein reguläres, für den Briefverkehr geeignetes Dokument schwer; das Schriftstück rückt in „in [seiner] Linearität und Intentionalität vom Briefcharakter“³⁶¹ ab und entwickelt eine eigenständige Schriftform. Haucks Schriften sind offenbar von der zeittypischen Formalität und herkömmlichen Manier des Briefeschreibens abgewichen, und vermitteln so den Eindruck, sie seien nur um ihrer selbst willen oder in eigener Intention verfasst worden. Abgesehen von ihrem Inhalt bzw. ihrer verschriftlichten Botschaft an den Empfänger im Sinne einer individuellen Ausdrucksart des Briefverfassers und dem eigenen Stil seiner Handschrift, entsprechen Haucks Schreiben an ihren Ehemann aus dem Jahr 1909 nicht der konventionellen Form eines privaten Briefes. Vielmehr wird auf jegliche lineare Struktur und schriftliche Ordnung verzichtet, die einem Adressaten zu einer guten Lesbarkeit des Geschriebenen verhelfen und damit auch an das Einfühlungsvermögen des Lesenden appellieren könnte (Abb. 17, Abb. 18).

In den Briefformen der Psychiatricpatientin sieht man jedoch ihre scheinbar willkürlich, ungleichmäßig und flüchtig wie kitzelnd geschriebene Handschrift und die randlose Überfüllung auf einem ein- oder zweiteiligen Blatt Papier. Dabei wird ein „Gewirr von kreuz und quer verlaufenden Schriftzügen“³⁶² erkennbar bzw. die diffusen Grenzen, Distanzen zwischen Wörtern, Zeilen und Textabschnitten treten in Erscheinung. Aufgrund dieser äußeren Merkmale ergibt sich der Eindruck der Unleserlichkeit ihrer informellen Textproduktion. Dies schlägt sich auf zugespitzte Weise auch in der Einschätzung Hans Prinzhorns zu den Schrifterzeugnissen der Anstaltspatienten nieder, in welcher er sie als „Kritzeleien“ bezeichnet³⁶³ und in ihnen „Niederschläge ödester Spielerei mit Papier und Stift“³⁶⁴ erkennt.

³⁶⁰ (A-K) *Irre ist weiblich* 2009, S. 246. Emma Haucks Brief, Inv. Nr. 3622/3 (1986): „Aufschrift des Arztes: Brief an den Mann 14.8.09 Ein sehr charakteristischer Brief vom selben Tage ist in der Lehrmittelsammlung.“ Vgl. ebd., S. 180: Kat. 68.

³⁶¹ SOLLBERGER 2014, S. 141.

³⁶² STEINLECHNER 2002, S. 173. Vgl. PRINZHORN 1923, S. 57.

³⁶³ PRINZHORN 1923, S. 57, 60. Vgl. ebd., S. 59 f., 62. Kritzeleien der in seinem Buch anonym präsentierten Anstaltspatienten: „Fall 165, Abb. 1 a u. b; Fall 216, Abb. 2 a-d; Fall 231, Abb. 3“.

³⁶⁴ Ebd., S. 57.

Emma Haucks Worte, die mit Bleistift auf ein winziges Blatt Papier niedergeschrieben wurden, verlieren sukzessiv ihre Bedeutung als rein schriftliche Kommunikation und zeigen vielmehr „ihre Gestalt in eine[r] flächige[n] Textur“³⁶⁵:

Es werden darin nur einzelne Wörter und Wendungen wiederholt, etwa der Satz ‚Herzesschatzi komm‘, mit ihm wird die Seite tapeziert, die Worte werden so oft untereinander und übereinander geschrieben, bis sich ihre Gestalt in eine flächige Textur transformiert oder sich zu dunkel aufragenden Schriftsäulen verdickt. Prinzhorn wollte oder konnte hier keine Schriftzüge mehr erkennen, er bildete einen Brief von Emma Hauck ab unter dem Stichwort absichtslose, objektfreie Kritzeleien und würdigte die darin sich abzeichnende primitive Ordnungstendenz³⁶⁶ (Abb. 19, Abb. 20, Abb. 21).

Die Schriftstücke von Patient*innen psychiatrischer Anstalten wie „Briefe, Aufzeichnungen, Selbstdarstellungen, Abhandlungen und ‚Kritzeleien‘“, die man heute z. B. als Teil der Sammlung Prinzhorn entdecken kann, wurden im Rahmen der psychiatrischen Behandlung ihrer Zeit „als unmittelbare Belege für deren Krankheitssymptome, für bestimmte Sprachstörungen und Wahnvorstellungen oder auch für ‚fehlende Krankheitseinsicht‘ [sic]“ verwendet.³⁶⁷ Dementsprechend wurde

[d]en sprachlichen Äußerungen [...] Bedeutung nur als eine sekundäre zugestanden, (eine, die sich erst im Spiegel des psychiatrischen Diskurses offenbart). Diese war somit die einzige Leseanweisung für die verqueren Sprachdokumente, sofern sie nicht überhaupt als ‚Wortsalat‘ abgetan wurden, also als zufällige Sprachgebilde ohne jegliche Struktur und Bedeutung.³⁶⁸

Die Briefe von Anstaltsinsassen nehmen in der Heidelberger Sammlung eine bedeutende Position ein und sind in ihrer dokumentarischen sowie künstlerischen Bedeutung nicht zu unterschätzen.³⁶⁹ Sie sind „an wirkliche oder imaginäre Adressaten“³⁷⁰ geschrieben. So wurden im Fall von Emma Hauck die Briefe ihrem Ehemann, dem „Herrn Reallehrer Michael Hauck in Mannheim“³⁷¹ geschickt (Abb. 19). Es ist jedoch heute davon auszugehen, dass „kaum eine dieser Botschaften bei ihren Adressaten angekommen“³⁷² war.

³⁶⁵ STEINLECHNER 2002, S. 180.

³⁶⁶ Ebd.

³⁶⁷ STEINLECHNER 2002, S. 171.

³⁶⁸ Ebd.

³⁶⁹ Vgl. (A-K) *Irre ist weiblich* 2009, S. 239-251: „Briefe“ von den Anstaltspatientinnen wie Emma Bachmayr, Katharina Detzel, Wanda Dydsiul, Marie Eisele, Elisabeth Faulhaber, Emma Hauck, Minna Köchler, Maria Kraetzinger, Annemarie Lutz, Helena Philomena Maisch, Marta Kalchreuter, Maria Puth, Anna Schönstein, Theresa Stehbeck, Mary Knox Tisdall.

³⁷⁰ STEINLECHNER 2002, S. 178.

³⁷¹ Ebd., S. 180.

³⁷² Ebd., S. 178.

Inwiefern hatte das Schreiben von Briefen eine grundlegend wichtige Bedeutung für den Anstaltsalltag, und wie hängt dies mit seiner Funktion als kommunikativem Ausdrucksmittel zusammen? Als Handlung folgt es zum einen „eine[r] jahrhundertealte[n] kulturelle[n] Praxis“³⁷³:

[E]ine Person schreibt einige an eine andere gerichtete Worte auf ein Blatt Papier, faltet dieses zusammen, versiegelt den gefalteten Bogen (oder steckt ihn in einen verschließbaren Umschlag) und schickt das Artefakt auf die Reise zum Gesprächspartner.³⁷⁴

Persönlich geschriebene Briefe werden in diesem Kontext als „Ausdruck des Wunsches, einer anderen Person in Gedanken nahe zu sein, mit ihr in Gedankenaustausch zu treten, unabhängig von der Entfernung [...]“³⁷⁵ begriffen.

Das Geschriebene kann auch als „Schriften des Herzens“³⁷⁶ charakterisiert werden, weil sich darin die Gegenwärtigkeit der Gefühle und Gedanken eines Briefschreibers widerspiegelt:

Der Brief [...] ist in hohem Maße von der augenblicklichen Eingebung geprägt. Was ausgedrückt wird, sind in der Regel die gegenwärtigen Gefühle und Gedanken, die von der Aktualität und Klarheit des Augenblicks des Schreibens geprägt sind.³⁷⁷

Eine der zentralen Thesen der Brieftheorie zufolge wird der Brief als Gespräch, bzw. genauer als „eine schriftlich konstruierte Imitation der gesprochenen Sprache“³⁷⁸ aufgefasst:

Es sollte aber auch betont werden, dass die Imitation der gesprochenen Sprache selbst, in gewissem Sinne auch die Gestik und Mimik des Sprechers, als rhetorische oder semiotische Konstruktionen, die einer eigenen Rhetorik gehorchen, betrachtet werden können.³⁷⁹

Dabei ist auch „die gegenwartserzeugende Kraft der Gesprächsmetapher“ wahrnehmbar, „insbesondere an den Stellen, wo der Brief die Kennzeichen des Gesprächs in Form von Ausrufen, Ellipsen, Anakoluthen, Aposiopesen, Digressionen, eingeschobenen Phrasen und Fragen imitiert.“³⁸⁰

³⁷³ BAASNER, Rainer (Hg.): *Briefkultur im 19. Jahrhundert*, Tübingen 1999, S. 1.

³⁷⁴ Ebd.

³⁷⁵ Ebd., S. 2.

³⁷⁶ Vgl. HELGASON, Jon: *Schriften des Herzens. Briefkultur des 18. Jahrhunderts im Briefwechsel zwischen Anna Louisa Karsch und Johann Wilhelm Ludwig Gleim*, Göttingen 2012

³⁷⁷ Ebd., S. 18.

³⁷⁸ Ebd., S. 65.

³⁷⁹ Ebd., S. 65 f.

³⁸⁰ Ebd., S. 68.

Unter diesem Aspekt betrachtet, lässt sich die von Mai bis August 1909 in der psychiatrischen Klinik in Heidelberg entstandene Textproduktion von Emma Hauck als Dialog deuten. In Haucks Krankenakte finden sich nämlich Vermerke darüber, dass sie „ständig nach ihrem Mann frage und ihm schreiben wolle.“³⁸¹ Hieraus sind die Dringlichkeit und die von ihr verspürte Notwendigkeit zu einem Gespräch, die in ihren Briefen deutlich anklingt, nochmals verstärkt abzulesen.³⁸² Ihre Briefe waren jedoch noch nicht bei ihrem Adressaten, ihrem Ehemann, angekommen. Das heißt, die „Interaktion zwischen Absender und Empfänger“³⁸³ hat als eine der „spezifische[n] Voraussetzungen für die Briefkommunikation“³⁸⁴ nicht stattgefunden:

Die Suche nach einer Verbindung zu ihrer bisherigen Lebenswelt, ihrem zu Hause, wird deutlich. Aber schon verliert sich die Sehnsucht im Sehnen selbst: Nach dem Verbleib ihrer Briefe – die nie zugestellt werden –, nach einer Verwirklichung der Sehnsucht nach ihrem Ehemann, einer realen Kontaktaufnahme, fragt Emma Hauck nicht mehr.³⁸⁵

Besteht dennoch eine argumentative Grundlage dafür, die schriftlichen Arbeiten von Emma Hauck als psychiatrische Artefakte, das heißt, als verzweifelte Monologe in „psychopathologischen Sprachformen“³⁸⁶ einer psychiatrisch hospitalisierten Patientin zu interpretieren? Ist es möglich, die scheinbar unwillkürliche Wiederholung der immer gleichen Worte in ihren Schreiben als eine persönliche Art von „Exerzitien und Exorzismen“³⁸⁷ zu deuten? Ihren Schriften zentral ist der Verlust der weitestgehend tradierten Bedeutung und Intention des Briefeschreibens, wodurch für ihre Untersuchung eine von traditionellen Schriftenanalysen abweichende interpretative Vorgehensweise vonnöten ist.

Haucks Briefe an ihren Ehemann sind dementsprechend nicht primär als schriftliche Äußerung, sondern vielmehr als zeichnerisches Schaffen aufzufassen, wodurch ihre Qualitäten als künstlerisch gestaltetes Medium in den Vordergrund treten. Eine ähnliche bildnerische Beschaffenheit ist in verschiedenen anderen Schriftstücken der heutigen Sammlung Prinzhorn erkennbar, und auch sie stammen von Insass*innen psychiatrischer Anstalten aus der Periode um 1900. Zu den Besonderheiten dieser

³⁸¹ JAGFELD, Monika: Emma Hauck; <https://prinzhorn.ukl-hd.de/museum/galerie/emma-hauck/emma-hauck-langtext/> [Stand: 27. 02. 2023].

³⁸² Vgl. (A-K) *Irre ist weiblich* 2009, S. 245 f.: Briefe von Emma Hauck: „Inv. Nr. 3622/1 recto (1986)“ und „Inv. Nr. 3622/3 (1986)“ aus der Sammlung Prinzhorn in Heidelberg.

³⁸³ HELGASON 2012, S. 69.

³⁸⁴ Ebd.

³⁸⁵ JAGFELD, Monika: Emma Hauck; <https://prinzhorn.ukl-hd.de/museum/galerie/emma-hauck/emma-hauck-langtext/> [Stand: 27. 02. 2023].

³⁸⁶ STEINLECHNER 2002, S. 171.

³⁸⁷ Ebd., S. 180.

Gruppe von Schriftwerken gehört eine raumgreifende Körperlichkeit des Textbildes, wobei

das [körperhafte] Geschriebene nicht abzutrennen ist von den Trägern und den verschiedensten Aufführungen der Schrift, dass die Schrift wiederum eine eigene Mimik und Physiognomik besitzt, an der kein Lesen vorbeiführt oder an der das Lesen manchmal wie hypnotisiert hängen bleibt. Viele der Texte gehen fast übergangslos in Zeichnungen oder Malereien über: Die Wörter und Buchstaben bilden Figuren, Landschaften, abstrakte Muster, oder sie verfilzen sich zu palimpsestartigen Strukturen [...].³⁸⁸

Haucks charakteristische sog. „Schrift-Wolken-Ballungen“³⁸⁹ bestehen aus repetitiven Wortfolgen, wie z. B. „Herzesschatzi komm“ oder „komm komm“, die fast lückenlos den Briefgrund füllen (Abb. 19, Abb. 20, Abb. 21). Ihr Brief wurde, so lässt das Geschriebene vermuten, mit einem harten sowie geschärften Bleistift in einem äußersten Kleinformat geschrieben. Die von der Schrift evozierte Feinheit und subtile Rhythmik wird besonders bei näherer Betrachtung des Originals, z. B. dem *Brief an den Ehemann* (Abb. 20), evident.³⁹⁰

Die Wiederholungen derselben Wortfolgen bzw. Worte verdichten Passagen in Haucks Briefen zu „Wortanhäufungen“. Zugleich fördern die mehrfach übereinander geschriebenen Wortballungen auf dem Blatt Papier die Unleserlichkeit des Geschriebenen. Trotz des gedrängten Schriftbildes ist außerdem ein Entwicklungsverlauf „[der] Blattgestaltung“ ablesbar.³⁹¹ Bei genauerer Betrachtung der handgeschriebenen Worte, besonders der Aufforderung „komm“, fällt auf, dass Hauck den Druck des Bleistifts auf der Blattoberfläche mit ihrer schreibenden Hand zu variieren versuchte, wodurch die Schrift an rhythmischer Bewegung gewinnt und die Wortanhäufungen abwechslungsreich intensiviert werden.

Haucks Schreiben ist nicht bloß als sprachliche Äußerung von einer psychisch erkrankten Person in einer von „verschiedenen psychotischen Sprechweisen“³⁹² aufzufassen. Es spiegelt sich darin vielmehr die

Unendlichkeit der (künstlerischen) Sprache, die an keiner Grenze halt zu machen braucht und in der das besondere Potenzial der Kunst zum Ausdruck kommt: die unbegrenzte Möglichkeit,

³⁸⁸ Ebd., S. 173.

³⁸⁹ Ebd., S. 181.

³⁹⁰ Das Original der Zeichnung „*Brief an den Ehemann*“ (Abb. 20) wurde beim Besuch der Sammlung Prinzhorn in Heidelberg (08-09. Juli 2021) bzw. in der Dauerausstellung „Die Sammlung Prinzhorn – von „Irrenkunst“ zur Outsider Art“ (ab 1. Juli 2020) angesehen.

³⁹¹ JAGFELD, Monika: Emma Hauck; <https://prinzhorn.ukl-hd.de/museum/galerie/emma-hauck/emma-hauck-langtext/> [Stand: 27. 02. 2023].

³⁹² STEINLECHNER 2002, S.171.

Sichtweisen und Welten zu erzeugen und damit die bestehende Welt und Kunst sowie uns selbst neu zu entwerfen; jedes Kunstwerk setzt – und sei es in Form einer Frage, sei es *ex negativo* – auf einen Sinn.³⁹³

Das in diesem Kontext genannte „besondere Potenzial der Kunst“ kann auf der Ebene künstlerischer Erzeugnisse mit der „Kraft der Bilder“³⁹⁴ gleichgesetzt werden. Diese Bilderkraft kommt fraglos nur zustande, indem der geistige Inhalt und die bildnerische Form in einem Kunstwerk sowohl koexistieren als auch interaktiv zusammenspielen und zugleich produktiv konfrontiert sind. Folglich führt das derartige Potenzial zu einer künstlerischen Eigenart und Bedeutung sowie ausdrucksstarken Bildersprache, die in Haucks Briefbildern nachvollzogen werden können. Der Kunsthistoriker Gottfried Boehm formulierte mit Blick auf „die Kunst von ‚Geisteskranken‘“ aus der Sammlung Prinzhorn in Heidelberg: „Was wir aber sehen, sind nicht verkappte, verkleidete Begriffe, die Bilder von Kranken sind keine kranken Bilder, will sagen nicht nur Dokumente einer gesundheitlichen Entgleisung.“ Seiner Überzeugung nach war „was sie stark macht, [...] etwas ganz anderes.“ Die Kraft der bildnerischen Arbeiten psychisch kranker Menschen als eine Art bildnerischer Synthese ergibt sich, so Boehm, im Wesentlichen aus der „Verschmelzungsleistung“, dem „Spiel der Einbildungskraft“ und einem „Akt des Zeigens, der visuellen Entfaltung“.³⁹⁵

Die Wiederholung nimmt in Haucks Schriftbildern zweifelsfrei eine zentrale Rolle ein. Sie gilt nicht nur als ein kunstgeschichtlicher oder philosophischer Begriff, sondern wird selbst als ein Motiv, ein Impuls für künstlerisches Schaffen und dessen Erzeugnisse verstanden. Diese bildnerische Überzeugung der Wiederholung in ihren

³⁹³ BAHLMANN, Katharina: *Arthur C. Danto und das Phantasma vom ›Ende der Kunst‹*, Paderborn 2015, S. 190. Katharina Bahlmann untersucht den Begriff der ‚Iterationen‘, bzw. ‚Wiederholung‘ im kunstgeschichtlichen und -philosophischen Kontext. Diese Auslegung muss jedoch von Wiederholungen derselben Worte, nämlich vom sich stetig wiederholenden Akt des Schreibens sowie von Wiederholungen der gleichen Darstellungsweise und der iterativen Struktur in Emma Haucks Briefen grundlegend unterschieden werden. Eine solche begriffliche Auffassung ist dennoch hilfreich und aufschlussreich, um die einzigartige Wiederholung in Haucks zeichnerischen Arbeiten selbst als Sujet und Material sowie als Form und zugleich Inhalt in einem künstlerischen und kunsthistorischen Kontext zu bedenken und zu interpretieren: „Übertragen auf unsere Überlegungen zur Kunst drängt sich damit die Hypothese auf, dass nicht nur die Werke einer vermeintlichen Nachgeschichte iterativ strukturiert sind, sondern dass die gesamte Kunst(geschichte) als eine Bewegung der Iteration gedacht werden muss. Wiederholungen sind weit davon entfernt *per se* ein Anzeichen für eine Entkräftung der Kunst, einen Verlust an Bedeutsamkeit zu sein. Wir dürfen die Originalität eines Werkes daher auch nicht als ein herausstehendes Moment der Kunst verstehen, das es jenseits der Wiederholung und in Abgrenzung zu dieser zu kreieren gilt. Vielmehr ist es erforderlich [...], zwischen bloßen Wiederholungen und gelungenen Wiederholungen in der Kunst zu unterscheiden und von hier aus der Originalität des Werkes zu denken.“, in: Ebd., S. 188.

³⁹⁴ Vgl. BOEHM 2002, S. 1-8.

³⁹⁵ Alle Zitate beziehen sich auf Gottfried Boehm. BOEHM 2002, S. 6 f.

Arbeiten wird noch verstärkt, indem man die kunstphilosophischen „Überlegungen zur ‚Iterierbarkeit‘“ zu ihrer Analyse hinzuzieht.³⁹⁶ Aus dieser Perspektive drückt sich im Begriff ‚Iteration‘ „anstelle einer *bloßen Wiederholung des Gleichen* die Verknüpfung von *Wiederholung* und *Andersheit*“ aus³⁹⁷, nämlich „die Wiederholung als ein Prozess des Anders-Werdens“³⁹⁸.

Die Wiederholung lässt sich auch in Zusammenhang mit dem Begriff der ‚Reprise‘ bringen. Dessen Erklärung findet sich im Buch ‚Die exkommunizierte Stimme‘ des französischen Philosophen Louis Marin, wobei sie ihren Ursprung in Zitaten aus dem ‚Littré‘³⁹⁹ hat: ‚*Reprise*: 1) Tätigkeit, etwas neu wiederaufzunehmen. 2) Fortsetzung von dem, was unterbrochen worden ist. 3) Wiederanfang nach einer Unterbrechung. 4) Zweite Ausführung eines Teils eines Stückes ...“. Von besonderer Bedeutung ist jedoch der fünfte Punkt:

5) Tätigkeit, einen zerrissenen oder zerschnittenen Stoff auszubessern, was ausgeführt wird, indem man die Teile des Stoffes mit Hilfe von Fäden zusammenfügt, die kreuz und quer über den Riß [sic] geführt werden, d.h., daß [sic] die Nadel einige Fäden des Stoffes aufnimmt, über einige andere hinweggeht, wieder andere Fäden aufnimmt und so fort, dann zurückgeführt wird, wobei der Faden ganz nah am ersten durchgezogen wird und die Nadel die Fäden des Stoffes aufnimmt, die durch den ersten Faden, der durchging, nicht erfaßt [sic] worden waren, so daß [sic] das Auge die Aneinanderfügung der Fäden nicht wahrnimmt.⁴⁰⁰

Diese vielschichtig aufgeladene, begriffliche Implikation lässt sich in Haucks Schriftbildern zweifelsohne nachvollziehen. Eine nähere Betrachtung der Schriftwerke offenbart, dass sich ihre Flächen nicht aus passiven und monotonen Wiederholungen der immer gleichen Worte und deren Schichtungen ergibt. Die Wiederholung erscheint als eine sich sukzessiv bildende Folge des Wiederholens, die in Hinblick auf ihre aktiv-produktive Dimension eine polyfokale Flächigkeit in mehreren Bildfeldern entwickelt, die „variabel“ sind und in denen sich formal und inhaltlich Haucks immer wieder erneuter Blick widerspiegelt. „Mehr innere Varianz,

³⁹⁶ BAHLMANN 2015, S. 186 (siehe Anm. 825), 239 (siehe Literaturverzeichnis). Vgl. DERRIDA, Jacques: Signatur Ereignis Kontext, übers. von Donald Watts Tuckwiller, in: DERRIDA, Jacques: Randgänge der Philosophie, Frankfurt a. M. u. a. 1976, S. 124-155.

³⁹⁷ BAHLMANN 2015, S. 187. (siehe Anm. 826). Vgl. DERRIDA 1976, S. 133.

³⁹⁸ Ebd.

³⁹⁹ „Im Littré‘ finden sich Definitionen aus verschiedenen Bereichen (Medizin, Musik, Literatur, Recht usw.), die bei Marin im weiteren Textverlauf zusammengeführt werden.“; „Le Littré“, Paris, 1872 (siehe Anm. 14). Vgl. MARIN, Louis: *Die exkommunizierte Stimme. Erinnerungsversuche*, aus dem Französischen von Bernhard Nessler, 1. Aufl. Berlin 2002, S. 206, 241.

⁴⁰⁰ Ebd., S. 19.

mehr Optionen, also mehr ‚Freiheiten‘⁴⁰¹ verleiht die schriftliche Tätigkeit des Wiederholens sowie gesteigerte Ausdrucksmöglichkeiten in der zeichnerischen Bildfläche, die sich als ‚Raum unsichtbarer Dynamismen‘⁴⁰² zeigt. Dies lässt sich im Sinne eines ‚[m]ehr ist anders‘ interpretieren.⁴⁰³

Er [der Begriff *Reprise*] vermag die erneute Bearbeitung von Werken ebenso wie die Neuaufnahme einer bereits erprobten Aktivität an einem neuen Objekt zu beschreiben. Passend erscheint auch das Verständnis des Begriffs im Bereich der Musik, wo *Reprise* sowohl die einfache als auch die variierte, ausgearbeitete Wiederholung eines Musikstücks sowie, speziell in der Operette oder im Musical, die oft verkürzte oder veränderte Wiederholung eines bereits aufgeführten Stücks bezeichnen kann. Insgesamt ermöglicht der Begriff *Reprise* aufgrund seines aktivischen Gehalts und seiner Mehrdimensionalität eine adäquate Beschreibung der miteinander verwobenen Vorgänge,⁴⁰⁴

wie sie in der bildnerischen ‚Praxis der Wiederholung in ihren verschiedenen Ausprägungen‘ allmählich geschehen.⁴⁰⁵

4.1.2 Emma Haucks Raumsituation in der Psychiatrie: das Krankenbett in psychiatrischen Wachsälen um 1900 als Ort des Schaffens

Als Patientin hielt Emma Hauck sich während einer kurzen Zeitspanne im Jahr 1909 in der psychiatrischen Klinik Heidelberg auf. In den Sommermonaten beschäftigte sie sich vor allem mit dem Schreiben der Briefe an ihren Ehemann, in welchen sie an ihn appellierte und um ihre sofortige Abholung bat; sie wolle, so Hauck, „keine Minute“ mehr dort bleiben.⁴⁰⁶ In einem Brief, der auf den 7. Juli 1909 datiert ist, beschreibt sie aus demselben Grund ihren Gemütszustand wie folgt: „[M]eine Natur [ist] nicht dazu angethan [sic] [...], so lange Zeit unter fremden Leuten zu sein [sic].“⁴⁰⁷ Diese nachdrücklichen Äußerungen geben zwar Auskunft über ihre Empfindungen zum

⁴⁰¹ KEMP, Wolfgang: *Mit Aufsicht, Umsicht, Einsicht. Mehr ist anders. Werner Hofmanns eigenwillige Geschichte der Kunst* ((Quelle: DIE ZEIT, 32/1998, 30. Juli 1998); https://www.zeit.de/1998/32/Mit_Aufsicht_Umsicht_Einsicht, S. 1. [Stand: 27. 02. 2023].

⁴⁰² WEDEWER 2007, S. 223.

⁴⁰³ KEMP; https://www.zeit.de/1998/32/Mit_Aufsicht_Umsicht_Einsicht S. 1. [Stand: 27.02. 2023]: „Die Devise des Naturwissenschaftlers Phil Anderson ‚More is different‘ könnte den Fluchtpunkt einschlägiger Untersuchungen markieren: Mehr ist anders.“

⁴⁰⁴ BERGER, Christian: *Wiederholung und Experiment bei Edgar Degas*, Berlin 2014, S. 43, 157. (siehe Anm. 155).

⁴⁰⁵ Ebd., S. 43.

⁴⁰⁶ BEYME/ HOHNHOLZ: Emma Hauck, in: *Vergissmeinnicht* 2018 [Online-Ressource], S. 336: Abb. 10.3 – „Inv. Nr. 3622/9 (1988) [fol.1 recto] »Heidelberg, 22. Juli, 09. [von fremder Hand: August] [...]«“. Vgl. ebd., S. 334-337.

⁴⁰⁷ ANKELE 2009, S. 135, 290. (siehe Anm. 559).

sozialen Umfeld der psychiatrischen Heilstätte, sie lassen jedoch nicht auf die räumliche Situation der Patientin schließen. Auch bleibt ungeklärt, in welchen räumlichen Umständen innerhalb der psychiatrischen Klinik Hauck die Briefe schreiben durfte oder musste. Es gilt hier festzustellen, ob sich die räumliche Wahrnehmung ihrer eigenen Situation in der Räumlichkeit ihrer Arbeiten widerspiegelt.

Es ist unklar, was Emma Hauck während ihres psychiatrischen Aufenthalts, bzw. vom ersten Einliefern im Februar 1909 bis Ende August desselben Jahres, als sie von der Heidelberger Klinik in die Anstalt Wiesloch überwiesen wurde, erlebte. Es ist davon auszugehen, dass sie, wie eine Vielzahl anderer Patienten, einer grundlegenden „ritualisierte[n] Aufnahme-prozedur“ unterzogen wurde, welche „mit dem Eintritt in die Anstalt begann“.⁴⁰⁸ Denn auch sie fing als Neuling erst an, den psychiatrischen Alltag zu erfahren. Häufig leisteten männliche wie weibliche Neuankömmlinge Widerstand gegen ihre Einweisung in die psychiatrischen Anstalten und Kliniken. Dies war nicht nur begründet „in [der] Angst vor der unbekanntem Welt hinter der Anstaltspforte [...]“, sondern stand auch im Zusammenhang mit

[dem] Wissen um die drastische Veränderung ihrer Lebenssituation. Schloss sich hinter den Eingewiesenen das Tor der Anstalt, war ihr Leben von den Entscheidungen und Urteilen der Ärzte, Richter und Vormünder abhängig. Zudem trugen sie von nun an die Last der Stigmatisierung als ‚Irre‘.⁴⁰⁹

Das um 1900 in psychiatrischen Einrichtungen standardisierend ablaufende Aufnahmeverfahren lässt sich im Allgemeinen wie folgt zusammenfassen:

Jeder Neuankömmling wurde zunächst in der Krankenabteilung gebadet. Dies diente der Beruhigung, der Reinigung und Inspizierung des Körpers auf Wunden und Ausschläge. Zugleich wurde vom Personal die Kleidung des Badenden nach Wertsachen, Papieren, gefährlichen Gegenständen und Ungeziefer durchsucht. Anschließend kam der Patient im Wachsaaal ins Bett.⁴¹⁰

Diese Prozedur deutet auf die sog. „Bettbehandlung“ hin, die mitsamt des „Dauerbads“ zu den „um 1900 üblichen Behandlungsmethoden in Heil- und Pflegeanstalten, Kliniken oder privaten Anstalten“⁴¹¹ gehörte: „Gegen Ende des 19. Jahrhunderts

⁴⁰⁸ BEYME/ HOHNHOLZ: Behandlungsmethoden, in: *Vergissmeinnicht* 2018 [Online-Ressource], S. 66.

⁴⁰⁹ BEYME/ HOHNHOLZ: Einweisung, in: Ebd., S. 45.

⁴¹⁰ BEYME/ HOHNHOLZ: Behandlungsmethoden, in: Ebd., S. 66, 102. (siehe Fn. 2: „Wilhelm Weygandt: *Atlas und Grundriss der Psychiatrie*, 1902, S. 141-143“).

⁴¹¹ Ebd., S. 65.

wurde verordnet, dass sich die Patienten auch tagsüber im Bett aufzuhalten hatten. Der Wachsaal wurde zum zentralen Raum in Kliniken und Anstalten.⁴¹²

Es lässt sich anhand Emma Haucks Krankenakte feststellen, dass sie in einer „Wachabteilung“ der Heidelberger psychiatrischen Klinik untergebracht wurde, und dort in „Bettbehandlung“ gewesen sein muss. Gemäß dem Krankenakten-Eintrag vom 20.03.1909 wich sie „den medizinischen Untersuchungen“ aus, indem sie „ganz unter die Decke schlüpft“.⁴¹³ Ein derartiges Verhalten wurde als eine Verweigerungshaltung angesehen, welche Bettlägerige in einem Wachsaal des Öfteren erkennen ließen, wenn sie nicht gestört werden wollten. Einer Notiz „vom Juli 1909“ zufolge, die entsprechend in den Zeitraum kurz vor dem Überweisen nach Wiesloch zu datieren ist, hatte Hauck „bei der Abendvisite“ oft „die Decke über den Kopf gezogen“.⁴¹⁴ Hauck versuchte, so lässt sich aus den Einträgen schließen, mit ihrem körperlichen Verhalten die Ärzte und das Pflegepersonal so weit es ging von sich und ihrem Bett fernzuhalten. Hierbei vermittelte sie die Ablehnung zum einen durch ihre gestische Körpersprache, rief ihren ungewünschten Besuchern jedoch auch „von unten herauf ‚es ist alles in Ordnung‘ oder ‚ich bin gesund“⁴¹⁵ entgegen. Dies deutet darauf hin, dass Hauck wie die anderen Mitpatientinnen ihr eigenes Krankenbett bzw. den Raum unter der Bettdecke als „Orte der Intimität“⁴¹⁶ wahrgenommen hat, dessen Privatheit im psychiatrischen Alltag von anderen geachtet werden sollte. Entsprechend ist auch ihre als psychiatrische Randbemerkung festgehaltene Aussage zu verstehen: „ich mag keinen Besuch, wenn ich im Bett bin.“⁴¹⁷ In dieser in ihrer Akte vermerkten Äußerung spiegelt sich der Blick der Patientin auf ihre eigene Lage wider; auch der des medizinischen und pflegerischen Personals auf Bettlägerige. Der Satz umreißt aber eindrucklich die beengenden Begrenzungen des Psychatrielebens der Patientin Hauck, welches vermutlich weitestgehend durch die spezialisierte Behandlung auf den Raum des Bettes beschränkt war.

Die vermeintlichen Vorteile der Behandlungsmethode in der Alltagspraxis psychiatrischer Kliniken führte der Arzt Clemens Neisser einige Jahre vorher, im Jahr 1890, aus: So wandte er sich in seinen Verschriftlichungen mit der Forderung an die Ärzteschaft, „der Bettbehandlung als therapeutischem Hilfsmittel in der

⁴¹² Ebd., S. 66.

⁴¹³ ANKELE 2009, S. 152, 292. (siehe Anm. 631).

⁴¹⁴ Ebd., S. 152, 292. (siehe Anm. 632).

⁴¹⁵ Ebd., S. 153.

⁴¹⁶ Ebd.

⁴¹⁷ Ebd.

psychiatrischen Praxis mehr Aufmerksamkeit zu schenken⁴¹⁸, da seiner Auffassung zufolge „die verordnete Betruhe Erregungszuständen der Patientinnen entgegen [wirke] und [...] so Isolierungen in Einzelzimmern überflüssig machen [könne].“⁴¹⁹ Ausgehend von der medizinischen Annahme, „dass Geisteskrankheiten durch Störungen des Gehirns verursacht würden“⁴²⁰, erklärte man die therapeutische Maßnahme wie folgt: „Die Betruhe sollte die Erregung dämpfen, das Gehirn beruhigen, dessen Durchblutung fördern und dem Eingewiesenen die erwünschte Krankheitseinsicht vermitteln.“⁴²¹ Bezüglich Ausstattungsfragen der therapeutischen Bettbehandlung sollten Psychiater besonderen Wert darauf legen, „dass die hellen Wachsäle mit modernen hygienischen Metallbetten den Krankenzimmern in allgemeinen Krankenhäusern für somatisch Erkrankte glichen.“⁴²² Bei erfolgreich angeschlagener Therapie durften, Neisser zufolge, „die ruhigen Patienten [...] manchmal aufstehen und sich dann in einem Tagesraum mit Musik, Lesen, Rauchen, Spiel und Handarbeit beschäftigen.“⁴²³ Dennoch befanden sich Patienten, besonders Patientinnen in der Frauenpsychiatrie um 1900, die dieser Behandlungsmethode unterzogen wurden, im Grunde

nicht nur Tage und Nächte, sondern ganze Wochen oder Monate im Bett bzw. wurden, wie manche Ärzte es in den Krankenakten formulierten, im Bett ‚gehalten‘. In öffentlichen Anstalten bedeutete dies, sofern man nicht über ausreichend finanzielles Kapital verfügte und Anspruch auf ein Einzelzimmer stellen konnte, dass man mit mehreren anderen bettlägerigen Kranken in einem großen Saal untergebracht war. [...] Während der Behandlung wurden die im Bett liegenden Patientinnen Tag und Nacht von Wärterinnen bzw. Pflegerinnen überwacht. Der Raum, der den Patientinnen während der Behandlung zur Verfügung stand, beschränkte sich dabei auf ihr Bett.⁴²⁴

Mit Emil Kraepelins Aufsatz⁴²⁵ aus dem Jahr 1895 lässt sich die konkrete Situation Emma Haucks genauer nachvollziehen, da dieser spezifisch die Wachabteilung der Heidelberger Klinik für Psychiatrie thematisiert. Dem Psychiater zufolge sei er von Anfang seiner Tätigkeit an in dieser Psychiatrischen Universitätsklinik auf „die

⁴¹⁸ Vgl. Neisser, Clemens: Die Bettbehandlung der Irren, in: Berliner Klinische Wochenschrift 27 (1890), S. 863. Zit. n.: ANKELE 2008, S. 17, 27. (siehe Literatur).

⁴¹⁹ Ebd., S. 17.

⁴²⁰ BEYME/ HOHNHOLZ: Behandlungsmethoden, in: *Vergissmeinnicht* 2018 [Online-Ressource], S. 66 f., 102. (siehe Fn. 4: „Vgl. Wilhelm Griesinger, [...] 1845“).

⁴²¹ Ebd., S. 67.

⁴²² Ebd., S. 67, 102. (siehe Fn. 5).

⁴²³ Ebd., S. 67, 102. (siehe Fn. 8).

⁴²⁴ ANKELE 2008, S. 18 f.

⁴²⁵ Vgl. KRAEPELIN, Emil: Ueber die Wachabtheilung der Heidelberger Irrenklinik, in: *Allgemeine Zeitschrift für Psychiatrie und psychisch-gerichtliche Medizin*, Berlin 1895, S. 1-21.

Nothwendigkeit einer recht grossen Wachabtheilung [sic]⁴²⁶ aufmerksam geworden. Kraepelin stellt vor dieser Prämisse die räumliche Lage seiner Klinik vor, genauer die Gestaltung und Verteilung der Wachabteilungen, welche einem auf die Patienten abgestimmten Klassensystem und ihrer praktischen Funktionalität entsprechend angeordnet waren⁴²⁷ (Abb. 23).

Die Wachabteilung zeigt sich auf dem Grundriss als sog. „Korridorbau“ (Abb. 23 a), der aus einem großen „von Osten nach Westen verlaufenden Corridor [sic]“ besteht, sowie einem „nahezu quadratische[n] Saal (A)“, „zwei zweifenstrige[n] Säle[n] B und D“, einem dazwischen befindlichen „eifenstrige[n] Zimmer C“ und am Ende einem „Isolirzimmer E [sic]“.⁴²⁸ Gegenüber dieser Raumreihe befinden sich an der südlichen und nördlichen Wand des Korridors ein „Bad und Abort einerseits, andererseits ein kleines Isolirzimmer F [sic], sowie ein Waschraum, von dem man in ein weiteres Zimmer G gelangt.“ Die Räume A bis D sind auch „sämtlich durch breite Thüröffnungen [sic] mit einander verbunden“.⁴²⁹ Eine derartige Raumgestaltung des psychiatrischen Wachsals habe, so Kraepelin, „gewisse bedeutende Nachtheile [sic]“, solange man verlange, „dass eine Wachabtheilung vor Allem übersichtlich sein solle [sic]“.⁴³⁰ Diese Anforderung könne im Bau keinesfalls geltend gemacht werden, betont der Psychiater. „[E]ine derartige peinliche Beobachtung jedes einzelnen Kranken der gesamten Wachabtheilung“ sei aber, so wendet er schließlich relativierend ein, „nicht unbedingt nothwendig [sic]“.⁴³¹ Als effektiver habe sich herausgestellt, so merkt er an, „dass die eigenthümliche Anordnung der Räume eine wirksamere Abtrennung der einzelnen, recht verschiedenartigen Klassen von Kranken gestattete, welche die Wachabtheilung zu beherbergen hatte [sic]“.⁴³²

Seine Beobachtung einer höheren Patientenzahl⁴³³ in der weiblichen Wachabteilung im Vergleich zu ihrem männlichen Pendant führt Kraepelin „auf [eine] grössere [...] Häufigkeit von Depressions- und Aufregungszuständen“⁴³⁴ bei Frauen bzw. Patientinnen zurück. Folglich hielten sich, so Kraepelin, „unter den täglichen

⁴²⁶ Ebd., S. 1.

⁴²⁷ Vgl. ebd., S. 1-21.

⁴²⁸ Ebd., S. 3.

⁴²⁹ Ebd.

⁴³⁰ Ebd.

⁴³¹ Ebd.

⁴³² Ebd.

⁴³³ Vgl. ebd., S. 4.: „109,34 Kranke, von denen 62,54 auf die Männer-, 46,80 auf die Frauenabteilung“ kamen – waren „täglich 46,65 Kranke (42,66 pCt.) auf den beiden Wachabteilungen“, genauer gesagt „bei den Männern 23,08 (36,89 pCt.), bei den Frauen 23,57 (50,37 pCt.) Kranke.“

⁴³⁴ Ebd.

Bewohnern der Wachabteilung [sic]“ mehr „deprimierte [sic] und unruhige“ weibliche Kranke als männliche auf.⁴³⁵ Die räumliche Anlage der Abteilung erschwerte eine „Steigerung der Belegziffer über etwa 25 Kranke hinaus“⁴³⁶, wodurch die beiden Wachsäle regelmäßig bis zu ihren äußersten Kapazitäten besetzt waren.⁴³⁷ Kraepelin erwähnt in seinem Aufsatz das durchschnittliche, einem Patienten zur Verfügung stehende räumlichen Volumen in der Abteilung und dessen „relative[n] Umfang“⁴³⁸, welches jedoch wiederum je nach Gesamtgröße der psychiatrischen Anstalt und deren Räumlichkeiten differenziert zu errechnen sei.

Die Heilanzeigen der Heidelberger Klinik war „bei einer ersten Klasse von Kranken“ im Wesentlichen auf das „körperlich[e] Gebiet“ beschränkt.⁴³⁹ Die Rolle der Wachabteilung war deshalb die Pflege der Kranken im engeren Sinne des Wortes: Nahrungsverweigerer gehörten zur Gruppe von Patienten, die häufig in der Wachabteilung untergebracht wurden. Man pflegte sie dort „ins Bett zu legen und unter dauernde Aufsicht zu stellen.“⁴⁴⁰ Als zweite Hauptgruppe wurden in den Wachabteilungen „[die]jenigen Kranken [untergebracht], welche an schweren Depressionszuständen [litten].“⁴⁴¹ Die Überwachung dieser Patienten wurde entsprechend als die zentrale Aufgabe des Wachsaal-Personals begriffen. Abgesehen von solcherart beobachtender Kontrolle stellte der Psychiater fest, dass die Wachabteilung solchen Kranken „die Bettruhe, welche vielfach geradezu als Heilmittel angesehen werden muss“⁴⁴², ermögliche. Einen weiteren Vorteil der räumlichen Behandlung aus psychiatrischer Sicht erkannte Kraepelin darin, dass „die ängstlich Unruhigen und Fortdrängenden [...] auf der Wachabteilung [sic] am leichtesten im Bette erhalten und auf diese Weise günstig beeinflusst werden [könnten].“⁴⁴³

Die verschiedenen Gruppen von Kranken verteilten sich angesichts der eigenen räumlichen Beschränkung sowie der Lage des Personals der Heidelberger psychiatrischen Klinik wie folgt:

⁴³⁵ Ebd.

⁴³⁶ Ebd.

⁴³⁷ Vgl. ebd., S. 4 f.

⁴³⁸ Ebd., S. 5.

⁴³⁹ Ebd., S. 6.

⁴⁴⁰ Ebd.

⁴⁴¹ Ebd.

⁴⁴² Ebd., S. 6 f.

⁴⁴³ Ebd., S. 7.

[I]n einem der Säle, meistens in dem Saal B, [wurden] diejenigen Kranken vereinigt, welche ganz unbedingt der unausgesetzten Ueberwachung [sic] bedurften, also vor Allem [sic] die Selbstmordverdächtigen.⁴⁴⁴

Für diese Zwecke wurde eine Nachtwache eingesetzt. In dem Saal A

schliefen alle ruhigen, besonnenen, nicht dringend der beständigen Aufsicht bedürftigen Kranken, ausserdem [sic] ein zweiter Wärter, während in dem Zimmer C unreinliche, wenig empfindliche, geistig stumpfe Kranke untergebracht waren. Der Saal D war für unruhigere, aber nicht sich selbst oder Anderen gefährliche Elemente bestimmt.⁴⁴⁵

Änderungen konnten „je nach den besonderen Umständen und der Gestaltung des Krankenmaterials bald hier, bald dort“⁴⁴⁶ vorgenommen werden.

Trotz seiner allgemeinen Zufriedenheit „mit dem praktischen Betriebe der Wachabtheilung [sic] nach den angeführten Grundsätzen“⁴⁴⁷ stellte Kraepelin fest, dass „es sich bei den bestehenden Verhältnissen gar nicht vermeiden [ließe], dass bisweilen Kranke in der Wachabtheilung gepflegt werden mussten, welche für ihre empfindlicheren und besonneneren Genossen in hohem Masse störend wurden. Namentlich für frische Ankömmlinge boten [seines] Erachtens einzelne beständig im Hemd wieder aus dem Bett herausdrängende, schreiende oder jammernde Kranke sehr unangenehme Eindrücke, und ebenso wurde die Nachtruhe nur allzu häufig durch mehr oder weniger anhaltende Erregungsausbrüche im Saale D gestört.“⁴⁴⁸ Dabei war er fest davon überzeugt, „dass die Vereinigung von ruhigen und unruhigen Kranken auf der Wachabtheilung auch dann als ein ernster Uebelstand [sic] betrachtet werden muss, wenn die räumliche Anordnung, wie [in der Heidelberger Anstalt], wenigstens einigermaßen eine Abtrennung der verschiedenen Elemente gestattet.“⁴⁴⁹ Die Etablierung einer gesonderten Wachabteilung für unruhige Kranke „wie sie in den grösseren [sic] Anstalten schon heute sehr vielfach besteht“, sei in der Heidelberger Psychiatrie, so stellt Kraepelin fest, „leider bisher noch nicht durchführbar [sic]“ gewesen.⁴⁵⁰

Um diesen Problemen seiner Klinik zu begegnen, entwickelte der Psychiater einige Lösungsansätze: So wurde beispielsweise „eine Anzahl von Kranken nur für die Nacht

⁴⁴⁴ Ebd., S. 8.

⁴⁴⁵ Ebd.

⁴⁴⁶ Ebd., S. 9.

⁴⁴⁷ Ebd.

⁴⁴⁸ Ebd.

⁴⁴⁹ Ebd.

⁴⁵⁰ Ebd., S. 10.

auf die Wachabtheilung gelegt [...], während sie sich bei Tage auf anderen Abtheilungen [sic] befanden.“⁴⁵¹ Hierbei fällt eine deutliche Differenzierung zwischen den geschlechterspezifischen Abteilungen auf; besonders „auf der Frauenseite mit ihren zahlreichen unruhigen Elementen“⁴⁵² setzte sich eine solche Vorgehensweise durch. Im männlichen Wachsaal, stellt Kraepelin fest, befänden sich im Wesentlichen die körperlich pflegebedürftigen Insassen, „während auf der Frauenseite die verschiedenen Formen der psychischen Depression mehr in den Vordergrund traten.“⁴⁵³ Eine weitere, laut dem Psychiater nötige Maßnahme im Betrieb der Wachabteilungen der Heidelberger Psychiatrie war, dass den unruhigen Patienten Schlafmittel verabreicht wurden, wobei auch hier geschlechterspezifische Unterschiede in der Verabreichung der „beruhigende[n] und schlafmachende[n] Arzneien“⁴⁵⁴ festzustellen waren. Zuletzt galten auch „Isolierungen“ als eine andere Maßnahme. Diese Maßregel musste aber „unter [nicht weiter definierten] ärztlichen Gesichtspunkten durchgeführt“ werden.⁴⁵⁵

Kraepelins Überzeugung von der Wirksamkeit der Wachabteilung und ihren zahlreichen – aus seiner Sicht – Vorteilen sind auf seine Erfahrungen im praktischen Betrieb der Heidelberger Klinik und sein Wissen um psychiatrische Standards seiner Zeit zurückzuführen. Er sah in der Behandlungsmethode die „Möglichkeit, durch weite Ausdehnung der Betthandlung den Krankheitsverlauf in zahlreichen Fällen milder und günstiger zu gestalten.“⁴⁵⁶ Entsprechend implementierte er sie in der Heidelberger Klinik, bemerkte jedoch auch im Hinblick auf die räumlichen Beschränkungen seiner Klinik „den Mangel eines eigenen Aufenthaltsraumes“⁴⁵⁷ für die Patienten, die sich „auf den Wachabteilungen [sic] [...] ausser [sic] Bett bewegen durften“, wengleich die Zahl, relativiert er, solcher Insassen meist überschaubar blieb.

Ähnlich wie andere Psychiater seiner Zeit postuliert Emil Kraepelin somit die Notwendigkeit der Bettbehandlung in Wachsälen zwecks Therapie und erkennt die Wachabteilung in seiner Psychiatrie „in ihrer jetzigen Form“ als „[den] eigentliche[n] Kern der Anstalt, de[n] Mittelpunkt des Ganzen [sic]“.⁴⁵⁸

⁴⁵¹ Ebd.

⁴⁵² Ebd., S. 11.

⁴⁵³ Ebd., S. 12.

⁴⁵⁴ Ebd.

⁴⁵⁵ Ebd., S. 16.

⁴⁵⁶ Ebd., S. 18.

⁴⁵⁷ Ebd., S. 19.

⁴⁵⁸ Ebd., S. 20.

Diese Betrachtung der speziellen Psychiatrieräumlichkeiten um die Jahrhundertwende dokumentiert die Perspektive der damaligen Psychiatrie. Die notierten Äußerungen von Emma Hauck sowie Vermerke des medizinischen und pflegerischen Personals in ihrer Krankenakte signalisieren hingegen eine durchaus andere Sicht der Patientin auf ihre Raumsituation im Wachsaal. Daraus resultierend stellt sich die zentrale Frage nach den Differenzen beider Perspektiven: Worin bestehen die grundlegenden Unterschiede der Auffassungen?

Um die Wahrnehmungen der eigenen Raumsituation von Emma Hauck sowie anderer Patienten näher zu erschließen, gilt es, den Ort ihrer therapeutischen Bettbehandlung, genauer die psychiatrischen Wachsäle um 1900, nicht nur im Anstaltskontext, sondern auch in erweiterten Zusammenhängen zu betrachten. Grundsätzlich ist davon auszugehen, dass Patienten sich „mit mehreren anderen bettlägerigen Kranken“⁴⁵⁹ in „gemeinsamen Krankensälen, in denen sich ein Bett an das andere reihte“⁴⁶⁰, aufhielten (Abb. 24, 24 a).

Das Bett, welches den Patienten über einen bestimmten oder unbestimmten Zeitraum zugewiesen wurde, diente ihnen meist als fixer Bezugsort und als „Ort, den sie im Zustand des Unbehausten temporär bewohnten, indem sie sich ihn (bedingt und unter Vorbehalten) zu eigen machen konnten.“⁴⁶¹ Das Krankenbett ist entsprechend als „ein[...] Beziehungsraum“⁴⁶² der darin befindlichen Personen zu verstehen. Dem „Verhältnis zwischen Subjekt und Bett“⁴⁶³ hat man sich im wissenschaftlichen Kontext, bzw. aus philosophischer sowie sozial- und kulturwissenschaftlicher Perspektive gewidmet, hier wird es beispielsweise als „proxemische[r] Raum, mit dem der ‚sehr begrenzte[r] Raum, der das Subjekt unmittelbar umgibt“⁴⁶⁴ gemeint ist⁴⁶⁵, charakterisiert.

Weiter gilt der „[p]roxemische[...] Ort“ als ein Raum,

von dem das Subjekt nicht nur unmittelbar umgeben wird, sondern den sich das Subjekt auf seine Art und Weise angeeignet und vertraut gemacht hat. Es ist ein Raum, in dem sich das Subjekt ‚blind‘ orientieren und zurechtfinden kann.⁴⁶⁶

⁴⁵⁹ ANKELE 2008, S. 18.

⁴⁶⁰ ANKELE, Monika: Sehen/Berühren, in: *Unbehaust Wohnen*, hg. von Irene Nierhaus/ Kathrin Heinz, Bielefeld 2020, S. 325.

⁴⁶¹ ANKELE 2020, S. 325.

⁴⁶² Ebd.

⁴⁶³ Ebd., S. 327.

⁴⁶⁴ Zit. n.: ebd. Vgl. BARTHES 2007, S.187.

⁴⁶⁵ Ebd.

⁴⁶⁶ ANKELE 2008, S. 21.

Der Philosoph Roland Barthes erkannte in diesen „proxemische[n] Orte[n] zugleich Orte der Selbstidentifikation“⁴⁶⁷. Das Krankenbett kann somit „die ‚stärkste, am intensivsten erlebte, oftmals bestorganisierte Proxemie“⁴⁶⁸ sein und hat, „kleiner als ein Territorium und auch kleiner als ein Refugium“, mehr Nischen- oder Nest-Charakter.⁴⁶⁹

Das Bett wird einerseits oftmals „als Raum der Passivität, der Ruhe und des Rückzugs“⁴⁷⁰ definiert; andererseits entfaltet „[der] genaue[...] Blick auf diesen Mikroraum eine unbändige Vielfalt an Praktiken, die dieser begrenzte Raum im Anstaltskontext provozierte, hervorbrachte und (mit-)gestaltete.“⁴⁷¹ Einige solcher Tätigkeiten sind zurückzuführen auf Krankenaktenvermerke psychiatrischer Einrichtungen aus der Zeit um 1900: Das Liegen stellt darin eine zentrale Beschäftigung der Patienten dar, da es „als eine der Praktiken, die mit dem Bett, aber auch mit dem Kranksein verbunden sind und die ärztlicherseits angeordnet und durch das Bett angeleitet wurden und die Patient_innen als Kranke subjektivieren sollten.“⁴⁷² Hinzu kamen auch das

Lesen [...], Schlafen und Träumen (bei Tag und bei Nacht), das Beobachten, Verbergen, Unter-der-Decke-Sein, das (Nach-)Denken, das Hören von (anwesenden und abwesenden) Stimmen, das Sehen (von Sichtbarem und Unsichtbarem), das Lachen (mit und ohne Grund), das Schlagen und Trommeln auf Bett und Bettgestell, das Hin- und Herschaukeln und -wälzen, -werfen, das Schreiben von Briefen und Nachrichten, das Verrichten von Handarbeiten, das Empfangen (oder Abwehren) von Mitpatient_innen, Ärzten und Pfleger_innen, das Reden, Erzählen, Schreiben und Weinen, das Schweigen.⁴⁷³

Diese verschiedenartigen Praktiken sollten für eine aus ärztlicher Sicht erfolgreiche Bettbehandlung vermieden werden, weshalb jegliche Ablenkungen auf ein Minimum reduziert werden sollten, um die bettlägerigen Patientinnen und Patienten in ihrem eigenen Bett im psychiatrisch begrenzten Raum zu beruhigen. Dies brachte jedoch die „Gefahr einer solipsistischen Weltflucht“⁴⁷⁴ mit sich, die sich symptomatisch darin zeigte, dass die Kranken z. B. „mit geschlossenen Augen dalagen, ‚ohne zu

⁴⁶⁷ Ebd., S. 21, 27. (siehe Literatur). Vgl. BARTHES 2007, S. 187.

⁴⁶⁸ Zit. n.: ANKELE 2020, S. 327. Vgl. BARTHES 2007, S. 187.

⁴⁶⁹ ANKELE 2020, S. 327.

⁴⁷⁰ Ebd., S. 328.

⁴⁷¹ Ebd.

⁴⁷² Ebd.

⁴⁷³ Ebd.

⁴⁷⁴ Ebd.

schlafen⁴⁷⁵ und „[ihren] Blick nicht nach außen, sondern nach innen richteten und den verschlungenen Pfaden der eigenen Gedanken- und Traumwelt folgten.“⁴⁷⁶ Richteten die Patienten aber dort ihre Aufmerksamkeit auf die äußere Welt, „so weit der Blick reicht“⁴⁷⁷, verspürten sie auch eine begrenzte und kontrolliert eingeschränkte, psychiatrisch besondere Raumsituation und -atmosphäre nach ihrer eigenen Empfindung.

Einer Auffassung soziologischer Raumfragen nach, kann „die Konstitution eines Raumes“ durch die Wahrnehmung dessen beeinflusst werden.⁴⁷⁸ Das bedeutet, ein Raum entwickelt sich „sowohl durch Sichtbares – also durch das, was gesehen wird, was ins Blickfeld fällt – als auch durch Nicht-Sichtbares – wie Geräusche oder Gerüche –.“⁴⁷⁹ Im Hinblick auf die Erschließung von Emma Haucks Raumwahrnehmung und die von ihr bildnerisch konstituierte Räumlichkeit ist dieser theoretische Ansatz richtungsweisend und kann um eine pointierte Fragestellung des Soziologen Löw erweitert werden: „Welche Weise des Sehens [bringt] das Liegen hervor: Wie wirkte die horizontale Lage, in die Patient_innen während der Bettbehandlung gebracht wurden, auf ihre Sinne und damit auf die Wahrnehmung des sie umgebenden Raumes?“⁴⁸⁰

Die bereits beschriebenen korridorartig angelegten Wachsäle in Heidelberg, „in denen sich ein Bett an das andere reihte“⁴⁸¹ dokumentieren eine von mehreren Möglichkeiten der Aufteilung einer solchen psychiatrischen Abteilung um 1900. Die Krankenbetten waren dort in zwei einander gegenüberliegenden Reihen aufgestellt und in regelmäßigen Abständen zueinander angeordnet. Diese Räumlichkeiten hatten pro langgezogener Wandfläche meist mehrere großformatige, hochrechteckige Fenster mit Vergitterung.⁴⁸² Der so entstehende Raumeindruck des begrenzten Psychiatrie-Inneren war in seiner Horizontalen betont und wies eine starke visuelle Regelmäßigkeit auf. Wie intensiv dieser optische Eindruck der Raumkomposition auf die Bettlägerigen wirkte, war, so ist es anzunehmen, von der Dauer des Aufenthalts in den Räumlichkeiten abhängig.

⁴⁷⁵ Ebd.: „Vgl. u.a. entsprechende Einträge (z.B. 9. Mai 1904) in der Krankenakte von Bertha Gertrud Fleck, Krankenakte der Landes-Heil- und Pflegeanstalt Sonnenstein bei Pirna, Sachsen, [...]“.

⁴⁷⁶ Ebd.

⁴⁷⁷ Ebd., S. 329.

⁴⁷⁸ Ebd., S. 329. 342: Vgl. „Löw, Martina: Raumsoziologie, Frankfurt a.M.:Suhrkamp 2001“.

⁴⁷⁹ Ebd., S. 329.

⁴⁸⁰ Ebd., S. 329 f.

⁴⁸¹ Ebd., S. 325.

⁴⁸² Vgl. ebd., S. 331.

Durch die optisch überwiegende Horizontalität des Raums, „änderten sich die Wege des Sehens und damit das, was ins Blickfeld geriet.“⁴⁸³ Die visuell erfahrbaren quergelagerten Blickmöglichkeiten können als Ausdehnung des persönlichen Patientenraums gelesen werden, da „wenn sich Räume über Blicke konstituieren, sich Raumbeziehungen entlang von Blickachsen ausbilden, dann ist der Praktik des Sehens auch die Möglichkeit eingeschrieben, den begrenzten Mikroraum, den das Krankenbett beschreibt, durch den Blick zu erweitern.“⁴⁸⁴ Dieser Aspekt findet sich in verschiedenen psychiatrischen Krankenakten wieder, in welchen die beobachtenden Blicke auf bettlägerige Kranke durch das medizinische und pflegerische Personal festgehalten sind: Beispielsweise führt die Patientenakte von „Luise B. in der Irrenklinik Heidelberg“⁴⁸⁵, wo sich auch Emma Hauck aufhielt, den Vermerk: „Liegt noch immer in der alten Stellung mit tief bekümmertem Gesicht (im) Bett, beobachtet alles, was um sie vorgeht.“⁴⁸⁶ Zum Verhalten der Patientin „Emma S.“ notierte man, dass sie ihre Augen „vom Bett aus auf ihre Umgebung“ richte⁴⁸⁷: „Verlässt selten das Bett, sitzt aufrecht, verfolgt mit Interesse die Umgebung [...]“⁴⁸⁸ Ähnlich beobachtete man, dass der Blick der „Meta W. [...] durch den Raum auf das Fenster gerichtet“⁴⁸⁹ sei: „Am Nachmittag unzugänglich, liegt mit starrem Blick im Bett, blickt auf ein Fenster, giebt [sic] keine Antwort.“⁴⁹⁰ Die Blickführung bettlägeriger Kranker, die im Wesentlichen auf die räumlichen Gegebenheiten der Wachsäle gerichtet waren, stellt einen Versuch der ausgreifenden Erweiterung des von außen stark begrenzten, persönlichen Raumkerns dar:

Der Blick in den Raum, aus dem Fenster, durch den Türspalt konnte den Liegenden die Möglichkeit eröffnen, den Mikroraum, auf den sie zurückgeworfen waren, über die visuelle Wahrnehmung temporär zu erweitern und so der Immobilität ihres Körpers mit der Mobilität ihrer Augen zu begegnen. Folgt man dem antiken Konzept der Sehstrahlen, so entspricht das Sehen einer Berührung aus Distanz: Zu sehen bedeutet, mit dem Auge zu berühren.⁴⁹¹

⁴⁸³ Ebd., S. 330.

⁴⁸⁴ Ebd.

⁴⁸⁵ Ebd.

⁴⁸⁶ Ebd. (siehe Anm. 6): Krankenakte Luise B., Eintrag vom 25.10.1901, Universitätsarchiv Heidelberg (UAH) L-III (Frauen), 01/15.

⁴⁸⁷ Ebd.

⁴⁸⁸ Ebd. (siehe Anm. 7): Krankenakte Emma S., Eintrag vom 15.3.1903, UAH L-III (Frauen), 03/32.

⁴⁸⁹ Ebd., S. 330 f.

⁴⁹⁰ Ebd. (siehe Anm. 8): Krankenakte Meta W., Eintrag vom 14.2.1903, UAH L-III (Frauen), 03/25.

⁴⁹¹ Ebd., S. 331. Der eben aufgefasste Blick der im Bett liegenden Patienten lässt sich auch in engem Zusammenhang mit dem Blick von der Patientin Maria Puth interpretieren, welcher sich in ihrer Zeichnung „Rip“/ „abgezeichnet im Dauerbadezimmer“ (1919) präsentierte.

Auch wenn das Bett somit als Ursprungsort einer versuchten privaten Raumerschließung gedeutet werden kann, diente es je nach Behandlungsvorgehen und -erfolg auch als „Ort der Disziplinierung“⁴⁹². Dieser, auf eine strenge Alltagsordnung damaliger Anstaltspsychiatrie ausgelegte Interpretation, steht der Möglichkeitsraum des Bettes als Ort des schöpferischen Potenzials gegenüber. Genauer gesagt, wo sich der durch die Bettlägerigkeit generierte spezielle Blick auf die Lebenswelt einer psychiatrischen Anstalt entscheidend auf Einbildungs- und Ausdruckskraft der Patienten auswirkt.

Das Krankenbett und der psychiatrische Wachsaal – sowie die Badewanne und das Dauerbadezimmer – werden im Wesentlichen als „begrenzter Raum“⁴⁹³ betrachtet. Psychiatrische Patient*innen, die sich dort für kurze oder längere Zeiträume aufhielten, wurden bedingt durch die räumlichen und atmosphärischen Gegebenheiten der pflegerischen Situation zunehmend sensibilisiert. Diese räumliche Wahrnehmung oder Wahrnehmungsfähigkeit entwickelte sich über den beschränkten Psychiatrieraum hinaus und führten zu bildnerisch einzigartigen Arbeiten. Man erkennt dabei das Blicken von im Bett – sowie in der Badewanne – liegenden Kranken auf den um sie umgebenden Raum. Der für die Behandlungsweise spezifische „Blick von unten“⁴⁹⁴ – entweder vom Bett oder aus der Badewanne hoch - spiegelt sich in dem schöpferischen Schaffen der Patienten wider.

In Emma Haucks zeichnerischen ‚Briefbildern‘ zeigt sich zwar keine konkrete Darstellung des psychiatrischen Raumes, den sie unmittelbar erlebte und beobachtete. Dennoch wird in ihnen ein besonderer bildnerischer Eindruck von Räumlichkeit sichtbar, der von ihrer Wahrnehmung bzw. von ihrem Blick von unten auf eine bestimmte räumliche Konstellation beeinflusst zu sein scheint. Der psychiatrische Wachsaal, wo sich die Patienten im Rahmen ihrer therapeutischen Bettbehandlung aufhielten sowie auch das Dauerbadezimmer, mussten, den psychiatrischen Vorgaben dieser Zeit nach, räumlich begrenzt sein. Das heißt, das Krankenbett zu verlassen, sich im Saal frei zu bewegen und anderen therapeutischen Tätigkeiten nachzugehen sowie schließlich die Schwelle der Räumlichkeiten zu überschreiten, war durch die strikten Regulierungen des psychiatrischen Alltags und die ärztlichen Anordnungen streng diszipliniert. Die somit verordneten Raum- und Verhaltensgrenzen mussten die dort

⁴⁹² Zit. n.: ebd., S. 340. Vgl. ebd. S. 341. (siehe Literatur): Harrasser, Karin: Schlafen und Sprechen am Krankenbett. Patientwerden als teilsouveräne Artikulation, in: Bruchhausen, Walter u. a. (Hg.): Szenen des Erstkontakts zwischen Arzt und Patient, Göttingen 2012, S. 234.

⁴⁹³ Vgl. ANKELE 2008, S. 17-28.

⁴⁹⁴ ANKELE 2020, S. 340.

untergebrachten Patienten beachten. Die Wahrnehmung räumlicher Begrenzungen lässt sich an den Arbeiten Emma Haucks ablesen (Abb. 20): Auf der Bildfläche eines ihrer Schriftbilder findet sich beispielsweise peripher am linken Rand des Blattes gelegen eine schmale, senkrechte Marginalform. Diese nahezu leere Randzone wird dadurch entstanden sein, dass die Patientin die ersten Buchstaben der immer selben Wortfolgen in einem gewissen Abstand zum Rand ansetzte. Im Gegensatz dazu fehlt es auf der gegenüberliegenden Blattseite gänzlich an räumlicher Distanz zum rechten Rand ihrer Bildfläche. So entsteht der Eindruck, als hätte sie versucht, ihr Schreiben bis zum seitlichen Ende des Blattes dicht gedrängt anzurücken, bis ihr Schreibfluss abrupt zu einem durch die Begrenzungen des Papierblattes bedingten Stopp kommt. Das auf der Bildfläche schriftlich bzw. zeichnerisch Geäußerte zeigt eine körperhaft-räumliche Wirkung, dehnt sich jedoch nicht über den ihm gegebenen Raum hinaus, sondern scheint wiederholt wie steckengeblieben.

Der Blick der Patientin Hauck wird sich, so lässt sich vermuten, im Sinne einer „Berührung aus [der] Distanz“⁴⁹⁵ entlang des gegenüberliegenden und mit einem Gitter ausgerüsteten Fensters getastet haben, um schließlich einen beschnittenen optischen Eindruck der Außenwelt zu erhalten. Hauck fixiert damit aber kein konkretes Bild; vielmehr nahm sie durch das Fensterglas nur eine beständig wechselnde Ansicht von draußen wahr, die sich im Endeffekt unbestimmt und abstrakt gezeigt haben muss, ob es ein Himmel oder ein Baum gewesen wäre. Zur verschwommenen Verfremdung der verschiedenen Blickebenen wird zudem die Fokussierung auf einzelne Bestandteile ihres Ausblicks beigetragen haben: So wird beispielsweise beim Fixieren des ebenmäßig geteilten, vergitterten Fensterrahmens alles Sonstige unscharf gewirkt haben. Ihr Blick wird zudem gleichförmige, gegenüberliegende Bettenreihen mit ihren regelmäßigen Abständen gestreift haben, ebenso wie die fensterlosen Wände und die Tür, die nach damaligem Konzept des Psychiatrieraumes behaglich, aber im Grunde simpel ausgesehen haben sollen. Alles, was Hauck im Raum visuell aufnimmt, beeinflusste ihre eigene Raumwahrnehmung; sie ergibt sich somit aus einem horizontalen, flächenhaften, regelmäßigen und aufgebrochenen Raumgefüge. Manche lagernden Patientinnen und Patienten tauchten mit ihren geschlossenen Augen in die Tiefe des Inneren ein oder saßen „ins Leere starrend“⁴⁹⁶ im Bett. Emma Hauck versuchte, ähnliche wie solche Weise, durch einen

⁴⁹⁵ Ebd., S. 331.

⁴⁹⁶ Ebd., S. 335. (siehe Anm. 15): Krankenakte Marie C., Eintrag vom Juli 1905, UAH L-III (Frauen), 05/75.

Rückzug unter die Bettdecke, „einen Raum im Raum zu schaffen, in den sie sich zurückziehen konnte und an dem sie vor den Blicken und Zugriffen der anderen geschützt war[...].“: „Sobald Ärzte an ihr Bett traten, schlüpfte Emma Hauck“, so ihrer Krankenakte zufolge, „ganz unter die Decke“ oder zog sich diese „über den Kopf“. ⁴⁹⁷ Dies ließ sie eine optisch unscharfe und undefinierte Sicht erfahren. Dadurch entwickelte sich ihr eigener Blick aus dem Bett auf den eingeschränkten Psychiatrieraum und weiter auf ihren daraus beruhenden Eindruck

Die Bettlägerigen, ebenso wie die Erkrankten in der Badewanne, suchten sicherlich nach einem Ausweg aus ihrer beengenden Lage; der schweifende Blick, mit dem sie einen über das Sichtbare hinausgehenden Raum erträumten und imaginierten, wird einer der möglichen Wege aus der kontrollierten Bedrängtheit gewesen sein. Jeder real wahrgenommene Moment wurde in die räumliche Textur eines unbegrenzten, imaginierten Orts eingewoben, der jedoch als intimes Refugium weder eingeschränkt noch kontrolliert werden konnte. Dies zeigt sich nicht nur in der konkreten sowie der sich vorgestellten Raumdarstellung, sondern auch in der gegenstandslosen, sich sukzessiv entwickelnden Räumlichkeit ihres bildnerischen Schaffens.

Diesem Blickwinkel, der seinen Ursprung in den Eindrücken des Betrachtenden hat, entspricht der Raumdarstellung im Werk *Universumstulp* von Joseph Schneller (Abb. 25). Der frühere Bauzeichner war erstmals im Februar 1907 in die Psychiatrische Universitätsklinik München eingewiesen worden, zwei Monate später erfolgte dann, aufgrund der damaligen ärztlichen Diagnose einer Katatonie, ein Wechsel in die Anstalt München-Eglfing, wo er sich bis zu seinem Tod im Jahr 1943 aufhielt.⁴⁹⁸ Schneller ist heute als einer der schöpferisch produktivsten Anstaltspatienten des beginnenden 20. Jahrhunderts bekannt. Charakteristisch für sein Werk ist die Darstellung einer ihm eigenen, unzugänglichen Imaginationswelt, die er in bildnerisch vielfältiger Ausdrucksart und Räumlichkeit entfaltet. Seine Farbstiftzeichnung im Klein- und Hochformat, die nachfolgend Beachtung finden soll, zeigt eine kompositorisch wie räumlich vielschichtige Konstruktion. Zusammengesetzt aus verschiedenen Raumsituationen, das heißt aus „einzelne[n] Szenen und Details, die nicht in einem unmittelbaren inhaltlichen Zusammenhang stehen“⁴⁹⁹, erscheint die Zeichnung additiv und sukzessiv montiert. In der unteren linken Ecke der Bildfläche befindet sich eine nackte, in einer ausgefliesten Wanne liegende Figur – die Schneller

⁴⁹⁷ Ebd. (siehe Anm. 11)

⁴⁹⁸ Vgl. BEYME/ HOHNHOLZ: Joseph Schneller, in: Ebd., S. 85 f.

⁴⁹⁹ Ebd., S. 86.

„meine Person im Bad“⁵⁰⁰ nannte – und somit als Selbstdarstellung in der Dauerbadewanne (Haus 5, Station für Unruhige in Eglfing)⁵⁰¹ angelegt ist (Abb. 25 a). Die fragmentarische Szenenkomposition hat in diesem Abschnitt ihren Ausgangspunkt; von dort spannt sich der Blick des in der Badewanne Liegenden in den umgebenden begrenzten Raum auf. Seine Imagination entfaltet sich in eine unbegrenzte Weite, die von niemandem gestört wird. Die Szenen stehen sich somit in einem konträren Dialog gegenüber, unmittelbar Erlebtes ist mit Imaginiertem in einer abstrakten Dimension konfrontiert. Schnellers szenische Fragmente dehnen sich räumlich nicht über die sichtbaren Grenzen der Bildfläche aus, in ihrer Ausbreitung drängen sie vielmehr vom Bildgrund nach oben und entfalten sich in einer dichten Schichtung über- und untereinander.

Der bereits genannte Badende befindet sich in einer kuppelartig gewölbten, beengten Raumeinheit, deren farbige Gestaltung an einen Augapfel erinnert. Neben dem Liegenden steht eine weitere nackte Figur im Raum; unklar ist, ob es sich um eine weitere Person handelt oder womöglich um eine Simultandarstellung seiner selbst, welche möglicherweise in einem imaginierten Perspektivwechsel die von ihm im Dauerbad verbrachten fünf Tage von außen betrachtet. Rechts im unteren Winkel des Bildes liegt „eine kleine Puppe in Hanf gewickelt“, so Schnellers Erklärung zufolge, „Das kam daher, man hat mich vorher beeinflusst [sic], in eine Wasserschüssel zu urinieren, da haben die Damen die abgespulten Puppen hineingesteckt und dann in die Scheide [...]“.⁵⁰² Wohingegen im oberen Bildraum in einem blauen Farbfeld die blauen Figürchen, die „sämtlich Monarchen“⁵⁰³ sind, zu schweben scheinen. Darüber spannt sich horizontal ein vielfarbiger (Himmels-)Streifen, dargestellt als Wolken – auf welchem eine Gestalt im Papstgewand, Schneller zufolge „Papst Leo XIII.“⁵⁰⁴ – „von Zeichner [Schneller] selbst mit Freude ‚theologisch schindend‘⁵⁰⁵ malträtirt“⁵⁰⁶ wird.

⁵⁰⁰ Schneller (Joseph Sell, nach Hans Prinzhorn) erklärte selbst sein Bild *Universumstulp*. Zit. n.: PRINZHORN 1923, S. 267.

⁵⁰¹ Man erklärt: „Auch fühlte Schneller, dass sich verheiratete Damen über einen Stromkreis indirekt von ihm befriedigen ließen. Bald begann er seine Vorstellungen und Fantasien in eigenwilligen Zeichnungen von sadomasochistischen, sexuellen Ausschweifungen festzuhalten. Besonders heftig aber litt er darunter, dass er mittels Telepathie die Leiden anderer Personen empfangt. Für diese übermenschliche elektrische Sensibilität, die ihm ein so ‚kolossales Schmerzgefühl‘ zufüge, sei die Behandlung im Dauerbad verantwortlich.“, in: BEYME/HOHNHOLZ: Joseph Schneller, in: *Vergissmeinnicht* 2018 [Online-Ressource], S. 85.

⁵⁰² Joseph Schneller. Zit. n.: PRINZHORN 1923, S. 267.

⁵⁰³ Joseph Schneller. Zit. n.: ebd., S. 268.

⁵⁰⁴ Joseph Schneller. Zit. n.: ebd., S. 267.

⁵⁰⁵ Joseph Schneller. Zit. n.: ebd., S. 268.

⁵⁰⁶ BEYME/ HOHNHOLZ: Joseph Schneller, in: *Vergissmeinnicht* 2018 [Online-Ressource], S. 86, 102. (siehe Fußnote 37). Vgl. PRINZHORN 1923, S. 266 ff.: Joseph Sell.

Die Zeichnung wird am oberen Abschluss von einer verblauten, fragmentarischen Weltkugel überschirmt. Die Darstellungsschichten von Schnellers Arbeit *Universumstulp* entwickeln sich aus einem Blick von unten nach oben, wobei die einzelnen Raumszenen nach oben hin an freier Räumlichkeit und farbiger Lebhaftigkeit zunehmen. Einzelne Raumszenen und -situationen entstammten dabei scheinbar seiner tatsächlichen Raumwahrnehmung in der Psychiatrie, werden aber imaginierend von unten herauf aufgelöst.

Das Zusammenwirken der real-begrenzten und erschaffenen unbeschränkten Raumsituationen lässt in Schnellers Bildwelt eine einzigartige räumliche Struktur entstehen, die nicht in der Horizontalen, sondern in der Vertikalen entwickelt wird. Während Schnellers Raumdarstellung zwischen konkret Sichtbarem und symbolistisch Illusioniertem oszilliert, bildet sich die bildimmanente Räumlichkeit in Emma Haucks zeichnerischen Arbeiten als abstrahiertes Verhältnis von Wortbild und Bildgrund aus. Beide Interpretationen von Raum entstammen jedoch demselben bildnerischen Entwicklungsprozess. Aus Haucks unbestimmten Bildflächen, auf welchen verschiedenartige Schrift-Schichten ineinander verzahnt wurden, spricht, zusammenfassend betrachtet, eine zeitlich wie auch räumlich andersartige Wahrnehmung des Sujets. Ihre zeichnerische Räumlichkeit hat sich ausgehend von einem improvisierten Akt des Schreibens, im Bildraum von unten sukzessiv Schicht für Schicht ausgedehnt. Darin spiegelt sich ihre sensible und konkrete Wahrnehmung der psychiatrischen Lebenssituation, beispielsweise der räumlichen Beengtheit und Begrenztheit und der maßlosen Kontrolle und gezwungenen Disziplin, wider; auch paradoxerweise ihre davon ausgelöste Fantasie, die nicht als krankhaft, sondern schöpferisch gilt.

4.1.3 Darstellungen von Bewegung und räumlichem Intervall in Haucks zeichnerischen Werken

Die fortwährende handschriftliche Wiederholung von immer denselben Worten bzw. Wortfolgen gehört, ebenso wie die Schichtung, Überschneidung und Anhäufung von Zeilen, zu den zentralen Charakteristika von Emma Haucks in der Heidelberger Klinik verfassten Briefe an ihren Ehemann. Entgegen einer Schriftproduktion, die primär eine strukturierte Lesbarkeit zum Ziel hat, diente hier die Fläche des Blattes einer räumlich

dominierenden Überfüllung, Schichtung und randlosen Akkumulation der immer selben Schriftreihungen.

Erst hier, bei der bildnerischen Analyse der Briefe von Hauck, finden ihre zeichnerische Ausdrucksform und Dynamik Beachtung, während man sich bislang überwiegend für eine literarische oder semantische Bedeutung ihres Schreibens in Bezug auf die Untersuchung der ‚Bild-Schrift‘-Produktionen psychiatrischer Patient*innen interessierte. Mit ihrer Rhythmik und Variationsbreite sind die Briefbilder „ebenso wie unverrückbare Komponente[] der Lineaturen als eine künstlerische Entsprechung des Gedankens“⁵⁰⁷ zu lesen.

Haucks eigene Handschrift gibt dabei nicht allein Einblick in ihren persönlichen Stil. In ihr zeigt sich auch die dynamische Bewegung der grafischen Linienführung, der „Energie, Intensität, die Ausdehnung und Gliederung und Sensibilität“⁵⁰⁸ einer Kalligrafie innewohnt, und damit „abstrakte Schönheit“⁵⁰⁹. In dynamischer perpetuierter Bewegtheit festgehalten, bildet das Geschriebene auf dem kleinformatigen Blatt Reihen, Zeilen, Kolumnen und Schichtungen aus, die sich stellenweise breit verdichten.

Es entsteht durch „[die] Überlagerung verschiedener Bearbeitungsschichten und -zeiten“⁵¹⁰ auf Haucks Bildfläche in der Art eines „Palimpsest“⁵¹¹ ein momenthaftes Abbild von Bewegtem und sich Bewegendem. Das derart Komprimierte weist als Textur, die „ein dichtes Gewebe von mehr oder weniger deutlich unterscheidbaren Momenten“⁵¹² ist, den Betrachter auf die eigene Räumlichkeit der Bildfläche hin. Dabei wird die Fläche weder im Sinne der „Opposition zum ‚Bildraum‘“ noch in Bezug auf „ihre eigene Flächigkeit“⁵¹³ sondern vielmehr als Bildfeld verstanden; wie

⁵⁰⁷ WEDEWER 2007, S. 66.

⁵⁰⁸ Vgl. Stevens, John: *The Appreciation of Zen Art*, in: *Arts of Asia*, Jg. 1986, Heft September – Oktober, S. 69. Zit. n.: WEDEWER 2007, S: 64, 289 (siehe Anm. 164), 323. (siehe Bibliographie).

⁵⁰⁹ Ebd., S. 66.

⁵¹⁰ BERGER 2014, S. 37.

⁵¹¹ Vgl. ebd., S. 37: „Dieser bezeichnet ursprünglich antike oder mittelalterliche Manuskriptseiten, die gereinigt und wieder neu beschriftet wurden. In jüngerer Zeit fand er verschiedentlich als Metapher für Gedächtnis und Schreiben generell Verwendung“; vgl. KRÜGER, Klaus: *Das Bild als Palimpsest*, in: *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, hg. von Hans Belting, Paderborn 2007, S.133-163, hier S.140. „[...] bedeutet der Begriff im ursprünglichsten, literalen Sinn »wieder abgekratzt« und bezeichnet eine Kulturtechnik frühen Recyclings, bei der bereits beschriebene Trägermaterialien wie Papyrus oder Pergament abgeschabt, abgekratzt oder anderweitig, etwa mit Tinkturen, behandelt wurden, um eine Überschreibung der alten durch neue Texte zu ermöglichen. [...]“

⁵¹² FIGAL, Günter: *Der Grund und die Räumlichkeit des Grundes*, in: *Der Grund. Das Feld des Sichtbaren*, hg. von Gottfried Boehm/ Matteo Burioni, München 2012, S. 159.

⁵¹³ PICHLER, Wolfram: *Zur Kunstgeschichte des Bildfeldes*, in: Ebd., S. 455.

ein „Spielbrett“⁵¹⁴, das „selber als eine in sich dynamisch bewegte Struktur“⁵¹⁵ erkennbar wird (Abb. 20 a, Abb. 21 a).

Nach Georges Didi-Huberman handelt es sich beim Tanz – „als einen Vorgang, der den Körper, den Raum und – in Form des Rhythmus – die Zeit in Bewegung versetzt“ – um den „Inbegriff von Bewegung“.⁵¹⁶ Im Rückschluss daraus lässt sich der Akt des Schreibens als ein Ereignis, das eine schreibende Hand durch ihre rhythmische Bewegung auf einem Blatt Papier zustande bringt, auffassen. Das sich wiederholende Bewegen lässt in diesem Prozess Räumlichkeit entstehen. Die Wiederholung bei Emma Haucks Briefbildern vollzieht sich ohne eine künstlerische Intention; ihre Entstehung verläuft vielmehr zufällig, spielerisch und experimentell.

Der Akt der Wiederholung, den die Patientin Hauck im zeichnenden Schreiben vollzieht, ist insofern als aktive Handlung zu verstehen, als dass er „nicht nur den passiven Vorgang einer Wiederkehr [meint] – ‚etwas wiederholt sich‘, sondern auch den aktiven des Wieder-Holens im Sinne des Wiedererlangens einer Sache.“⁵¹⁷ In diesem Zusammenhang ist das Wiederholen als ein Wesenszug zu verstehen, wodurch sich ihre schriftlichen Äußerungen als zeichnerisches Schaffen in ihrer eigenen Ausdrucksart und Struktur interpretieren lassen. Ebenfalls erfasste man die Wiederholung in einer der philosophischen Dimensionen in ihrem Zusammenhang mit der Erinnerung wie folgt:

Wiederholung und Erinnerung sind die gleiche Bewegung, nur in entgegengesetzter Richtung; denn dasjenige, woran man sich erinnert, ist gewesen, wird rückwärts wiederholt, während die eigentliche Wiederholung eine Erinnerung in vorwärtiger Richtung ist. Deshalb macht die Wiederholung, wenn sie möglich ist, einen Menschen glücklich, während die Erinnerung ihn unglücklich macht.⁵¹⁸

In diesem Kontext wurde weiterhin ein paradoxer Aspekt der Wiederholung herausgestellt: „Die Dialektik der Wiederholung ist leicht; denn das, was wiederholt wird, ist gewesen, sonst könnte es nicht wiederholt werden, aber gerade, dass es gewesen ist, macht die Wiederholung zu etwas Neuem.“⁵¹⁹

⁵¹⁴ Ebd., S. 457.

⁵¹⁵ Ebd., S. 459, 471. (siehe Anm. 44).

⁵¹⁶ Zit. n.: BERGER 2014, S. 51, 158. (siehe Anm. 181): „Vgl. Georges Didi-Huberman, ‚La danse de toute chose‘, in: Ders. [...], *Mouvements de l’air*. [...] Paris 2004, S. 173-340, hier S. 286.“

⁵¹⁷ BERGER 2014, S. 42.

⁵¹⁸ ROCHOL, Hans (Hg.): *Sören Kierkegaard. Die Wiederholung*, Hamburg 2000, S. 3. Vgl. BERGER 2014, S. 42, 156. (Anm. 151).

⁵¹⁹ ROCHOL (Hg.) 2000, S. 22. Vgl. BERGER 2014, S. 42, 156. (siehe Anm. 152).

Es ist bei genauer Betrachtung erkennbar, dass die von Emma Hauck geschriebenen, einzelnen Buchstaben ‚H‘ und ‚K‘, oder die Wortfolge „Herzensschatzi komm“ nicht nur äußerlich den zeitlich sowie räumlichen Bewegungsablauf einer eigenen Handschrift dokumentieren, sondern ihnen auch ein bildnerischer Rhythmus immanent ist. Besonders die dynamische Bewegung ihres Duktus wirft Fragen zu dem auf, was über das grafologische Merkmal hinausgeht; was eine Zeichnung zu einer künstlerischen Zeichnung macht. Die Kraft der Bewegung kommt erst durch eine bildnerische Linienführung und ihr Verhältnis zur Bildfläche hervor, und spielt als ein wesentliches Rüstzeug im malerischen bzw. zeichnerischen Ausdruck eine unerlässliche Rolle (Abb. 19 a; Abb. 20 a, Abb. 21 a).

Haucks Arbeiten ist ihre dynamische Kraft abzulesen, die sich sowohl aus den vielfältigen Bewegungen einzelner kalligrafischer Bildelemente als auch aus der Bildstruktur auf der kleinformatischen Bildfläche ergibt. In der linken Hälfte ihrer Arbeit *komm (Brief an den Ehemann)* steht die Anschrift des Adressaten „Herrn Reallehrer Michael Hauck“ in „Mannheim“, die im Gegensatz zum Rest ihres Briefes deutlich lesbar ist (Abb. 19, Abb. 19 a) und in der durch ihre herausgestellte Gestaltung in besonderer Weise die Buchstaben ‚H‘ und ‚K‘ heraustreten. Auch in den restlichen Schriftzügen lässt sich die grafische Betonung dieser Anfangsbuchstaben erkennen; so beispielsweise bei den zentralen Worten bzw. Wortfolgen „komm“ und „Herzensschatzi komm“, deren Lesbarkeit durch mehrfache Schichtungen kaum mehr aufrechterhalten ist. Trotz alledem sind in den Wirren des Geschriebenen die ‚k‘s und ‚H‘s deutlich auf der rechten Seite des Briefes auszumachen, denn Hauck schrieb sie im Vergleich zu den nachfolgenden Schriftzeichen mit deutlich fest aufgedrücktem Bleistift. Dadurch lässt sich an den geschriebenen Worten der Bewegungsablauf erkennen (Abb. 20 a, Abb. 21 a). Haucks schriftliche Produktion versteht sich somit als ein schöpferisches Zusammenspiel der rhythmischen Liniensprache ihrer Schriften und deren vielfältigen Variationen sowie Bewegungen und Zwischenräumen, die aus dem Entwicklungsverlauf ihres Schreibens entstanden sind. In ihrer kollektiven Wirkung entstehen auf der Bildfläche so zeichnerisch eigentümliche Darstellungen mit dynamischer Bewegung, zeichnerischer Struktur und Räumlichkeit.

Die Bewegungsdarstellung und der räumliche Ausdruck von Haucks zeichnerischer Arbeit evozieren außerdem Parallelen zu der Dynamik von Musik bzw. der Räumlichkeit von musikalischen Notationen. Die Aussagekraft von Musik wird bekanntlich von einer reichen Variation und Intensität verschiedener Töne und

rhythmischer Strukturen, sowie auch Intervallen geschaffen – wie z. B. von einer Variante zwischen ‚piano‘ und ‚forte‘, also leicht und schwer oder leise und laut. In dieser analogischen Betrachtungsweise versteht sich die vielfältige Variationsbreite von Duktus und Skala der Bleistifttöne in Haucks Briefbildern als ein Wechselspiel zwischen ‚crescendo‘ und ‚decrescendo‘, also wachsend und verringernd (Abb. 20, Abb. 20 a, Abb. 21, Abb. 21 a). Die Dynamik der Bewegung (im Schreiben) und ihre räumlichen Intervalle lassen sich weiterhin als Improvisation wahrnehmen, die in ihrem bildnerischen Zusammenwirken eine eigene Ausdruckskraft entwickelt.

Im musikterminologischen Kontext versteht man unter einem Intervall – aus dem Lateinischen: ‚intervallum‘ - ‚Zwischenraum‘ – „sowohl den Abstand als auch das Verhältnis zweier nacheinander (sukzessiv) oder gleichzeitig (simultan) erklingender Töne“⁵²⁰; Intervalle können zudem „einerseits nach ihrer Distanz quantitativ gemessen, andererseits im Hinblick auf ihren Grad an [...] Konsonanz und Dissonanz [...] qualitativ beschrieben werden.“⁵²¹ Im Sinne einer musikpsychologischen Deutung des Wortes impliziert „[d]er Begriff [...] über ein bloßes Zusammensetzen zweier Töne hinaus in Richtung eines ‚Zusammenwirkens‘ [...] den Aspekt einer Ein- oder Ganzheit und damit letztlich [...] eines ‚*absolut und vollkommen Neuen*‘ (gegenüber dem einzelnen Ton).“⁵²²

Die musikbezogene Definition vom Intervall verliert im Kontext bildender Kunst nicht an Aussagekraft und Relevanz, es findet hier vielmehr eine Umdeutung des Begriffs hin zu einer visuell wahrnehmbaren räumlichen Distanz statt. Das heißt, das Intervall kommt bildnerisch, besonders im zeichnerischen sowie grafischen Schaffen als das Räumliche zur Geltung, indem er die dynamische Ausdruckskraft der Darstellung auf einem Bildgrund äußerlich sowie räumlich intensiviert.

Die Zwischenräumlichkeit, die bei mehrfacher Schichtung der sich immer wiederholenden Worte erkennbar wird, und das Zwischen, das sich zwischen den Wortkolumnen zeigt, gelten in Emma Haucks Arbeiten als räumliches Intervall (Abb. 20, Abb. 21). Dies kann über die formalen wie kompositorischen Strukturen eines Werkes hinausgehend als bildimmanente Raumdarstellung begriffen werden, die im Wesentlichen auf der eigenen Raumwahrnehmung und -imagination des Zeichners

⁵²⁰ DAHLHAUS, Carl/ EGGBRECHT, Hans Heinrich (Hg.): *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Bd. I. Mainz 1978, S. 591. Vgl. ebd., S. 591 f. (siehe „Intervall“).

⁵²¹ Ebd., S. 591.

⁵²² RIETHMÜLLER, Albrecht (Hg.): *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 40. Auslieferung, Stuttgart 2006, S. 15. Vgl. ebd., S. 1-18: Abschnitt „Intervall / Intervall“ von Michael Beiche, Freiburg i. Br. 1999

beruht. Die räumliche Distanz lässt sich in diesem Sinn auch als ein ambivalenter Raum zwischen der Kontinuität und Diskontinuität im Bildgeschehen auffassen. Das Dazwischen wird so einerseits zu einem besonderen Ort, wo „sich Räumlichkeit entfaltet“⁵²³, und andererseits zu einem durch die Wahrnehmung sowie das Erleben des Künstlers „getönte[n] Resonanzraum“⁵²⁴.

4.1.4 Ein kalligrafisches Moment⁵²⁵ in bildnerischen Darstellungen als Räumlichkeit

Allgemein gesprochen versteht man unter Kalligrafie wie folgt:

[Sie ist] [...] zwar eine [Art von] Schrift, doch zugleich gilt sie in China, Japan und Korea als die höchste Kunstform, denn ihre Schriftzeichen dienen nicht lediglich der Mitteilung. Ihre Formulierung ist vielmehr zuerst Ausdruck der Individualität des Künstlers, seines Geistes, eine ‚Interpretation‘ des Inhalts. Überdies werden die Schriftzeichen jeweils verstanden als eine visuelle Entsprechung der Harmonie und Schönheit des Themas.⁵²⁶ ‚Da der grundlegende Zweck von Zen-Malerei und Kalligraphie [ist] Inspiration und Schulung ist, haben sich höchst verschiedenartige ästhetische Prinzipien entwickelt. [...] Als eine schmucklose ›Malerei des Geistes‹ entsteht die Zen-Kunst im Hier und Jetzt des Zusammentreffens von Pinsel, Tusche und Papier, und wenn dabei Tropfen und Spritzer entstehen, umso besser ... Betrachtet man die Klarheit, die Energie, Intensität, die Ausdehnung und Gliederung und Sensibilität der Pinselzüge, dann wird unmittelbar die Geistes-Gegenwart des Künstlers und der Grad seiner [E]rleuchtung augenfällig.‘⁵²⁷

Nachfolgend soll das Kalligrafische weniger in seiner kunsthistorischen Auffassung, sondern eher als bildschöpferischer Impuls zur Darstellung von Bewegung und Dynamik beleuchtet werden. Hierbei steht zunächst nicht die Grafologie der Handzeichnung im Vordergrund der Analyse, stattdessen „die dem Medium der Zeichnung eigentümlichen thematischen Implikationen“⁵²⁸.

⁵²³ SÖNTGEN, Beate: Innen und Aussen. Interieur-Vorhänge in der Malerei um 1900, in: (A-K) *Hinter dem Vorhang*, hg. von Claudia Blümle/ Beat Wismer, München 2016, S. 235. Vgl. ebd., S. 226-235.

⁵²⁴ Ebd., S. 235.

⁵²⁵ WESTFEHLING, Uwe: *Zeichnungsehen. Das schöpferische Medium*, hg. von Wallraf-Richartz-Museum, Köln 2002, S. 73.

⁵²⁶ WEDEWER 2007, S. 64, 288. (siehe Anm. 163).

⁵²⁷ Vgl. Stevens, John: The Appreciation of Zen Art, in: *Arts of Asia*, Jg. 1986, Heft September – Oktober. S. 69. Zit. n.: WEDEWER 2007, S. 64, 289 (siehe Anm. 164), 323. (siehe Bibliographie).

⁵²⁸ Ebd., S. 61, 288. (siehe Anm. 153: Georg Picht, „Kunst und Mythos“, 1986).

Dem zeichnerischen Ausdruck ist wesentlich die kalligrafische Dynamik immanent; sie resultiert aus dem Ereignis eines schöpferischen Moments im Zuge eines „medialen“, also künstlerischen „Sprachgebrauch[s]“.⁵²⁹

[A]usbrechend aus den konventionell-vertrauten Ordnungen, aus dem fraglos Gegebenen, hat der mediale Sprachgebrauch den Charakter des Ereignisses; denn Ereignis ist uns das, was wir aus den vorhandenen Ordnungen und Zusammenhängen heraus nicht begreifen können und was uns auf neue Zusammenhänge hin in Bewegung bringt.⁵³⁰

Weiter gilt zur Zeitlichkeit der gezeichneten Linie:

Ein Ereignis ist die Zeichnung schon als ein Bewegungsbegriff in der Zeit. Die gezeichnete Linie ist Ausdruck des gelebten Augenblicks; das aber bestimmt sie zugleich als bleibende Spur eines Vergangenen. Indes steht die Linie als eine gezeichnete auch für sich, und zwar insofern, als Bewegung und Dynamik ihres Duktus Komponenten ihrer eigenständigen Ausdrücklichkeit sind, die durch den assoziativ-analogisierenden Ansatz der Interpretation sowohl vertieft als auch zugleich ausgeweitet wird.⁵³¹

Die bisherigen Überlegungen zeigen, dass das Kalligrafische nicht allein in einem kunstimmanenten Kontext gedeutet werden sollte, da es in Hinblick auf seine bildnerische Kraft von besonderer Ausdrucksfähigkeit sein kann. Dies spiegelt sich in der zeichnerischen Dynamik in Emma Haucks Arbeiten wider. Ihren Briefbildern wohnt ein „kalligraphische[r] Impuls“⁵³² inne, der ermöglicht, „die Linie und ihre Bewegungsimpulse als ein unaufhörliches Geschehen zu thematisieren; ein energetisches Kontinuum, das die Unendlichkeit des Raumes durchzieht.“⁵³³

Haucks Briefwerke weisen, so lässt sich zusammenfassen, die entscheidenden Merkmale auf, die sie als bildnerische Äußerung kennzeichnen. Für die ihren Bildern innewohnende eigene Räumlichkeit und Ausdruckskraft schöpfte die Patientin Hauck aus der von ihr unmittelbar erlebten Wahrnehmung ihrer räumlichen Situation in der Heidelberger Klinik. Im Zusammenspiel der externen Eindrücke mit einem inneren „kalligraphischen Impuls“ entstanden die schöpferisch improvisierten Schriftbilder, deren singuläre Ausdrucksform sich in der eigentümlichen Intensität ihrer Darstellungsweise entfaltet. Die kalligrafisch wirkende Linearität sowie der aussagekräftige Duktus in Verbindung mit der produktiven Rolle der Fläche, stellen

⁵²⁹ Ebd., S. 62.

⁵³⁰ Vgl. Anderegg, Johannes: Sprache und Verwandlung. Zur literarischen Ästhetik, Göttingen 1985, S. 75 f. Zit. n.: WEDEWER 2007, S. 62, 288. (siehe Anm. 159).

⁵³¹ Ebd., S. 62.

⁵³² Ebd., S. 239.

⁵³³ Ebd.

zentrale Charakteristika von Emma Haucks zeichnerischen Arbeiten dar. Die zeichnerische Auseinandersetzung mit einem „kalligraphische[n]‘ Moment“⁵³⁴ befördert die Entstehung einer räumlich dimensionierten „offenen[n] Zeichnung“⁵³⁵, deren Raumdarstellung über eine klar umreißbare und kalkulierbare hinausgeht.

4.2 Ambivalenz zwischen Nähe und Distanz in Elisabeth Faulhabers Zeichnungen: räumliche Darstellung ihres Inneren – oder Innenlebens

„[U]ngezügelt, spontan und stürmisch“⁵³⁶, so wirkt auf den ersten Blick der Zeichenduktus in *Ohne Titel, um 1917* von Elisabeth Faulhaber (1890-1921) (Abb. 27). Die Zeichnung, welcher die Spuren der zeichnerischen Gebärde aus intensiven oder unruhigen Handbewegungen abzulesen ist, vermittelt zugleich den Eindruck von „Erstarrung und Bedrängung“⁵³⁷.

Faulhaber wurde am 19.12.1890 in Brühl bei Schwetzingen geboren. Ihr Vater arbeitete als Landwirt wie auch als freier Arbeiter und war alkoholkrank. Er verstarb bereits früh. Sie hatte insgesamt sieben Geschwister, von denen jedoch mindestens drei im ersten Lebensjahr verstarben, und sie war katholischen Glaubens. Ausführliche Angaben zu ihrer (möglicherweise künstlerischen) Ausbildung und ihren weiterführenden beruflichen Erfahrungen sind heute nicht überliefert. Zu den wenigen Informationen, die sich zu ihrer Person rekonstruieren lassen, gehört, dass Faulhaber vor ihrer Einweisung in die Psychiatrie verschiedenen Beschäftigungen nachgegangen war; u. a. war sie als Dienstmädchen, Fabrikarbeiterin und auch Kellnerin in Leipzig tätig gewesen, und brachte dort im Juni 1914 einen unehelichen Sohn zur Welt.⁵³⁸

⁵³⁴ WESTFEHLING 2002, S. 73. Vgl. ebd., S. 72 ff.: „Schrift in der Zeichnung“.

⁵³⁵ WEDEWER 2007, S. 61: „Wie generell für die ‚offene Zeichnung‘, [...]: So zufällig sich auch Spuren über das Blatt hinziehen mögen, in wechselndem Rhythmus und Duktus, still oder abrupt gezogen oder gestrichelt, bei genauerem Blick erweist sich das zeichnerische Geschehen im Ganzen stets als genau strukturiert oder gegliedert. Allein dadurch gewinnt die ‚offene‘, die automatische, die informelle Zeichnung jene Spannung, die sie wesentlich vom privaten Gekritzeln unterscheidet.“

⁵³⁶ FROHOFF, Sonja: Zeichnungen von Elisabeth Faulhaber aus der Sammlung Prinzhorn. Phänomenologische und psychoanalytische Skizzen im Ausgang von Merleau-Ponty, in: *Psychoanalyse im Widerspruch*, hg. von Institut für Psychoanalyse und Psychotherapie Heidelberg-Mannheim (IPP) u. Heidelberger Institut für Tiefenpsychologie (HIP), Bd. 30, Heft 59, Gießen 2018, S. 73. Vgl. ebd., S. 65-92.

⁵³⁷ Ebd., S. 71.

⁵³⁸ Vgl. ebd., S. 76; vgl. FROHOFF, Sonja: „Ein weit auseinanderliegenden Inblick...“. Zu den Zeichnungen Elisabeth Faulhabers, in: (A-K) *Irre ist weiblich* 2009, S. 82.

Ihre verschiedenen Anstellungsverhältnisse lassen die erschwerte Lebenssituation einer Arbeiterfrau um 1900 und die damit verbundenen harten Arbeitsbedingungen nur erahnen; eine schwierige Situation, die durch den gesellschaftlichen Druck eines unehelich zur Welt gebrachten Kindes sicher nicht vereinfacht wurde:

Die Dienstmädchen der Großstädte kamen häufig aus der Landbevölkerung. Die städtischen Arbeiterinnen betrachteten den Beruf der dienenden ‚Minna‘ eher als soziale Deklassierung. Umgekehrt identifizierten sich die Dienstmädchen mit der bürgerlichen Lebensweise, sahen den Beruf als Durchgangsstation vor der Ehe und bedauerten die armen Fabrikarbeiterinnen wegen ihrer schmutzigen Arbeit. Geworben wurden sie mit dem Argument, dies sei die ideale Vorbereitung auf das spätere Eheleben. Tatsächlich bedeutete das Dienstmähdchendasein oft sklavenähnliche Verhältnisse, die von Unterdrückung, Ausbeutung, schlechter Versorgung und sexueller Nötigung geprägt waren. Dienstmädchen bekamen die meisten unehelichen Kinder in dieser Zeit.⁵³⁹

Nachdem eine Wirtin, namentlich als Frau Lehmann bekannt, Faulhabers „wechelndes, [...] reizbares, patziges, [...] liebenswürdig schmeichlerisches Verhalten“⁵⁴⁰ und die Vernachlässigung des Sohnes⁵⁴¹ bemerkte und meldete, wurde letztere im Oktober 1914 in die Leipziger Nervenklinik eingewiesen.⁵⁴² Man transferierte die junge Frau nach einem zweimonatigen Aufenthalt im Dezember 1914 in die Heil- und Pflegeanstalt Dösen, wo sie bis zu ihrem frühen Tod im Jahr 1921 verblieb.⁵⁴³ Einem ärztlichen Befund über Faulhabers gesundheitlichen Zustand, der in den Dezember 1914 datiert ist, ist zu entnehmen, das sich bei der Patientin „starke Erregung und Deprimiertsein ab [wechselten], sonst sei [ihr] Verhalten geordnet gewesen.“⁵⁴⁴ Drei Jahre später diagnostizierte man Faulhaber mit dem sogenannten „Jugendirresein“, was im Allgemeinen als unheilbar galt, und entmündigt sie daraufhin. Unter dieser ärztlichen Feststellung verstand man eine „hebephrene Form

⁵³⁹ FROHOFF 2009, S. 85, 86 f. (Anm. 22, 23: Neef, Aneliese: Mühsal ein Leben lang. Zur Situation der Arbeiterfrau um 1900, Köln 1988, S. 53).

⁵⁴⁰ Krankenakte Elisabeth Faulhaber: Akten der königlich sächsischen Landesanstalt zu Dösen, Stadtarchiv Leipzig, Krankenhaus Dösen, Einzelakten, Nr. 8238, 1914-1921, Kopie in der Sammlung Prinzhorn. Zit. n.: FROHOFF 2018, S. 76. (siehe Anm. 1).

⁵⁴¹ Ebd.

⁵⁴² Vgl. ebd.

⁵⁴³ Vgl. BEYME/ HOHNHOLZ: Elisabeth Faulhaber, in: *Vergissmeinnicht* 2018 [Online-Ressource], S. 90: „... mit 31 Jahren starb Elisabeth Faulhaber am 13. Januar 1921 an Tuberkulose in der Anstalt Dösen“; vgl. ebd., S. 88 ff.

⁵⁴⁴ FROHOFF 2018, S. 76.

der Schizophrenie bei jungen Menschen, [sie] bezog sich aber primär auf das Erkrankungsalter, weniger auf Verlauf oder Zustandsbild.“⁵⁴⁵

Es sind Verschriftlichungen der Patientin erhalten, worin sie sich zu ihrer eigenen Situation in der psychiatrischen Institution wie folgt äußert: „Zum Leben, wegen meinem körperlichen Bestandteil als Modell. Ich muss noch viel wissen im Leben, weil ich Nachgeburt bin. Zum Mesmerismus bin ich da, zum Zeitvertreib.“⁵⁴⁶ Ihrer Krankenakte entnimmt man drei Jahre nach ihrer Einlieferung, dass sie laut Einschätzung des ärztlichen Personals

[z]u einer nützlichen Betätigung [...] nicht fähig [war], [...] [nur zwecklose], verschrobene Spielereien [machte], [...] ganze Bücher wörtlich ab[schrieb], [und] [...] Bogen um Bogen mit verworrenen, bizarren Malereien und Schriftzeichen [bedeckte]. Schließlich bekritzelte sie auch hartnäckig Möbel, Wände, Fußboden und ließ sich durch keinerlei Vorstellungen davon abbringen.⁵⁴⁷

Die von der Patientin erlebte und konkret wahrgenommene Raumsituation in den psychiatrischen Institutionen spiegelt sich in ihren schöpferischen Arbeiten wider, und sie lässt sich im übergeordneten Kontext mit den in mehrfacher Hinsicht analysierten psychiatrischen Konstellationen von Emma Hauck oder Joseph Schneller in Verbindung bringen.⁵⁴⁸ Die Orte ihres schöpferischen Schaffens waren ausschließlich die psychiatrische Nervenklinik in Leipzig und die Anstalt Dösen. Insbesondere während ihres Aufenthalts in der Anstalt Dösen (1914-21) beschäftigte sich Faulhaber mit dem Zeichnen und Schreiben. Resultat dessen sind 580 Zeichnungen, welche

⁵⁴⁵ Ebd., S. 77, 89. (siehe Literatur: Blankenburg, Wolfgang: Der Verlust der natürlichen Selbstverständlichkeit: ein Beitrag zur Psychopathologie symptomarmer Schizophrenien, Stuttgart 1971, S. 27 ff.).

⁵⁴⁶ Zit. n.: ebd., S. 76. (siehe Anm. 1): Krankenakte Elisabeth Faulhaber [...], Einzelakten, Nr. 8238, 1914-1921. Vgl. Der Begriff „Mesmerismus“: „nach F.A. Mesmer (1734-1815), die Lehre vom ‚Magnetismus‘ (auch animalischer, Heil-, Lebensmagnetismus genannt) und die auf ihr beruhenden Heilpraktiken. Demnach sollten besonders begabte Personen (‚Magnetopathen‘) durch Bestreichen oder Handauflegen ihren ‚Magnetismus‘ (magnetische Energie, Nervenkraft) auf einen Kranken übertragen (‚magnetische Kur‘), ggf. in ‚magnetischen Schlaf‘ versenken und ihn dadurch heilen können“, in: *Dorsch Lexikon der Psychologie*, hg. von Markus Antonius Wirtz, 17. Aufl. Bern 2014, S. 1802; vgl. Bongartz, Walter: Das Erbe des Mesmerismus: Die Hypnose: „Nach Mesmers Auffassung wird das gesamte Universum von einer Kraft bzw. einem Fluidum durchströmt, das er animalischen Magnetismus oder Lebensfeuer nennt und das sich auch im menschlichen Körper befindet. Alle Krankheiten haben dieselbe Ursache, nämlich eine Stockung des Fluidums im Körper des Kranken. Der Magnetiseur, der über ein Übermaß an animalischem Magnetismus verfügt, bringt durch Bestreichen das stockende Fluidum im Körper des Kranken wieder zum Fließen“, in: WOLTERS, Gereon (Hg.): *Franz Anton Mesmer und der Mesmerismus*, Konstanz 1988, S. 41-54, hier S. 42; vgl. Schott, Heinz: Die »Strahlen« des Unbewußten - von Mesmer zu Freud, in: Ebd., S. 55-70, hier S. 58 f.

⁵⁴⁷ Zit. n.: FROHOFF 2018, S. 77: Krankenakte Elisabeth Faulhaber [...], Einzelakten, Nr. 8238, 1914-1921.

⁵⁴⁸ Vgl. „4.1.2 Emma Haucks Raumsituation in der Psychiatrie: das Krankenbett in psychiatrischen Wachsälen um 1900 als Ort des Schaffens“ in der vorliegenden Arbeit, S. 99-115.

entweder als einzelne Blätter oder in insgesamt 6 Heften erhalten sind. In ihren Arbeiten verarbeitet sie die Erinnerungen aus einer „geordneten bürgerlichen Welt, in der [sie als] junge Frau selbst nicht mehr leben konnte“⁵⁴⁹, aber auch Erfahrungen des erlebten Anstaltsalltags, z. B. das Dauerbad im Anstaltsgarten⁵⁵⁰ und den Hungerwinter⁵⁵¹ im Jahr 1917, in dem sie von einem „Nahrungsfürsorgungsmittel“⁵⁵² fantasierte (Abb. 31).

Faulhaber erlebte, dem damaligen regulierten Aufnahmeprozess nach, verschiedene Räume der Psychiatrie, wobei sie sich dort für einen gewissen Zeitraum besonders in Dauerbädern und Wachsälen aufhalten musste; so schreibt sie in einem auf den Januar 1916 datierten Brief: „Ich brauche doch nicht mehr beständig im Bett zu sein, [...] den Gebadet [sic] habe ich schon öfters, sogar Dauerbäder in der Anfangszeit sind mir bekannt [...].“⁵⁵³ Dieser Brief, den sie zu einem Zeitpunkt schrieb, als sie bereits in der Pflege- und Heilanstalt Dösen untergebracht war, deutet weiter auf die dort gängige Praxis der kombinatorischen „Behandlung durch körperwarmes Wasser mit einer Frischlufttherapie“⁵⁵⁴ hin⁵⁵⁵ – ein pflegerischer Ansatz, der in seiner räumlichen und individuellen Differenziertheit dem Anstaltswesen und nicht den psychiatrischen Kliniken dieser Zeit zu eigen war. Faulhaber unterzog sich einer solchen therapeutischen Maßnahme und schuf eine Szene, die die Erfahrung im dortigen Freiluft-Dauerbad in reduzierter Ausdrucksart reflektiert (Abb. 26, Abb. 26 a).

In ihrer Arbeit zeigen sich zwei Anstaltspatientinnen, die aufrecht in einer Wanne sitzen; einzig ihre Köpfe sind zu sehen, ihre Körper sind vom Wasser und der Wanne bedeckt. Über den Frauen spannt sich wie ein Dach eine spitzwinkelige Dreiecksform auf. Der perspektivisch seitliche Blick auf die Frauen lässt es so erscheinen, als säßen sie sich gemeinsam in einer Wanne, deren Form durch ein Linienbündel angedeutet ist, gegenüber. Es ist jedoch davon auszugehen, dass gemäß der pflegerischen Praxis, Patienten eher in separaten Dauerbädern nebeneinander platziert wurden. Dies beruht einerseits auf dem mangelnden zeichnerischen Können, das räumliche Verhältnis zwischen den Figuren und Gegenständen darzustellen, andererseits auf ihrem

⁵⁴⁹ BEYME/ HOHNHOLZ: Elisabeth Faulhaber, in: *Vergissmeinnicht* 2018 [Online-Ressource], S. 88.

⁵⁵⁰ Vgl. ebd., S. 88.

⁵⁵¹ Vgl. BEYME/ HOHNHOLZ: Elisabeth Faulhaber, in: Ebd., S. 155.

⁵⁵² Ebd., S. 155. Vgl. ebd., S. 155 ff.

⁵⁵³ Zit. n.: BEYME/ HOHNHOLZ: Elisabeth Faulhaber, in: Ebd., S. 90, 102. (siehe Fußnote 45).

Elisabeth Faulhaber, Heft, darin Brief an „Mein lieber guter Heinrich!“ vom 22.1.1916, Inv. Nr. 3748 fol. 7 verso und 8 recto.

⁵⁵⁴ Ebd., S. 88.

⁵⁵⁵ Vgl. ebd., S. 90. (siehe Fußnote 45).

schnellen Zeichnen, wie man sieht; besonders ist dies anhand der Figuren zu erkennen, die deutlich in ihrer Linearität reduziert im Bildraum in Erscheinung treten sowie an der sie umgebenden architektonischen Form, die rasch und dicht schraffiert ist. Bei genauerer Betrachtung des angedeuteten Baus werden die Grate eines Turmhelms, eine Kugel auf der Spitze sowie eine Wetterfahne kenntlich, was darauf schließen lässt, dass Faulhaber eine ihr bekannte Architektur nachbildete: Hierbei könnte es sich um eine charakteristisch grob vereinfachte Darstellung des Dachs vom Wasserturm handeln, den sie während ihrer Dauerbäder im Garten des Anstaltsgeländes sehen konnte.⁵⁵⁶

Auffällig ist der starr nach oben links geführte Blick der rechten Frau, die deutlich größer dargestellt ist als ihr Gegenüber. Die Blickführung von unten nach oben – in diesem Fall aus einer Badewanne empor – kennzeichnet die visuelle Wahrnehmung der Anstaltspatientin und greift ein Merkmal auf, welches bereits an den Werkbeispielen der Patienten Hauck und Schneller herausgearbeitet wurde. Unklar ist, ob Faulhaber sich hier selbst in der Badewanne darstellte, oder ob sie Mitpatientinnen in Dauerbädern in der Nähe beobachtete und ihre Eindrücke später aus dem Gedächtnis zeichnete. Es ist jedoch offensichtlich, dass Faulhaber in ihrer Zeichnung eine Szene zweier Frauen im Dauerbad mit einer Darstellung des Bauwerks verbindet. Zwei Bildbestandteile, die in Wirklichkeit nur in indirekter Nähe zueinanderstanden, werden zu einer eigenen bildimmanenten Räumlichkeit montiert. Die fokussierte Betrachtungsweise der Zeichnerin auf ihre Umgebung und auf bestimmte Gegenstände, die sich in ungleicher Höhe und räumlicher Entfernung voneinander befunden haben müssen, wird hier visuell erfahrbar gemacht.

Faulhabers räumliche Wahrnehmung ihrer Situation in der Psychiatrie spiegelt sich in ihrem Schaffen, hierbei richtet sie ihren Blick auf ihr Selbst und ihre intimen Erinnerungen. Das Dargestellte fokussiert sich räumlich auf ein Zentrum sowie einen Moment eines eigenen Geschehens, was sich grundlegend vom universalen Einblick unterscheidet, den Joseph Schneller in seine wirkliche Lage und fantasierte Welt gibt, der auf seiner auktorialen Wahrnehmung beruht (Abb. 25). Auch mit Haucks Sehen als eine Art der „Berührung aus Distanz“⁵⁵⁷ stimmt Faulhabers gestalterischer Ansatz nicht überein. Denn Haucks Blick ergab sich aus der Wahrnehmung des begrenzten, horizontal-flächenhaften und gleichmäßig ausgestalteten psychiatrischen Raumes und

⁵⁵⁶ Vgl. ebd., S. 88 f.

⁵⁵⁷ ANKELE 2020, S. 331.

stellt sich auf ihrer Bildfläche in unbestimmter Räumlichkeit dar, die sich improvisiert allmählich ausbreitet (Abb. 20 u. a.). Faulhabers verspürte Räumlichkeit der eigenen psychiatrischen Lage ergibt sich aus einem differenzierten Blick auf eigene Ereignisse und individuell Erlebtes und entfaltet sich in ihrem erzählerischen Schaffen vor allem in figürlichen Darstellungen. Sie erscheinen in einer vereinzelt Szene oder in mehreren Szenen kombiniert und sind dabei in einer Raumstruktur gefasst, die bildnerisch als montierter Raum zu verstehen ist. Ihre real wahrgenommene situative Lage konfrontiert Faulhaber auf einer Bildfläche mit eigenen Erinnerungen und lässt diese zusammenwirken. Dies wird vor allem an einer Reihe ihrer Zeichnungen deutlich, die sich mit den Themen Hunger und Essen befassen: „[I]hr überbordender Appetit war eine Hungerfantasie im ‚Steckrübenwinter‘ 1917“⁵⁵⁸, den die Anstaltspatientin inmitten der Psychiatrie miterleben musste (Abb. 28, Abb. 29, Abb. 31).

Sonja Frohoff widmet sich in ihrer Forschung den Zeichnungen von Elisabeth Faulhaber aus der Sammlung Prinzhorn, bei denen Hans Prinzhorn eine „mangelnde Perspektive und vorwiegende Abbildetendenz der Zeichnung“⁵⁵⁹ festgestellt hatte, und beleuchtet die Skizzen darin u. a. im Zusammenhang mit Maurice Merleau-Pontys Phänomenologie-Theorie.⁵⁶⁰ Ihr zufolge sind heute von Faulhaber rund 553 Zeichnungen erhalten, wobei diese auf Kladden, Hefte und einzelne Blätter verteilt sind.⁵⁶¹ Bildnerische Arbeiten von Anstaltsinsassen um 1900 wurden als „kreative[r] Ausdruck“⁵⁶² größtenteils mit einfachen Zeichenmaterialien und auf den simplen Bildträgern geschaffen, die in damaligen Psychiatrien relativ unschwer besorgt werden konnten. Faulhaber nutzte z. B. für ihr umfangreiches zeichnerisches Werk nur

⁵⁵⁸ BEYME/ HOHNHOLZ: Elisabeth Faulhaber, in: *Vergissmeinnicht* 2018 [Online-Ressource], S. 155.

⁵⁵⁹ PRINZHORN 1923, S. 76: Fall 326. Abb. 25. Kopf (Kohle) 16x20; Fall 326. Abb.26. Figuren an Tisch <Bleistift>. 20x16. Vgl. ebd., S. 71-86: „Spielerische Zeichnungen mit vorwiegender Abbildetendenz“; vgl. FROHOFF 2009, S. 79, 86. (siehe Anm. 2).

⁵⁶⁰ Vgl. FROHOFF 2018, S. 65-92; FROHOFF 2009, S. 79-87; FROHOFF: Gesten der Resonanz. Dimensionen des Leiblichen im Geflecht von kreativem Ausdruck und Rezeption, in: *Bilderfahrung und Psychopathologie* 2014, S. 83-111.

⁵⁶¹ Vgl. FROHOFF 2018, S. 69; vgl. FROHOFF 2009, S. 79: „Rund 340 Blätter mit Zeichnungen und Texten von ihr, meist in Kladden, bewahrt die Sammlung Prinzhorn.“

⁵⁶² FROHOFF 2014, S. 83. (siehe Anm.1): „Es geht mir in diesem Zusammenhang um eine Auffassung des Werkes als ‚kreativen Ausdruck‘ im Unterschied zu Bild oder Kunstwerk. Der Begriff Bild umfasst die Bildlichkeit insgesamt, zu der verschiedenste Arten von Bildern, z.B. auch Vorstellungen gehören können. Das Kunstwerk beinhaltet unterschiedliche Reflexionsstufen und Techniken. Status und Definition sind nicht zuletzt abhängig von gesellschaftlichen Debatten und Normen. Ausdruck betrifft den unmittelbaren Ausdruck des Lebendigen, z.B. auch die Mimik einer Person. Der kreative Ausdruck bildet eine Zwischenform: Er ist beendetes Werk und eigener Gegenstand und geht über den reinen Ausdruck hinaus, die Grenzen zum Kunstwerk sind fließend.“

Farbholzstifte, Kohle, Bleistift und Kreide, welche sie, z. T. genässt, auf das kleinformatige Blatt Papier der Kladden brachte.⁵⁶³ Es ist davon auszugehen, dass sie während ihres Aufenthalts in der Heilanstalt in Dösen bei Leipzig (1914-21) mit dem Schreiben und Zeichnen begann.⁵⁶⁴

In ihrem Schaffen präsentieren sich insbesondere figürliche Ansichten von Menschen, Gruppen, Paaren, aber auch Gebäudeansichten⁵⁶⁵, gelegentlich aber auch „Ungegenständliches wie Strukturen, monochrome Flächen“⁵⁶⁶ aus Kohle- und Kreidebrei oder Tiere und Stilleben, sowie auch „Kringel- und Blumenmuster“⁵⁶⁷. Faulhaber zeigt in ihren Darstellungen immer wieder „Szenen des Alltags“, die „in ihrer unmittelbaren Präsenz berühren“, und „erzählt Augenblicke kleiner, vermeintlich naiver Geschichten“.⁵⁶⁸ Ihre Darstellungen sind von motivischer Vielfalt und einer zeichnerisch einzigartigen Dynamik geprägt. Diese bewegte Bildsprache tritt jedoch besonders in einer nicht figürlichen, doppelseitigen Zeichnung zutage, welche sie in einer linierten Kladde angefertigt hat (Abb. 27).

Faulhabers einerseits intensiv-schwungvoller und gestischer, andererseits distanziert wirkender Duktus, der in Länge und Breite auszugreifen scheint, dominiert die Mitte der Bildfläche. Auf der linken Seite der Kladde und speziell am linken oberen Bildrand werden einige Pigmentflecken und drei rätselhaft erscheinende Zeichen erkennbar. Auf der rechten Heftseite präsentiert sich eine dichtkreisende Bewegung. Beide Knäuelformen unterscheiden sich: So wirkt die rechte Farbstruktur unregelmäßig und sensibel, als ob sie weniger aus der energischeren, entschiedeneren Geste einer zeichnenden Hand stammt, sondern aus einer mehr zurückhaltenden Bewegung. Die sich ballenden Farbstriche füllen erst tastend, dann beinahe vollständig füllend die Bildfläche vom Zentrum bis zum Rand.

Faulhabers beidseitige, gegenstandsfreie Zeichnung kann nicht allein als naives Gekritzeln oder grober Ausdruck innerer Unruhe der Zeichnerin betrachtet werden; sie geht über eine „Spielerei ohne Bedeutsamkeit“⁵⁶⁹ hinaus, und gilt auch nicht simplifiziert als „verzerrte[r] Spiegel seelischer Komplexe“⁵⁷⁰. Beide Seiten mit den konfrontativ gegenübergestellten Ausdrucksformen stehen in substanzvoll wie

⁵⁶³ Vgl. FROHOFF 2009, S. 79.

⁵⁶⁴ Vgl. ebd., S. 82.

⁵⁶⁵ Vgl. FROHOFF 2018, S. 69.

⁵⁶⁶ FROHOFF 2009, S. 79.

⁵⁶⁷ Ebd.

⁵⁶⁸ FROHOFF 2018, S. 69.

⁵⁶⁹ BRAND-CLAUSSEN 2009, S. 11. Vgl. ebd., S. 9-14.

⁵⁷⁰ BOEHM 2002, S. 6.

thematisch engster Beziehung zueinander. Aus diesem bildnerischen Zusammenhang entfaltet sich ein konstruktiver Dialog zwischen der zeichnerischen Geste und dem Format des Schulhefts, welches sie als Bildträger in ihrer Psychiatrie entdeckte. Das Zusammenspiel ist durch den kalligrafischen Impuls, der bereits im Zusammenhang mit Emma Haucks Zeichnungen Beachtung fand, intensiviert, wodurch auf dem Blatt Papier eine neue Räumlichkeit entsteht, die als eine Art Diptychon wahrgenommen werden kann.

In Faulhabers Zeichnungen treten Linie und Fläche in ein Spannungsverhältnis. Der ostasiatischen Kalligrafie, bzw. ihrer Lehre und Philosophie nach, verfügt die Leere als Fläche eine grundlegende Bedeutung und Potenzialität, die in untrennbarem Zusammenhang mit Linie steht. In diesem Kontext wird das Papier „nicht als de[r] passive[...] Träger für die Skizzierung von Ideen“ betrachtet, sondern „als fruchtbare[r] Boden, aus dem die Strukturen und Zeichen erst hervorgehen“; das heißt, „seine konstitutive Funktion für die Verfertigung graphischer Zeichen ist im Begriff des ‚generativen Papiers‘ gefasst.“⁵⁷¹ Aus dieser Annahme heraus erregt das Zusammenwirken von zeichnerisch artikulierten Linien und der Kladde als einem Ort des bildnerischen Geschehens in Faulhabers gegenstandslosem Werk Aufmerksamkeit (Abb. 27). Dabei befinden sich beide weniger in einem hierarchischen Verhältnis zueinander, als eher in einer produktiven Auseinandersetzung miteinander.

Faulhaber verwendete in ihrer Arbeit *Ohne Titel, um 1917* Kohle- und Kreidebrei, Bleistift und eine linierte Schulkladde.⁵⁷² Auf den ersten Blick lässt der Duktus in seiner Entstehung auf schnelle und kräftige Bewegung eines Pinsels oder eines ähnlichen Werkzeugs schließen. Auf der linken Heftseite sind bei genauerer Betrachtung wilde Kringel unter der dunklen Farbschicht zu erkennen, die von oben kurvig, dann zunehmend gerader nach unten verlaufen (Abb. 27 a). Die Spuren von kratzend-kreisenden, hin und her gezogenen kreisförmigen Linien zeichnen sich so auf den Farbflächen der Kladde ab (Abb. 27 b).

Für diese spezielle Strukturform nutzte Faulhaber offensichtlich den von ihr selbst hergestellten Kohle- und Kreidebrei sowie einen stumpfen oder abgenutzten Bleistift:

⁵⁷¹ MEISTER, Carolin: Picassos Carnets. Das Skizzenbuch als graphisches Dispositiv, in: Randgänge der Zeichnung, hg. von Werner Busch/ Oliver Jehle, u. a., München 2007, S. 263. (siehe Anm. 22: „John Hay, ‚Surface and the Chinese Painter: The Discovery of Surface‘, in Archives of Asian Art 38, 1985, S. 85-123“).

⁵⁷² Vgl. „Katalog 38. Elisabeth Faulhaber, Ohne Titel, um 1917, Kohle- und Kreidebrei, mit Bleistift übergangen in liniertes Schulkladde, 20.7 x 16.7 cm, Inv. Nr. 3708, fol. 53 v + 54 r“, in: (A-K) *Irre ist weiblich* 2009, S. 139.

Letzteren verwendete sie, so lässt die optisch wahrnehmbare Oberfläche ihres Bildes ahnen, wie einen Spachtel oder ein Gummirakel, um ihren selbstgemachten, angedickten Farbstoff gestisch auf die Bildfläche aufzutragen. Zu beachten ist, dass die Farbe im heutigen Zustand des Originals tatsächlich weniger dunkel ist, als es fotografische Abbildungen in Ausstellungskatalogen vermuten lassen. Die Farbe wirkt nicht lebhaft und kräftig, sondern hell und matt. Das dunkle Kolorit erscheint verblasst, hier ist eine farbliche Veränderung aufgrund des Alterungsprozesses der Materialien jedoch nicht auszuschließen. Ein solcher, vermutlich mit Wasser angerührter Kohle- oder Kreidebrei, kann im Lauf der Zeit seine Pigmentkraft verlieren, wodurch es zu Veränderungen des ursprünglichen Kolorits kommen kann.⁵⁷³ Faulhabers lebhaft gestischer Ausdruck, der auch durch Tropfenspuren und Farbsprenkelungen evident wird, bleibt davon jedoch unberührt. Erkennbar wird dieser auch in der ausdrucksstarken Bewegung des Bleistifts, der tief in den Blattgrund hineingedrückt wurde und schließlich eine Transparenz zwischen der ursprünglichen Fläche des Blattes und der darauf aufgetragenen Farbschicht bewirkt (Abb. 27).

Die Dynamik von Faulhabers Zeichnung hat ihren Ursprung nicht allein in ihrem gestischen Entstehungsprozess, sondern auch in dem produktiven Zusammenspiel von Linie und Fläche, der linierten Schulkladde. Sie eröffnet sich als wesentlicher Bestandteil der Entstehung hin zu einem potenziellen Raum, das heißt, sie versteht sich als „der substantielle Grund der Zeichnung: das Papier – seine Linearität, seine Körnung, seine Textur“⁵⁷⁴. Im Vergleich zu einem einfachen Blatt Papier verfügt eine Papierkladde zudem über den zentralen Klappmechanismus und die entsprechende gebundene Zweiteilung der Blätter. Dem „Skizzenbuch als graphische[m] Dispositiv“ hat sich Carolin Meister bereits im Hinblick auf Picassos Carnets gewidmet.⁵⁷⁵ Ausgehend von diesem analytischen Ansatz der Kunsthistorikerin wird im Folgenden die spezielle Rolle der Bildfläche eines Skizzenbuchs und seiner immanenten Ausdrucksmöglichkeit von Räumlichkeit erläutert.

Das Augenmerk des Betrachters wird durch den reproduktiven Mechanismus des Skizzenbuches – in Faulhabers Fall der Schulkladde – auf die bildnerische Ausdrucksweise eines zweiseitigen Austauschs gelenkt: „Was gemeinhin im Begriff

⁵⁷³ Das Einsehen von Faulhabers Originalzeichnungen in den Schulkladden für dieses Dissertationsvorhaben fand erstmals am 7. und 8. Juli 2021 in der Sammlung Prinzhorn statt. Ich danke der Sammlung Prinzhorn in Heidelberg und dem Leiter Herrn Thomas Röske für die vielfältigen Unterstützungen.

⁵⁷⁴ MEISTER 2007, S. 257.

⁵⁷⁵ Vgl. ebd., S. 257-282.

des Trägers als passiver Empfänger der Geste des Zeichners adressiert wird, gerät im Skizzenheft zum *Überträger*: Er erhält einen operativen Wert.⁵⁷⁶

Auch versteht sich ein leeres Blatt Papier als ein Medium der Zeichnung mit eigener Dynamik und ästhetischer Qualität, ein „lebende[s] Papier“⁵⁷⁷.

Im Zusammenhang mit Faulhabers doppelseitiger Zeichnung und der Schulkladde als ihre Bildfläche, bietet sich die Betrachtung einer zeichnerischen Arbeit von Else Blankenhorn (1873-1920) an, welche aus ihrem *Tagebuch mit Zeichnungen und Texten* stammt. Sie gilt als eine der bekanntesten Patientenkünstlerinnen der Sammlung Prinzhorn. Ihre Werke umspannen ein breites thematisches Spektrum sowie eine künstlerische Vielfalt und werden regelmäßig in verschiedenen Ausstellungen und Publikationen gezeigt (Abb. 32).

Als Bildgrund von Blankenhorns Zeichnung diene ihr Tagebuch wie ein Skizzenbuch. Auf dessen rechter Seite stellt sie eine weibliche Figur im Halbporträt dar. Bei der Figur, deren pränante lange Haare an der Oberkörper entlangfallen, handelt es sich um eine Selbstdarstellung der Zeichnerin in einem Spiegel. Blankenhorn skizzierte zunächst mit Kohle oder schwarzer Kreide die Frauengestalt, um sie nachträglich mit Feder und Öl- oder Deckfarbe zu überarbeiten. Der Entwurf auf dem rechten Blatt, bzw. dessen dicke Konturen, wurden durch unmittelbaren Kontakt mit der linken Seite auf dieselbe transferiert. Der Schriftzug ‚EIN KLEINES KIND‘ im oberen Bereich des linken Blattes wurde in Großbuchstaben geschrieben, und besonders wirkt das Wort ‚KIND.‘, mit rahmenden Bindestrichen und einer Unterstreichung, betont. Auch hier erscheint das Geschriebene durch Kontakttransfer der Pigmente auf dem gegenüberliegenden Blatt unscharf und spiegelverkehrt. Aus dem „Hin und Her der Übertragung“ von originalen und reproduzierten Linien auf beiden Seiten des Skizzenbuches ergeben sich so „zwei hybride Gebilde“, die als das bildnerische Resultat gelten.⁵⁷⁸

Blankenhorns scheinbar experimentelle Darstellung beruht im Wesentlichen auf dem „reproduktiven Mechanismus“ eines offenen Skizzenbuches. Der eigene „Klappmechanismus“ bringt vor allem die Möglichkeit des direkten Kontakts beider Seiten mit sich, und bedingt somit die Übertragung der ersten Gestalt sowie des Geschriebenen von einer Buchseite auf die andere; der Falz des Buches dient entsprechend „als Scharnier für eine Technik des Abdrucks und als Spiegelachse von

⁵⁷⁶ Ebd., S. 260.

⁵⁷⁷ Ebd. (siehe Anm. 223).

⁵⁷⁸ Ebd., S. 267, 268. (siehe „Abb. 3: Pablo Picassos, aus dem Carnet vom Herbst 1902 [...]“).

symmetrisch aufeinander abgebildeten Spuren“.⁵⁷⁹ Ein bildnerisches Ergebnis des Abdrucks und dessen Verfahren verstehen sich als „ein Double in spiegelverkehrter Orientierung“⁵⁸⁰, und entwickeln sich aus dem „Material der Markierung“, das „selbst ein entscheidender Faktor für die mechanische Übertragung der Linie“ ist.⁵⁸¹ Der Zeichner wird auf der Basis der „buchstäblich wechselseitigen Effekte des Abdrucks“⁵⁸² primär gezogener und sekundär übertragener Linien, nämlich im Rahmen dieses bildnerisch „duplikativen“⁵⁸³ Verfahrens, zu einer anderen Ausdrucks- und Variationsmöglichkeit inspiriert. Um in Anordnungsversuchen die Mehrdeutigkeit zeichnerischer Äußerungen zu erproben, versuchte Blankenhorn, eine Komposition zu konstruieren, die sich über zwei Heftseiten aufspannt.⁵⁸⁴ Die Zeichnerin überarbeitete weiter die bereits spiegelverkehrt abgedruckten Konturen auf der linken Seite, genauer gesagt, die von der Figur-Darstellung auf der rechten Seite übertragenen, indem sie einige Linien erneut ergänzte und zurückhaltend nachzeichnete.

Vor dem Hintergrund dieser Ausführungen versteht sich Faulhabers linierte Schulkladde mit der darin geschaffenen gegenstandsfreien Arbeit als ein eigenständiges Medium der Zeichnung, dem der reproduktive Mechanismus innewohnt. Der Bildgrund hat eine zentrale Funktion im Schaffensprozess, die über die eines passiven Trägers der zeichnerischen Geste hinausgeht; er wird zu einem aktiven Überträger. In ihrer Kladde finden somit bildnerische Konfrontationen zwischen dem Dargestellten und dem offenen Blatt vielfältig statt, wodurch sich eine eigene Bildsprache entfaltet. In der zeichnerischen Arbeit aus Faulhabers Kladde werden die Spuren der mechanischen Übertragung zwischen Original und Reproduktion nicht deutlich erkennbar, da ein grafisches Ereignis in erster Linie auf die „unterschiedlichen Übertragungseigenschaften der Materialien“⁵⁸⁵ zurückgeht. Das bedeutet, die Sichtbarkeit der Übertragung variiert je nach Grad der Trocknung der verwendeten Farbstoffe und je nach „Stärke und Oberflächentextur des Papiers“⁵⁸⁶; so wie das Resultat nicht zuletzt auch von der Intention des Zeichners beeinflusst wird. Im Falle von Faulhabers Zeichnung ist die Übertragung beider Formen nur im

⁵⁷⁹ Ebd., S. 267.

⁵⁸⁰ Ebd.

⁵⁸¹ Ebd., S. 270.

⁵⁸² Ebd., S. 267.

⁵⁸³ Ebd., S. 270.

⁵⁸⁴ Vgl. ebd., S. 267.

⁵⁸⁵ Ebd., S. 270.

⁵⁸⁶ Ebd.

geringen Maße erkennbar, da anscheinend der reproduktive Abdruck beider Heftseiten sich mit dem gegenüberliegenden Bildgefüge verband bzw. mit dem pastosen Farbfeld verschmolzen ist. Zudem kann es sein, dass die Kohle- und Kreidemasse bereits während des Zeichenvorgangs antrocknete und daher ein Abdruckverfahren nur bedingt sichtbar werden konnte.

Mit Blick auf ihre zweiseitige Disposition stellt sich die Frage, ob die Zeichnungen der linken und rechten Seite der Kladde als voneinander unabhängige, separat geschaffene Arbeiten zu sehen sind, obwohl sie in ihrer bildnerischen Geste und Dynamik große Ähnlichkeiten aufweisen. Die gleichmäßig linierte Blattoberfläche gibt den beiden Seiten grundsätzlich eine strukturell übereinstimmende Verbindung, durch die sie zu einem Raum der Zeichnung werden und die bildimmanent charakteristisch als „d[as] unabdingbare Ineins von Freiheit und Kontrolle, von Spontaneität und Ordnung“⁵⁸⁷ verstanden werden kann – diese Formulierung prägte der Maler Bernard Schultze. Die Blattseiten können auch als Ort einer „Verschmelzungsleistung“ markiert werden, wie es Gottfried Boehm mit Blick auf die „Singularitäten“ der „Bilder von Kranken“ in der Sammlung Prinzhorn feststellte.⁵⁸⁸

Der Klappmechanismus der Kladde Faulhabers, über den die linken und rechten Heftseiten in dem Falz miteinander verbunden sind, deutet nicht nur auf einen unmittelbaren Kontakt der beiden hin. Er zeigt außerdem ein mögliches Verfahren, in dem „das jeweils Dargestellte völlig mit einer Ausdrucksart verschmilzt“⁵⁸⁹, es aber auch zu einem notwendigen Getrenntsein kommt. Der Falz der Kladde wird dabei als die Grenze zwischen den beiden eigenständigen Bildflächen und als Schwelle des Recto-/Verso-Übertragens des Dargestellten angesehen. Jede einzelne Seite des offenen Heftes vermittelt gleichsam als Träger der Darstellung ihre eigene Bedeutung und Funktion, gilt aber gleichzeitig auch als Überträger. Dieser generiert vor allem „die reziproke Kontamination“ des auf beiden Seiten verorteten Gezeichneten.⁵⁹⁰

Die offene Kladde bietet dem Zeichner als Bildgrund ihre symmetrische Formatstruktur an, welche das künstlerische Erzeugnis im Sinne einer spiegelbildlichen Orientierung mitformen kann. Das entsprechend vorhandene „Gerüst des Formats“⁵⁹¹ löst Abweichungen durch die Asymmetrie aus, die z. B. aus

⁵⁸⁷ WEDEWER 2007, S. 62.

⁵⁸⁸ BOEHM 2002, S. 6. Vgl. ebd., S. 1-8.

⁵⁸⁹ Ebd., S. 6.

⁵⁹⁰ MEISTER 2007, S. 267.

⁵⁹¹ Ebd., S. 266.

einer „sekundären Bearbeitung des Abdrucks“⁵⁹² entsteht. Bei diesem Verfahren wirkt das kompositorische Zusammenspiel zwischen der bestehenden Symmetrie und dem sich neu entfaltenen Asymmetrischen.⁵⁹³ Der Mechanismus von Faulhabers Schulkladde gibt sich selbst als zeichnerischem Medium eine ambivalente Stellung zwischen Distanz und Nähe; Themen, die zudem im Schaffen von Faulhaber von zentraler Bedeutung sind. Im Hinblick auf die materielle Eigenschaft der links und rechts der Mitte angeordneten Farbmassen, auf ihre gestische Ausdrucksart und gegenstandslose Bildersprache sowie den temporeichen Zeichenvorgang, lassen sich Entsprechungen beider Flächen ausmachen; ein Eindruck, der durch die linear strukturierte Anordnung der Blätter betont wird. Faulhaber schuf jedoch die Gestaltungen jeder Seite einzeln, wobei aus diesen nebeneinander gestellten jeweiligen Formen, die als eine ganze Darstellung gelten sollen, ein asymmetrisches Gefüge eines Bildes, wie auch ein beachtlicher Zwischenraum resultiert; ihre zeitliche Distanz und räumliche Trennung werden damit visuell verstärkt. Aus einer derartigen Interaktion zwischen Asymmetrie und Symmetrie ergeben sich bildnerische Spannungen, die auf der zwiespältigen räumlichen Beziehung des Dargestellten und der Bildfläche beruhen. Auf der Oberfläche des geöffneten Heftes kommt es so zu einer Konfrontation des Bildinneren und -äußeren der Zeichnungen und führt zu einer Reihe von bildnerisch „[p]roduktive[n] Konflikte[n]“⁵⁹⁴. In ihrer mehrdeutigen Offenheit treten die zwei Zeichnungen im Zusammenspiel in einen bildnerischen Dialog mit dem Betrachter.

Im zeichnerischen Schaffen von Elisabeth Faulhaber, insbesondere in ihrer figürlichen Darstellung, stehen Frauen deutlich im Vordergrund. Hierbei nutzte sie häufig dekorativ gezogene Kringellinien und grob, schnell geführte Schraffuren, beispielsweise für die Darstellung von Kleidern, Kopfbedeckungen und Haaren der Figuren sowie auch für den Hintergrund des Dargestellten. Die entsprechende durch Blei- oder Farbstifte herbeigeführte Fülle und Vielfalt an Linearität stellt eine zeichnerische Eigenart von Faulhabers Arbeit dar. Auf der linken Heftseite ihrer gegenstandsfreien Zeichnung finden sich eine Reihe kringelig geführter Striche, bei denen erkennbar ist, dass ihre dünnen Linien mit einem Stift von oben nach unten entlang des rechten Rands des Blattes unter der Farbschicht verliefen. Diesen folgend,

⁵⁹² Ebd., S. 267.

⁵⁹³ Vgl. ebd., S. 268.

⁵⁹⁴ Vgl. HOFMANN, Werner: Produktive Konflikte, in: *Kunsthistoriker in eigener Sache. Zehn autobiographische Skizzen*, hg. von Martina Sitt, Berlin 1990, S. 103-130.

fuhr die Zeichnerin die Striche mit Kohle- und Kreidebrei nach, wobei sie anfangs kringelnd eingezogen und dann geradlinig bis zum unteren Bildrand hinuntergezogen wurden. Unmittelbar links dieser Geraden befinden sich unruhige, kräftig ausgeführte Linien, die an die benachbarte Senkrechte gedrängt wirken (Abb. 27 a). Es stellt sich die Frage, ob Faulhabers gegenstandslose Bildartikulation und ihre figürlichen Darstellungen bildnerische Verbindungen aufweisen; oder genauer, lassen sich an den beiden äußerlich heterogenen Darstellungsweisen ein ihnen gemeinsamer zeichnerischer Wesenszug oder eine ihnen zugrundeliegende Analogie feststellen?

Eine von Faulhabers figürlichen Zeichnungen zeigt eine Begegnung zwischen einer Frau und einem Mann (Abb. 28). Nahezu mittig befindet sich der Mann, in einer prägnanten Darstellung mit Schnurrbart samt hochgezwirbelten Enden und einem Helm. Er nähert sich der weiblichen Figur auf scheinbar stürmisch bis ungeduldige Weise, seine Mimik erscheint im Profil gierig. Die Frau reagiert auf den ersten Blick abweisend: Ihren behüteten Kopf wendet sie von dem Mann ab und ihr Oberkörper ist dementsprechend leicht nach hinten gebeugt. Dennoch wirkt ihre Körpersprache nicht vollends abgeneigt, vielleicht sogar leicht verführerisch? Dass ihr Hut an der oberen rechten Bildecke angeschnitten ist, verstärkt den Eindruck, sie würde eingeeengt oder in eine Sackgasse gedrängt werden. Jeglicher Zwischenraum zwischen den Körpern der beiden ist aufgegeben.⁵⁹⁵

Beruhet Faulhabers figürliche Darstellung des Moments einer uneindeutigen intimen Begegnung zwischen Mann und Frau auf einer persönlichen Erfahrung? Oder schuf sie diese, wie in anderen Zeichnungen, in deren Mittelpunkt häufig eine weibliche und männliche Person stehen, ausgehend von ihrer wahnhaften eigenen Fantasiewelt? Fantasierte Faulhaber von hoffnungsloser Liebe mit einem imaginären Liebhaber, wie z. B. Kaiser Wilhelm II.⁵⁹⁶? Dessen Porträt stellte ein häufig rezipiertes Motiv der Patientenarbeiten dar und war dank der charakteristischen Darstellung des

⁵⁹⁵ Vgl. FROHOFF 2009, S.80 f.; vgl. FROHOFF 2014, S. 86 f.; vgl. FROHOFF 2018, S. 71 ff.

⁵⁹⁶ Erwähnenswert ist, dass ein Bild von Wilhelm II. der zeichnerischen Beschäftigung Faulhabers als Vorlage diente, bzw. dass das der Patientin einen Impuls zum zeichnerischen Ausdruck gab. Vgl. (A-K) *Das Menschenschlachthaus* 2014, S. 223 f.: „Als eine Stütze seiner Herrschaft dienten dem technikaffinen Kaiser dabei die Fotografie und das um 1900 völlig neuartige Medium des Films. Schon den Zeitgenossen war bewusst, dass Wilhelm II. diese neuen Kommunikationsmedien gezielt zur massenhaften Verbreitung seines Bildes als patriarchalisch-autoritatives Oberhaupt des Reiches einsetzte: Auf einem Titelblatt des *Simplicissimus*, das auf die Feierlichkeiten zum 25jährigen Regierungsjubiläum 1913 anspielt, zeigt Thomas Theodor Heine den Kaiser, wie dieser, sich in Paradeuniform auf einer riesigen Kodak-Filmrolle sitzend, von den andauernden, ermüdenden Dreh- und Fotoarbeiten ausruhen muss.“

Schnurrbarts, der helmartigen Kopfdeckung und der Uniform eindeutig zu identifizieren (Abb. 33, 33 a).

Eine kleine in hilfloser Abwehr erhobene Hand zwischen dem Kopf der Frau und des Mannes deutet eine intim-bedrängende Situation an. Die Frau scheint „dem Gewusel der Bedrängung durch die Abwendung entfliehen“ zu wollen, dennoch kann sie den Mann „nicht von [ihrer] Brust lösen“.⁵⁹⁷ Ihre Augen blicken „kokett spielend und auffordernd“, wie dies auch ihr Gesichtsausdruck verrät.⁵⁹⁸ Es sticht heraus, dass Faulhaber ihr Gesicht und ihre linke Hand nicht schraffiert hat. Dies versteht sich als eine Art der bildnerischen Akzentuierung der weiblichen Protagonistin in der Bildszene. Ihre Körpersprache und ihr mimischer Ausdruck sind ein Wechselspiel zwischen kokettierender „Verführung und Abwehr“⁵⁹⁹, und Faulhabers figürliche Darstellung wirkt deshalb „wie eine Verbildlichung gegensätzlicher Impulse: Wunsch nach Nähe, Abwehr, ambivalente Zwischenräume“⁶⁰⁰ (Abb. 28).

Die vieldeutigen Bewegungen der von Faulhaber dargestellten Figuren lassen sich mit der dynamischen Führung der Striche ihrer gegenstandslosen Zeichnung in Beziehung setzen. Hierbei ist insbesondere die abstrakte Linienführung auf der linken Heftseite der Kladde zu nennen, die sich senkrecht in einem bewegten Hin und Her leicht nach rechts neigt. Diese Linien verbildlichen unterschiedliche Zeitlichkeiten wie auch Kräfteverhältnisse; die womöglich, ähnlich wie mit einem Spachtel, mit einem abgenutzten Bleistift-Schaft erzeugt wurden (Abb. 27 a). Vergleicht man die vertikalen Bewegungen der abstrakten Linien mit der komplexen Körperbewegung der figürlichen Darstellung, genauer der Frau und deren Dynamik, im rechten Bereich der Zeichnung, fällt auf, dass es in den Bewegungen sowohl äußerliche wie auch bildimmanente Entsprechung gibt. In ihrem Kern entspringen beide Bewegungsdarstellungen ambivalenten Impulsen und zeigen sich deshalb dynamisch, aber erstarrt und ablehnend wie auch überzeugend.

Die männliche Figur versucht, in der figürlichen Darstellung dem Körper der Frau so nahe wie nur möglich zu kommen, sein Drängen führt ein unauflösbares, dichtes Nebeneinander beider Körper und eine räumliche Intensität in der Mitte der Bildfläche herbei. Dies findet seine Parallele in der kraftvollen Kulmination der großen Kreislinien in Faulhabers gegenstandsloser Zeichnung. Ein derartiger Vergleich der

⁵⁹⁷ FROHOFF 2014, S. 87.

⁵⁹⁸ Ebd.

⁵⁹⁹ FROHOFF 2009, S. 81.

⁶⁰⁰ FROHOFF 2018, S. 72.

grundlegenden Bewegungsform und Darstellungsweise lässt nicht nur bildnerische Analogien zum Vorschein kommen, sondern auch ein thematisches Implikat zwischen Faulhabers figürlich konkreter Darstellung und ihrer gestisch abstrakten Bildsprache. Grundlegend beruht nämlich die zeichnerische Darstellung, ob figürlich oder nichtgegenständlich, auf einer unmittelbaren Konfrontation zwiespältig geäußerter Bewegungen. Die Bildfläche spielt dabei die entscheidende Rolle eines potenziellen Spannungsfelds, da sich auf ihr der zeichnerisch eigentümliche Bewegungsausdruck und dessen dynamische Bildkraft sowie Räumlichkeit manifestieren (Abb. 27 a, Abb. 28). Im Rahmen dieser vergleichenden Betrachtung kann auch der Aspekt der sogenannten „leiblich wahrnehmbaren Dimensionen“⁶⁰¹ des Dargestellten angebracht werden:

[P]hänomenologisch betrachtet steht uns in der Wahrnehmung eines kreativen Ausdrucks nicht einfach ein Objekt gegenüber. Vielmehr begegnen und verflechten sich ein durch und durch leiblich verfasstes Selbst und ein Werk inmitten eines bestimmten Milieus. Leibliche Strukturen liegen sowohl dem Ausdrucks- als auch dem Rezeptionsprozess zugrunde und bilden ein verbindendes Element in der Begegnung mit kreativen Ausdrucksformen.⁶⁰²

Faulhabers zeichnerisches Werk ließe, so schreibt Frohoff, „etwas Drittes“⁶⁰³, bzw. „Ambivalenzen zwischen bedrängender Nähe und unüberbrückbarer Distanz“⁶⁰⁴ sichtbar werden. Dieser Spannungszustand weist auf die „zentrale und offensichtlich für Elisabeth Faulhaber problematische Thematik von Nähe und Distanz“⁶⁰⁵ hin und „betrifft dabei sowohl den Inhalt der Motive als auch deren Darstellungsweise, ebenso wie deren Wirkung auf den Betrachter und die Beziehungen der Figuren untereinander.“⁶⁰⁶ Faulhabers gegenstandsfreie farbige Ausdrucksform auf der rechten Seite ihrer offenen Schulkladde zeigt sich leidenschaftlich und impulsiv; ihre lineare Ausdruckskraft wird vielmehr deutlicher wahrnehmbar im Vergleich mit der Zeichnung auf der gegenüberliegenden Heftseite. Ihre abwechslungsreichen, ungebrochenen Striche und deren „gegeneinander laufenden Bewegungsrichtungen“⁶⁰⁷ verflechten bzw. verdichten sich auf der Bildfläche zuerst räumlich intensiv. Sie lassen Unruhe und Fülle entstehen, die zu einer eigenen Struktur

⁶⁰¹ FROHOFF 2014, S. 83

⁶⁰² Ebd.

⁶⁰³ Ebd., S. 84.

⁶⁰⁴ Ebd.

⁶⁰⁵ FROHOFF 2018, S. 78.

⁶⁰⁶ FROHOFF 2014, S. 84.

⁶⁰⁷ Ebd., S. 80.

verschmolzen sind. Die Darstellungsweise ihrer nonfigurativen Zeichnung stimmt im Wesentlichen mit Emma Haucks zeichnerischer Manier überein:

Durch die konstante Bewegung und das Hin und Her des Stiftes auf der gleichen Fläche und das beständige Überdecken und Ausfüllen mit Strukturen und umkreisenden Linien entsteht die Tendenz, bereits gesetzter Grenzen wieder verlustig zu gehen⁶⁰⁸ (Abb. 27 b).

Die ihr eigene zeichnerische Ausdrucksart lässt sich auch in ihren figürlich sowie gegenständlich konkretisierten Darstellungen wahrnehmen. Zentrale Merkmale ihrer Figurendarstellungen mit Gegenständen, Figurengruppe oder (Liebes)Paaren sind „besetzte Zwischenräume“⁶⁰⁹ und weibliche Gestalten, wobei letztere meist ausdrücklich im Zentrum der Bildszenen stehen (Abb. 29, Abb. 30). Weitere Frauengestalten sind in der Frontal- und Profilsicht, eng nebeneinander um die Zentralfigur geschart oder distanziert dieser gegenüber dargestellt. Bei der groß dargestellten Figur im Profil handelt es sich vermutlich aufgrund ihrer prominenten Platzierung im Bildzentrum um ein Selbstbildnis Faulhabers (Abb. 29). Weiter deutet der indirekte (oder direkte) Blick der Hauptprotagonistin das klare Blicken der Zeichnerin auf ihre Umgebung (und den Betrachter) an. Faulhabers Figuren sind, ähnlich wie ihre gegenstandslosen Pendants, ambivalent zwischen Nähe und Abwehr zu verorten, und stellen somit eine unabdingbare Zwiespältigkeit von „Verschmelzungswünschen sowie Distanzwunsch“⁶¹⁰ dar. Dabei erscheint es, als ob permanent „im Verharren rastloser Bewegung des Bleistiftes, das Dargestellte immer mehr und immer wieder entgleitet. Auf verlorene Abgrenzungen wird durch erneutes Nachziehen bestanden.“⁶¹¹

Die wesentlichen Charakterzüge von Faulhabers informeller⁶¹² Darstellungsweise können in einem Vergleich mit zeichnerischen Werken figürlichen Sujets verdeutlicht werden. Ausgangspunkt dessen ist die Wahrnehmung, dass ihre gegenstandslosen, gestischen Zeichnungen über Bilddynamik und Spannungsmomente verfügen und damit auch über bildnerisches Potential. Daraus resultiert die Überzeugung aufseiten des Betrachters, dass ihre zeichnerischen Bewegungen auf der Bildfläche keineswegs

⁶⁰⁸ Ebd., S. 75 f.

⁶⁰⁹ Ebd., S. 75.

⁶¹⁰ FROHOFF 2018, S. 75.

⁶¹¹ Ebd., S. 76.

⁶¹² Vgl. WEDEWER 2007, S. 10, 281. (siehe Anm.5.): „[...]“, dass das Informel die prägende Hervorbringung der bildenden Kunst jener Zeit sei. „Dabei meint der Begriff Informel keinen einheitlichen Stil, sondern charakterisiert eine künstlerische Haltung, die das klassische Form- und Kompositionsprinzip ebenso ablehnt wie die geometrische Abstraktion und statt dessen [sic] eine zwar ebenfalls gegenstandsfreie, aber offene und prozessuale Bildform anstrebt.“

zufällig geschehen sein können. Sie entstammen, so ist anzunehmen, weder allein dem Impuls eines emotionalen und psychischen Schwankens, noch der menschlichen Angst oder dem sexuellen Begehren der psychiatrischen Anstaltspatientin. Stattdessen entspringen die bildinternen Bewegungen zeichnerischen Gesten und Impulsen, die, spontan improvisiert, aber auch in bildnerischer Kalkulation, „das wiederkehrende Hin und Her und das Rastlose“ sowie „Nähe und Distanz“ versuchen einzufangen.⁶¹³ Diese Bewegtheit ihrer Darstellungen lässt sich auch in Bezug auf ihr eigenes Verhalten und Erleben deuten, da

Atmosphären von Fremdbestimmung wie im Gruppenbild sich in Äußerungen [spiegeln], sie sei zum Mesmerismus in der Anstalt bzw. am Leben, also, um hypnotisiert zu werden. Die Entfremdung zum eigenen Körper spricht deutlich aus ihren Aussagen zur Geburt des eigenen Kindes oder daß [sic] sie wegen ihrem körperlichen Bestandteil als Modell da sei. Wie eine Puppe ist ein Modell unterschiedlich formbar, wird präsentiert.⁶¹⁴

Die schöpferischen Betätigungen, die im Anstaltskontext noch ausgeführt werden durften, allen voran das Zeichnen und Schreiben, dienten Faulhaber als „Auseinandersetzung mit ihrer Vergangenheit und Gegenwart, mit sich in der Welt und im Verhältnis zum anderen sowie dem Forschen nach den Zusammenhängen des Lebens insgesamt“⁶¹⁵.

Faulhabers Ausdrucksformen, dynamische Bewegungen und ihr räumliches Verhältnis zwischen dem Dargestellten und der Bildfläche in ihren gegenstandslosen sowie figürlichen Zeichnungen sind in ihrer Bildsprache singulär und stehen trotz ihrer scheinbaren Heterogenität miteinander in engem bildnerischem Zusammenhang. Beide Werkgruppen basieren auf einer Bildstruktur, welche in unterschiedlicher Weise visuell ausgeführt wurde, und die weder aus einem unerwarteten Geschehen noch aus einem unwillkürlichen Akt der bildnerisch ungeübten Hand stammt. Faulhabers zeichnerisches Schaffen ist somit nicht voreilig als etwas plötzlich Gekritzelteres zu begreifen, was einer kindlichen Naivität entspringt.

Eines der zentralen Themenfelder in Faulhabers Schaffen lässt sich deutlich an ihrer gegenstandslosen, gestischen Zeichnung ablesen: Distanz und Nähe werden hier durch zeichnerisches Transformieren evoziert und mit diesen wird assoziativ „ein breites Spektrum an Stimmungen, Gefühle[...] und Atmosphäre[...]“⁶¹⁶ hervorgebracht. Es

⁶¹³ FROHOFF 2018, S. 78.

⁶¹⁴ Ebd.

⁶¹⁵ Ebd.

⁶¹⁶ Ebd., S. 79.

entwickelt sich aus den Begegnungen zeichnerisch ambivalenter Impulse eine eigene Ausdrucksweise, die wiederum mit der Kladde als spezifischem Bildgrund – dem grafischen Dispositiv – in ein medial produktives Spannungsverhältnis tritt (Abb. 27).

Die offene Kladde als eine zeichnerische Fläche wird symmetrisch in zwei Heftseiten geteilt. Zwischen beiden Blättern fungiert der Falz einerseits als Grenze, die erst auf eine im Voraus bestehende Anordnung sowie Voraussetzung der Bildfläche deutet, andererseits als Schwelle, die potenziell eine Ausdrucksmöglichkeit des Verschmelzens signalisiert. Das Gerüst der Kladde mit seinen linierten Blättern ist entsprechend als „Ambivalenzfeld[...]“⁶¹⁷ und Ort des Einswerdens von bereits Vorhandenem und neu Entstehendem zu verstehen.

Inmitten des geöffneten Schulheftes, genauer gesagt zwischen den zwei abstrakten Zeichnungen, eröffnet sich ein Zwischenraum. Dort beginnt eine bildnerische Verbindung zwischen den unterschiedlichen Farbformen bzw. von diesen und ihrem Bildgrund. Konfrontationen und Bild-Grund-Beziehungen dieser Art ergeben sich aus Faulhabers Reaktion auf eine gegebene mediale Voraussetzung und dem intrinsisch vorhandenen Gerüst, welches sie produktiv in ihrem Schaffen nutzte. Die Distanz zwischen Faulhabers gegenstandslosen Zeichnungen in der Schulkladde stellt hinsichtlich der bildnerischen Räumlichkeit nicht nur ein „Zwischen“ dar, sie wird vielmehr eher zu einem

Raum der Unbestimmtheit unter der Schwelle identifizierbarer Bedeutungen, einen Raum des Vorbehalts, der Unschärfen und Potenzialitäten, imstande, die Gestalt einer dichten, ebenso lesbaren wie überzeugenden Gebärde oder Gebärdenfolge zu fundieren oder zu mobilisieren.⁶¹⁸

Faulhabers Bildgrund versteht sich also als ein ambivalenter Raum; als ein Ort, in dem sich ihr innerer und äußerer Zustand widerspiegelt, und wo eine Auseinandersetzung zwischen gegensätzlichen Anregungen und Begehren erfahrbar wird. Heterogene Ausdrücke nähern sich hier an und treten ein in eine Konversation zwischen dem vorhandenen Gerüst und der neu geschaffenen Ordnung der Bildfläche. Räumlicher Abstand, wie er durch die Struktur des Bildmediums vorgegeben wird, verbindet sich mit der bildnerischen Räumlichkeit des Dargestellten. Daraus resultiert ein räumliches Spannungsverhältnis, in welchem Faulhabers Darstellungen weniger vollendete Ereignisse, sondern eher Geschehen in Bewegung darstellen:

⁶¹⁷ Ebd., S. 80.

⁶¹⁸ BOEHM, Gottfried: Das Zeigen der Bilder, in: *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*, hg. von Gottfried Boehm/ Sebastian Egenhofer, u. a., München 2010, S. 37.

„Berührungen erlauben keine vorsichtige Annäherung, sondern treten mit raumgreifender Energie entgegen.“ Der Rhythmus des „Zwischen“(-raums) erscheint dabei dynamisch, und verliert sich keineswegs „im ständigen Umkreisen und Wiederauflösen“ der artikulierten Striche und deren „Such- und Fluchtbewegungen“.⁶¹⁹ Die kreisenden Linien, die Faulhaber in vielfältiger Weise in ihren Zeichnungen verwendet hat, wirken „wie der beständige Versuch einer Bewegung aus der Einengung heraus“⁶²⁰. In der zirkulierenden Bewegung „nähert [sie] sich an, umschließt einen Raum, ohne das Zentrum zu erreichen. Wieder und wieder füllt und verwebt sie Zwischenräume“.⁶²¹

Die in Faulhabers Kladde erkennbaren eigenen Bildstrukturen werden in der Auseinandersetzung zwischen verschiedenen zeichnerisch kreativen Ausdrucksformen als eine verbindende Komponente angesehen. Dadurch wird die Wahrnehmung der Ambivalenzen zwischen Nähe und Distanz in Faulhabers verschiedenen Zeichnungen verstärkt und lässt sich im „Zwischen“ der informellen wie figürlich-gegenständlich konkretisierten Darstellungen bzw. in den Übergängen zwischen Strichen, Formen und dem Bildgrund intensiver erfahren. Als ein weiteres wiederkehrendes Motiv der Zeichnerin stellt sich die Begegnung dar: Bei ihren gegenstandslosen Kladdenbildern handelt es sich um das Zusammentreffen verschiedenartiger zeichnerischer Gesten, während sich in ihren figürlichen Werken männliche und weibliche Gestalten begegnen und dabei nahezu jeglichen räumlichen Abstand aufgeben. In Letzterem entsteht jedoch auch andersartiges „Zwischen“ durch eine dritte, kleiner dargestellte Figur (Abb. 28)⁶²², die im bildnerischen Zusammenhang als ein „personifizierte[r] Zwischenraum“⁶²³ agiert. Sie macht in Faulhabers figürlicher Zeichnung „gleichermaßen Verbindung und Abstand“⁶²⁴ anschaulich, und sie bildet ähnlich wie der Falz der geöffneten Kladde eine Grenze, die zugleich Schwelle unterschiedlicher Darstellungen ist.

Der ambivalente Zwischenraum ist in Faulhabers zeichnerischen Arbeiten vielfältig dargestellt und wird somit zu einem der zentralen gestalterischen Merkmale der Zeichnerin. Bildnerisch ist es Faulhaber gelungen, in ihren Zeichnungen durch ihre

⁶¹⁹ FROHOFF 2018, S. 79.

⁶²⁰ Ebd., S. 79 f.

⁶²¹ Ebd., S. 80.

⁶²² Ein weiteres Beispiel von E. Faulhaber: „Ohne Titel (Heft: »Meine liebe Freundin«), 20,7 x 16,7 cm, um 1917, Bleistift in einem Heft, Sammlung Prinzhorn Heidelberg, Inv. Nr. 3708/fol 25 verso“, in: FROHOFF 2018, S. 69.

⁶²³ Ebd., S. 70.

⁶²⁴ Ebd.

Bewegungsdarstellungen einen Zwischenraum zu schaffen, der als „Schwellenmoment[...] zwischen vertraut und fremd, zwischen Standfestigkeit und Schweben, beweglich und starr, innen und außen, dem Einen und dem Anderen, Hin und Weg [...] bildlich fixiert.“⁶²⁵

Faulhabers informelle Zeichnungen lassen sich darüber hinaus in Hinblick auf die Imagination und Einbildungskraft ihrer Zeichnerin untersuchen. Auf den Heftseiten lässt sich eine zeichnerisch spezifische Räumlichkeit ausmachen, die die innere sowie real erlebte Situation der psychiatrischen Patientin spiegeln soll und sich in unterschiedlich dicht geführten Strichen, Schraffuren und kreisenden Linien äußert. Die so geschaffene bildnerische Konstellation stellt eine produktive Auseinandersetzung mit dem Raum dar, in der visuell sowohl die Psyche der Zeichnerin als auch ihre individuelle Raumsituation in der Psychiatrie und ihre schöpferische Imagination miteinander in Verbindung treten.

Das räumliche Intervall der zeichnerischen Bildräume versteht sich, über die erkennbare Entfernung auf der Bildfläche hinaus, als ein potenzieller Ort im Bildgrund, wo auf zeichnerisch vielfältige Darstellungsweise ambivalente Momente ihres Selbsterlebens und ihrer Lebensgeschichte sowie auch ihrer psychiatrischen Lage sichtbar werden.

Auf Grundlage der bisherigen Überlegungen lässt sich das umfassende Verhältnis zwischen Dargestelltem, Zeichner und Betrachter in Elisabeth Faulhabers Schaffen wie folgt zusammenfassen:

Als Gewordenes steht der kreative Ausdruck zwischen dem Produzenten und dem Rezipienten, durch den der Ausdruck ein neues, zweites Werden erhält. Zur spürbaren Lebendigkeit des Ausdrucksgegenstandes gehört es, dass ein Prozess des Gewordenseins wahrnehmbar ist – ein Jemand hat etwas gestaltet im Ausdruck, das gerade aktuell Sichtbare. Zudem bringt es ein Werden, eine Unabgeschlossenheit mit sich, denn im Blick des Rezipienten entsteht der Gegenstand auf eigene Weise im Resonanz- und Wahrnehmungsprozess.⁶²⁶

In ihren Arbeiten zeigen sich auf ausdrucksvolle und vielfältige Weise Interpretationen von Abstraktion und Gegenständlichkeit, eine charakteristische Räumlichkeit in Form eines ambivalenten Zwischenraums – der als ein besonderer Ausdruck des Innern und Innenlebens gilt – sowie die Konfrontation zwischen dem Ungleichen und ihrer bildnerisch produktiven Kontamination und Verschmelzung. All

⁶²⁵ Ebd., S. 81.

⁶²⁶ FROHOFF 2014, S. 102.

diese Merkmale finden auch in schöpferischen Arbeiten anderer psychiatrischer Patientinnen und Patienten⁶²⁷ Beachtung, wie z. B. Paul Goesch (Abb. 34). Gemeinsam haben die Arbeiten u. a., dass sie im Wesentlichen aus dem „Tun“ einer Kraft“ entstanden sind und dadurch an einem „Prozess der Konfrontation einer Kraft gegen eine andere Kraft“ beteiligt sind.⁶²⁸ Bestimmend in diesem Prozess sind die „Virtualitäten des Bildes, die Potenzen des Unsichtbaren, die stets in Bewegung befindliche Bewegung, die stets wirksame ‚Kraft‘ der *poiesis*, und die Objekte/Werke wären deren Ereignisse, doch niemals deren Monumente.“⁶²⁹

4.3 Wilhelm Maaschs Zeichnung als montierter Raum

4.3.1 Zeichnungen auf Kalenderblättern und Zeichenpapier

Während seiner Zeit als Patient einer psychiatrischen Anstalt schuf Wilhelm Maasch um 1910 seine Zeichnungen mit schlichten Stiften, Kreiden und Farben auf kleinformatigen Blättern (11,1 x 7,7 cm) bzw. auf der Vorder- und Rückseite eines Tagesabreißkalenders (Abb. 40, Abb. 42 u. a.). Maaschs Arbeiten gehören zu den „88 Zeichnungen und Bilder[n] von elf [...] Patienten der Provinzial-Heil- und Pflegeanstalt zu Düren, Rheinprovinz“, die die dort beschäftigten Ärzte in den Jahren 1920 und 1921 an die Psychiatrische Universitätsklinik Heidelberg geschickt hatten.⁶³⁰

⁶²⁷ Die folgenden Patientenarbeiten sind Beispiele: ELISE MAHLER (1878-1945): *Hrn. Regierungsrat/ Suisse, undatiert/ Moosli Dr. Rynau, undatiert/ Vogel Straushen*, undatiert, in: (A-K) *Irre ist weiblich* 2009, S. 125, 127, 259; EMMA HAUCK (1878-19200): *Herzensschatz (Brief an den Ehemann) u. a.*, 1909, in: Ebd., S. 180 f., 256., *Brief an den Ehemann, Herzensschatzi komm, komm*, 1909, in: *Wahnsinnige Schönheit* 1997, S. 93 ff.; ELSE BLANKENHORN (1873-1921): *Poesiealbum mit Zeichnungen und Texten, Tagebuch mit Zeichnungen und Texten*, in: Ebd., S. 60, Blankenhorns musikbezogene Zeichnungen, in: *Muzika. Musikbezogene Werke von psychisch Kranken*, Kataloggest. von Ferenc und Inge Jádi, Heidelberg 1989, S. 53 ff.; LOUIS SOUTTER (1871-1942): Seine „Fingermalerei“, in: *Kunstforum International*, Bd.101, 1989, S. 206-209; PAUL GOESCH (1885-1940): *Ohne Titel [Abstraktion]*, undatiert, in: (A-K) *Paul Goesch (1885-1940). Zwischen Avantgarde und Anstalt*, hg. von Thomas Röske, Heidelberg 2016, S. 154 f.; WILHELM MAASCH, Zeichnungen auf „Kalenderblättern“, um 1910, in: *Wahn Welt Bild* 2002 (siehe Beitrag I. Jádi 33, Abb.4.), Zeichnungen auf „Kalenderblättern“, um 1910, in: *Vernissage* 2001, S. 44, Zeichnungen auf „Kalenderblättern“, um 1910, in: (A-K) *Moderne. Weltkrieg. Irrenhaus. 1900-1930*, 2014, S. 148 f., 156-160.

⁶²⁸ MARIN, Louis: *Von den Mächten des Bildes*, aus dem Französischen von Till Bardoux, 1. Aufl. Zürich/Berlin 2007, S. 20. Vgl. BOEHM 2002, S. 1-8.

⁶²⁹ MARIN 2007, S. 25.

⁶³⁰ RÖSKE, Thomas: Die Dürener Werke aus Prinzorns Sicht, in: (A-K) *Moderne. Weltkrieg. Irrenhaus. 1900-1930*, 2014, S. 133. Vgl. ebd., S.133-138; vgl. LOERS, Veit: Schatten der Avantgarde, in: Ebd., S. 156-161, hier S. 158: Den Angaben über diese Patientenwerke aus der Dürener psychiatrischen Anstalt zufolge, erscheinen sie „erst einmal wenig spektakulär“: „Tatsächlich reicht die Bandbreite von fast noch biedermeierlich anmutenden Genremalereien über historische Porträtskizzen und utopische Winterlandschaften bis zu fantastischen Maschinenzeichnungen eines

Dies erfolgte in Reaktion auf einen an den deutschsprachigen Raum gerichteten Aufruf, für die „Begründung eines ‚Museums für pathologische Kunst‘“ Werke zu stiften, welcher von Hans Prinzhorn bzw. dem Leiter der Heidelberger Klinik Karl Wilmanns ausging.⁶³¹

Biografische Angaben zur Person Wilhelm Maaschs sind nicht überliefert, und ebenso wenig haben sich Informationen zur Entstehung seiner in der Psychiatrie entstandenen Bildproduktion erhalten.⁶³² Bisher wurden seine Werke als „ornamental-konstruktive[...] Zeichnungen“ rezipiert „in denen etwas vom Zeitgeist des beginnenden 20. Jahrhunderts zu spüren ist“⁶³³, oder als „fast verhauchende[...] pflanzliche[...] Gebilde“⁶³⁴ auf Kalenderblättern. Aufgrund fehlender Überlieferungen ist sein zeichnerisches Schaffen nur schwer im Kontext der psychiatrischen Anstaltswelt um 1900 und auch aus bildnerischer Perspektive zu fassen.

In Maaschs zeichnerischen Darstellungen lassen sich zunächst unbestimmte Lebewesen oder „schwer zu definierende vegetabile ornamentale Konstruktionen [...] in der Art keltischer Ornamentik“⁶³⁵ ausmachen. Im Gegensatz zu diesen, aus einer undefinierbaren Organik heraus entwickelten Bildgestaltungen, zeigt eine seiner Arbeiten (Abb. 35) jedoch konkret bestimmbare Gegenstände, wie beispielsweise zwei Häuser, ein menschliches Wesen auf einem Schiff inmitten des Bildes und eine Uferlandschaft, die als „Rheinufer [...], eine in Betrieb befindliche industrielle Anlage oder ein Lager, mit ornamentalem Mittelstück“ identifiziert werden kann.⁶³⁶ Die fragmentarischen Bildinhalte sind im Bildraum mit der unbestimmten Leere des

Louis Castner, einem mehrseitigen handgeschriebenen Bericht mit Konstruktionszeichnung eines L. Heintzen, Fotos von Körpertätowierungen, grotesk-humoristischen Zeichnungen eines Lukas und ornamental-konstruktiven Zeichnungen eines Wilhelm Maasch [...].“

⁶³¹ Vgl. RÖSKE 2014, S. 133: „[D]as [sollte] aus der systematischen Erweiterung einer kleinen, von Emil Kraepelin (1856-1926) begonnenen ‚Lehrsammlung‘ mit Werken aus Heidelberg und Wiesloch hervorgehen [...]“; vgl. ANKELE 2009, S. 11: „Bettina Brand-Claussen – Kunsthistorikerin und stellvertretende Leiterin der Sammlung Prinzhorn – geht davon aus, dass der Psychiater Emil Kraepelin (1856-1926), der von 1891 bis 1903 die Leitung der psychiatrischen Universitätsklinik innehatte, die Heidelberger Lehrsammlung begründete.“

⁶³² Vgl. Die Dürener Werke aus der Sammlung Prinzhorn, Heidelberg, kuratiert von Eusebius Wirdeier, in: (A-K) *Moderne. Weltkrieg. Irrenhaus. 1900-1930*, 2014, S. 139-155, hier S. 154: „Wilhelm Maasch: Lebensdaten unbekannt. 1910 in der Provinzial-Heil- und Pflgeanstalt Düren nachweisbar“; vgl. Wilhelm Maasch, in: (A-K) *Wahnsinnige Schönheit* 1997, S. 132 f.: „Wilhelm Maasch. Nachweisbar um 1900 in Düren (Anstalt). Fall 245. Diagnose: Dementia praecox. Provinzial-Heilanstalt zu Düren, Rheinprovinz.“

⁶³³ LOERS 2014, S. 158.

⁶³⁴ JÁDI, Inge: Eine wissenschaftliche Dokumentation wird zum Kunstereignis, in: *Wahn Welt Bild* 2002, S. 221. Vgl. ebd., S.215-223.

⁶³⁵ LOERS 2014, S. 158.

⁶³⁶ Ebd.

Zeichenpapiers konfrontiert, in der ihnen nur vage, farbige Flecke und rätselhafte Konturen nebengestellt sind. Diese bildnerische Struktur vermittelt eine unklare atmosphärische Räumlichkeit, ähnlich wie man sie auch in August Natterers Werk „*Wunder-Hirthe*“ [II] oder „*Weltachse mit Hase*“ [III] wahrnehmen kann. Darin dominiert die Farbe Blau die ansonsten nahezu leere Bildfläche (Abb. 5, Abb. 36). Natterer nutzte als Bildträger Karton, der die wässrige Farbe aufsaugt, wodurch die blaue Fläche matt und nebulös und in ihrer Wirkung melancholisch erscheint. Diese farbige Atmosphäre lässt eine undefinierbare Räumlichkeit im Bildgrund entstehen, die durch das Zusammenwirken mit der feinen Linienführung der Bleistiftzeichnungen Betonung findet, ganz im Sinne einer Interaktion gegensätzlicher Komponenten.⁶³⁷

Für seine zeichnerische Tätigkeit verwendete Maasch kleinformatige Kalenderblätter, auf welchen neben dem aktuellen Datum bzw. dem jahreszeitlichen Überblick ein für Notizen zur Verfügung gestelltes freies Feld – „Vermerke“ – angeordnet ist. In der Reihe Kalenderblatt-Darstellung findet sich jedoch auch ein gänzlich leeres Blatt, an dessen oberstem Rand nur zwei Löcher auszumachen sind, weswegen es als Deck- oder Zwischenblatt des Abreißkalenders identifiziert werden kann. Eine ungewöhnliche, bisher noch nicht veröffentlichte Variante der Kalenderblatt-Zeichnung befindet sich in der Sammlung Prinzhorn. Es handelt sich dabei um ein Blatt, auf welchem im Bereich für „Vermerke“ ein rechteckiges, mit feiner Schraffur bedecktes, dunkles Kästchen gedruckt ist.⁶³⁸ Vermutlich steht der abgedruckte Kalendertag dieses Blattes im Zusammenhang mit einem damaligen regionalen Gedenktag. In diesem Kalenderblatt zeigt sich die bemerkenswerte bildnerische Raumsituation, nämlich, in der ein Raum im Raum koexistiert.⁶³⁹

Maaschs Kalenderblatt ist weniger ein nur zufällig gefundener alternativer Bildträger, der ihm in der psychiatrischen Anstalt zur Verfügung stand oder heimlich verschafft wurde; es ist vielmehr als eine selbst ausgewählte potenzielle Bildfläche zu sehen. Bei genauer Betrachtung wird deutlich, dass Maasch in seinem Schaffensprozess die gedruckten Elemente des Blattes keineswegs außer Acht ließ, und er stattdessen schöpferisch und spielerisch mit ihnen umging. Der Zeichner

⁶³⁷ Natterers beide Werke (Abb. 5, Abb. 36) wurden von mir in der Dauerausstellung „Die Sammlung Prinzhorn – von ‚Irenkunst‘ zur Outsider Art“ (ab 1. Juli 2020 -) in der Sammlung Prinzhorn gesehen.

⁶³⁸ Für diese Kalenderblatt-Zeichnung gibt es keine veröffentlichte Abbildung. Sie befindet sich im Graphischen Kabinett der Sammlung Prinzhorn in Heidelberg.

⁶³⁹ Maaschs originale Werke wurden beim Besuch zum Zweck dieses Dissertationsvorhabens (7. und 8. Juli 2021) im Graphischen Kabinett der Sammlung Prinzhorn betrachtet. Für die Unterstützung danke ich dem Leiter der Sammlung Prinzhorn in Heidelberg, Dr. Thomas Röske.

versuchte also, in einer Art von künstlerischem, „[i]nnere[m] Dialog“⁶⁴⁰ das Vorhandene mit seinen eigenen Darstellungen in ein Zusammenspiel zu bringen.

Es ist jedoch unklar, ob Maasch intendiert hatte, das Sujet seiner Arbeit mit dem gedruckten Datum des Kalenderblattes in Verbindung zu bringen oder ob er es unabhängig davon als Improvisation angelegt hat. Angesichts des Kalenders als seiner Bildfläche und dessen Analogie zu einem Tagebuch, stellt sich weiterhin die Frage, ob der Zeichner die Blätter als nonverbale Ausdrucksform der Erinnerung nutzte, mit denen er versuchte, sein wahres Selbst in der Psychiatrie nicht zu vergessen. In Maaschs Zeichnungen treten vor dem Hintergrund der rigiden Struktur des Kalenderblatts besonders sein außergewöhnliches Motiv seiner Darstellung, aber auch dessen räumliche Konstruktion hervor. Sein zeichnerischer Ausdruck erscheint dabei nicht von einer inneren bzw. psychischen Unruhe ausgelöst worden zu sein, und ebenso wenig ist seine schlichte Ausdrucksform auf einen Mangel zeichnerischer Fähigkeiten zurückzuführen. Seine Arbeit ist in ihrer prozesshaften Entwicklung als zeichnerisches Geschehen zu betrachten, welches in der Improvisations- und Einbildungskraft des Schaffenden seinen Ursprung hat.

Gottfried Boehm erkannte als eines der zentralen Merkmale der „Kunst von Geisteskranken“, genauer der Werke der Sammlung Prinzhorn, „das Spiel der Einbildungskraft“⁶⁴¹. Ein ebensolches Spiel findet sich in Maaschs Darstellungen auf kleinformatigen Kalenderblättern beziehungsweise im produktiven Zusammenspiel des zeichnerisch improvisierten Akts mit der bildnerischen Ausdruckskraft des Zeichners. Boehm führt zur visuellen Wahrnehmung eines vielschichtigen, deswegen schöpferischen Zusammenspiels weiter aus:

Als Betrachter vollziehen wir eine optische Synthese, deren Pointe darin besteht, das Dargestellte dem *Auge* darzubieten. Bevor das Bild etwas sagt, das man auch in Worte fassen könnte, ist es ein Akt des *Zeigens*, der visuellen Entfaltung. In ihm verbinden sich die unterschiedlichsten Elemente der äußeren oder inneren Welt, bilden sich Interferenzen, Schichtungen, Kollisionen aus. Was sich da ereignet, ist das Spiel einer offenen Verbindung, in dem sich Begriffe, Wortfetzen, Zeichen, Gesichter, Organe, Geräte, Farben, Gesten etc. aufeinander beziehen. Die Heterogenität, das oftmals Disparate daran fällt auf, und die überraschenden Verknüpfungen. Was wir an Nietzsche, Freud und Warburg demonstrierten: Entgrenzungen, die Aufhebung von Zensuren zugunsten affektiver Lizenzen, die Legitimität des Begehrens – hier wird es Ereignis. Man kann dieses anspielungsreiche Zusammenspiel, das zu keinem Ende kommen will und kann,

⁶⁴⁰ Vgl. VERSPOHL, Franz-Joachim: Innerer Dialog. Die Methode von Pollock und Wols, den Betrachter mit sich selbst zu konfrontieren, in: *Kunstforum International*, Bd. 111, 1991, S. 134-139.

⁶⁴¹ BOEHM 2002, S. 7.

weil es in sich genügend Anlässe besitzt, ständig fortgesetzt zu werden, auch das Spiel der Einbildungskraft, d.h.: der Bildkraft in uns selbst nennen. Was Bilder sind und was sie leisten, hat damit zu tun. Sie bringen auf eine evidente Weise zusammen, was sich sonst nur auszuschließen scheint: Greifbares und Ungreifbares, Nahes und Fernes, Inneres und Äußeres, Phantastisches und Reales, Abgesondertes und Verbindendes, high und low.⁶⁴²

Mangels weiterführender Informationen zum Leben Wilhelm Maaschs lässt sich nicht endgültig feststellen, ob er vor seiner psychiatrischen Einweisung in irgendeiner Weise bildnerisch ausgebildet worden oder in diesem Feld berufstätig war. Auch ist es nicht möglich zu rekonstruieren, unter welchen Bedingungen er in der Anstalt seiner bildnerischen Tätigkeit nachging.

Maaschs schöpferische Nutzung der Kalenderblätter – sowohl Vorder- als auch Rückseite – lässt auf eine grundlegende Situation des Mangels innerhalb seiner Psychiatrie schließen, was mit der allgemeinen Lage der staatlichen Heil- und Pflegeanstalten um 1900 korrespondiert. Kreative Beschäftigungen von dortigen Anstaltspatient*innen, ausgenommen Patient*innen in einem privaten Sanatorium, wurden in dieser schwierigen Zeit kaum gefördert; eine derart psychiatrisch unregelmäßige individuelle Tätigkeit sollte vielmehr vermieden oder angesichts der strengen Regelungen des Psychiatriealltags gänzlich verboten werden.⁶⁴³ Trotz der eingeschränkten Situation damaliger Anstaltspsychiatrien unternahmen zahlreiche schöpferisch beschäftigte Patient*innen auf unterschiedlichste Weise Anstrengungen, um ihre Arbeiten zu schaffen. Aus diesem vielfältigen Akt des Zeigens, der der Not und Notwendigkeit entspringt, ergibt sich heute „die Vielfalt an Selbstzeugnissen“ der Sammlung Prinzhorn.⁶⁴⁴ Die Mannigfaltigkeit der Materialien und der sogenannten Bildträger bildnerischer Arbeiten, die um 1900 in Psychiatrien erschaffen wurden, deutet besondere zeitgeschichtliche Umstände an. Insass*innen psychiatrischer Anstalten mussten das für ihr kreatives Schaffen nötige Material aus alltäglichen Gebrauchsgegenständen und Abfällen der Anstalten schöpfen, nutzten zum Teil aber auch Stoffliches des eigenen Körpers wie beispielsweise Kopfhair.⁶⁴⁵ Allein dieser

⁶⁴² Ebd., S. 6 f.

⁶⁴³ Vgl. GRAF, Hendrick/ KNAUER, Erhard/ ORTH, Linda: *Leben in der Anstalt*, in: (A-K) *Moderne. Weltkrieg. Irrenhaus. 1900-1930* 2014, S. 81-101, hier S. 81 f.

⁶⁴⁴ ANKELE 2009, S. 18, 264. (siehe Anm. 36): „Inge Jádi, ehemalige Leiterin der Sammlung Prinzhorn, bezeichnet die Selbstzeugnisse als ‚eine bunt durchmischte Anhäufung an Patientenäußerungen mit und ohne Werkcharakter, die die ganze Breite vom Banalen, Alltäglichen über Mischformen bis zum eigensinnig geformten, einzigartigen Kunstwerk umfassen.‘“

⁶⁴⁵ Einige Beispiele hierfür sind Zeichnungen auf „Toilettenpapier“ von ARTHUR F. BECKER [BUHR?]; Zeichnungen auf „grauem Verpackungskarton Stahlspäne“ von ELISE MAHLER; ein ‚gesticktes‘ Porträt eines Mannes von ELISA K., in dem die Anstaltspatientin zu ihrer Stickerei anstatt eines üblichen Stickgames vermutlich ihr eigenes Kopfhair verwendet hat; die fotografisch

Akt lässt sich bereits als ein bildnerischer Prozess begreifen, der als „Nötigung, ein Niemandsland der Form zu betreten“ in den schöpferischen Arbeiten zu vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten führte. Diese Situation der materialistischen Verknappung erweckte den künstlerischen Geist vieler Patient*innen; oder wie es Werner Hofmann fasste: „Not macht erfinderisch.“⁶⁴⁶

Maaschs bildnerische Ausdrucksfähigkeit zeigt sich noch deutlicher in seinen kolorierten Zeichnungen auf Zeichenpapier, was zumindest eine grundlegende kunsthandwerkliche oder kunstgewerbliche Ausbildung oder ein ausgeprägtes künstlerisches Interesse vermuten lässt (Abb. 35, Abb. 37, Abb. 38, Abb. 39). Diese Arbeiten sind in ihrem Format (21,8 x 18,4 oder 21,8 x 17,4 cm) deutlich größer als die seiner Kalenderblatt-Serie (11,1 x 7,7 cm). Allein dieses Maß, auch der Zustand ohne vorgedruckte (Kalenderblatt-)Struktur, ermöglichte ihm als Zeichner, sich mehr Freiheiten in der kompositorischen Anordnung sowie der räumlichen Variation zu schenken, zugleich selber als Betrachter mit einem besseren Blick auf diesen autonomen Entwicklungsverlauf in seinem Werk aufmerksam zu werden. In Maaschs Darstellungen spiegelt sich sein Blick auf die Gegenstände und die Umgebung seiner Erfahrungs- und Vorstellungswelt. Er versuchte, seine Sujets zuerst aus räumlich unterschiedlichen Blickpunkten und Perspektiven zu erfassen, wodurch seine Bildinhalte eine Polyfokalität aufweisen und in ihrer fokussierten Ausbreitung auf der Bildfläche mehrere Dimensionen zeigen. Seine kolorierten Darstellungen auf Zeichenpapier lassen sich in diesem Zusammenhang als eine „Inszenierung des Blicks“⁶⁴⁷ verstehen. Der Blick des Zeichners auf den Raum, der seine Objekte umfasst oder ihnen immanent ist, ermöglicht ihm, eine bildnerisch vielfältige Interpretation von Räumlichkeit zu schaffen.

Die Linien in Maaschs Kreationen auf Zeichenpapier, die zunächst mit Bleistift ausgeführt und anschließend durch Deckfarben und Deckweiß koloriert wurden, erscheinen in ihrem bildnerischen Resultat weniger spontan, unmittelbar, gestisch oder dynamisch, als vielmehr vorsichtig und überlegend, wie auch distanziert (Abb. 35,

dokumentierten Arbeiten von MARIE LIEB, die auf den „Zellenfußboden“ mit „gerissenen Leinenstreifen“ aus „Lappen des Bettzeugs“ gestaltet wurden, und aus heutiger Sicht „raumgreifende[...] Installationen“ assoziieren lassen. Vgl. (A-K) *Irre ist weiblich* 2009, S. 124-127, 142, 162 f.; vgl. (A-K) *Krieg und Wahnsinn* 2014, S. 201.

⁶⁴⁶ HOFMANN, Werner: Der Maler Wols, in: *Werk. Schweizer Monatsschrift für Architektur Kunst Künstlerisches Gewerbe*, Bd. 46. 1959, S. 185. Vgl. ebd., S. 181-186.

⁶⁴⁷ BELTING, Hans: Einleitung. Die Kunst im Spiegel des Blicks, in: BELTING, Hans: *Der Blick hinter Duchamps Tür. Kunst und Perspektive bei Duchamp. Sugimoto. Jeff Wall*, Köln 2009, S. 8. Vgl. ebd., S. 8-15.

Abb. 37, Abb. 38). Der Farbduktus erweckt somit den Eindruck, dass der mit Farben angesättigte Pinsel – oder ein ähnliches Malerwerkzeug – in seinem ständigen, nach etwas suchendem Bewegen, einen immer neuen Zwischenraum entstehen lässt. Die kolorierten Linien sind dabei ornamental angelegt, ihre Bewegungen sind stellenweise dementsprechend in ihren Ausschwingungen erstarrt. Es scheint fast so, als hätte der Zeichner versucht, durch das Zusammenspiel von Linie und Farbe zu „einer neuen Form der autonomen Linie, die zugleich Ausdruck der *psychischen Improvisation* ist“⁶⁴⁸ zu finden. In diesen Zeichnungen wird darüber hinaus Maaschs erfahrener Umgang mit Deckfarben erkennbar, der sich besonders in den komplementären multiplen Farbklingen von Rot und Grün, Orange und Blau, ebenso wie den opak aufgetragenen, mit Deckweiß gemischten und transparent verdünnten Zwischenvarianten der Farben zeigt.

4.3.2 Motiv, Entdeckung und Entwicklung

In Maaschs zeichnerischen Arbeiten auf Kalenderblättern zeigen sich zwei Linienarten unterschiedlichen Charakters (Abb. 38, Abb. 40 u. a.). Es handelt sich dabei um mit Bleistift gezogene Konturen pflanzlicher Formen und um farbige Striche, die durch Deckfarben sowie Deckweiß, Kopierstift und Kreide über diese Umrisslinien des Bleistifts – oder von diesen abweichend sowie autonom improvisierend – ausgeführt wurden. Die pflanzlichen Gebilde und gewundenen, vegetabil-ornamentalen Konstruktionen zeichnete der Patient zunächst in skizzenhaften Konturen mit dem Bleistift vor, wobei diese Linien in den erhaltenen Werken nicht deutlich erkennbar sind. Sie zeigen vornehmlich pflanzliche Objekte und deren abstrakt-dekorative Details und bleiben in ihrer linearen Reduktion monoton unbewegt. Maasch scheinen sie in erster Linie nur als Außenkontur eines Gegenstandes gedient zu haben.

In einer seiner kleinformatischen Kalender-Zeichnungen skizzierte der Zeichner anfangs mit Bleistift eine zarte und schmale Pflanze in reduzierter Darstellungsweise (Abb. 40). Der Stängel und seine verzweigten Teilstücke breiten sich von der Mitte des untersten Bildrandes in die mittlere Zone der Bildfläche hinauf aus. Die sich nach oben hin verjüngenden Spitzen laufen im oberen Bereich in einer einfachen Linie aus.

⁶⁴⁸ CLEMENZ, Manfred: *Der Mythos Paul Klee. Eine biographische und kulturgeschichtliche Untersuchung*, Köln/ Weimar/ Wien 2016, S. 257: „Psychische Improvisation“ ist hier im Sinne von Paul Klee gemeint.

Auffällig ist außerdem eine schematisch verkürzte, abstrahiert dargestellte Blüte, die sich dem oberen linken Bildrand entgegenreckt.

Seine weiteren Zeichnungen aus der Reihe der Kalenderblätter zeigen detailreiche, vegetabile Darstellungen, die in ein Gefüge eingespannt sind (Abb. 41, Abb. 42). Die besagte Struktur ist dabei symmetrisch um die senkrechte Mittelachse der Bildfläche angeordnet. Die nadelförmigen Blätter des organischen Gewäches wachsen seitlich aus seinen Stängeln hervor; dabei betont die markante, mit Kopierstift und dunkler Deckfarbe durchgeführte Nachzeichnung ihre federige Form. Auch der Bildtitel *Eliseblume* bestätigt, dass Maasch ein pflanzliches Wesen als sein zeichnerisches Motiv gewählt hat (Abb. 41). Die symmetrische Anlage der Bildkomposition setzt sich in den grob skizzierten, kleineren Gebilden links und rechts am unteren Bildrand fort. Sie stellen jüngere vegetabile Pflänzlinge dar, vermutlich sogar Keimlinge des mittig positionierten Hauptgewächses. Das pflanzliche Hauptgebilde ist also um die senkrechte Mittelachse der Bildfläche angeordnet, während die kleineren flankierend die symmetrische Bildordnung vervollständigen (Abb. 42).

Die zeichnerische Konstruktion seiner Arbeiten lässt sich mit der Komposition einer wissenschaftlich typologisierten Pflanzendarstellung in Verbindung bringen, wie man sie in der botanischen Buchillustration findet (Abb. 43, Abb. 43 a). Es ist also nicht auszuschließen, dass eine solche illustrierte Pflanzenvorlage Maasch zu seinen eigenen vegetabilen Formen und zeichnerischen Konstruktionen inspirierte.

Zum spezifischen Malvorgang sowie der Anordnung dieser Illustrationen schreibt Claus Nissen, der sich in seiner Forschung der Geschichte botanischer Buchillustration widmet⁶⁴⁹, wie folgt:

Um eine gute botanische Abbildung zuwege zu bringen, genügt es nun nicht, einfach irgendein Exemplar sozusagen wortgetreu abzumalen. Weder darf die als Vorlage gewählte Pflanze durch zufällige Standortsbedingungen zu üppig oder zu mager sein, noch gar durch gewaltsame Einwirkung verletzt oder verstümmelt. Schon weil sich eine gepflückte Pflanze äußerst rasch verändert, besonders in der warmen Jahreszeit, wird man, um stets eine lebend aussehende Pflanze vor sich zu haben, mehrere Exemplare nacheinander zu Rate ziehen müssen. Denn nicht jeder hat eine so schnelle und sichere Hand, [...]. Da zudem viele Pflanzen nicht alle Teile

⁶⁴⁹ Vgl. NISSEN, Claus: Einleitung, in: NISSEN, Claus: *Die Botanische Buchillustration. Ihre Geschichte und Bibliographie*, Bd.1: Geschichte, Stuttgart 1951, S. 1-15. Claus Nissen ordnet die botanische Malerei in der Einleitung seines Buches wie folgt ein: „Die Botanikmalerei ist ein Zweig der angewandten Kunst. Nicht anders als bei der gesamten naturwissenschaftlichen Illustration oder dem technischen Zeichnen, handelt es sich bei ihr um eine Anwendung zeichnerischer Fertigkeiten, in unserem Fall zur Darstellung botanischer Objekte“, in: Ebd., S. 1.

gleichzeitig ausbilden, wird es auch aus diesem Grunde notwendig sein, mehrere Exemplare heranzuziehen oder einzelne Teile, etwa die Früchte, später nachzutragen.⁶⁵⁰

Und weiter müsse, so der Autor, nicht nur eine Pflanze in ihrer idealen Form gefunden werden,

sondern diese dann noch in einer oft recht unnatürlichen Weise angeordnet werden. Nimmt man hinzu, dass die für die Bestimmung besonders wichtigen Teile, wie Blüten und Früchte, meist in Vergrößerung, sowohl als Ganzes wie in ihren Teilen, gesondert abzubilden sind, [...] so wird klar, dass eine Möglichkeit zu künstlerischer Komposition kaum noch gegeben ist, dass es sich nur noch darum handeln kann, eine möglichst geschmackvolle Anordnung zu finden und eine Überladung des Bildes zu verhindern.⁶⁵¹

Notwendig sei aber auch, dass jedem Merkmal der Pflanze in diesem Prozess eine besondere Beachtung zukommt, hierbei seien „eine genaue Zeichnung Hauptfordernis, am besten auf glattem Papier und mit scharfen, eindeutigen Konturen, die auch durch nachfolgende Schattierung oder Kolorierung nicht mehr überdeckt werden können.“⁶⁵²

Maaschs zeichnerische Darstellungen zeigen ornamentale Umrisslinien, die verschiedenartig – konkav, konvex, wellenartig, spiral- und kreisförmig, wie auch elliptisch – ausgeformt und in vegetabilen Motiven, wie Blättern, Keimlingen, Blüten, oder organischen Wesen konkretisiert sind (Abb. 44, Abb. 45, Abb. 46).

Die Entwicklung der grundlegenden Umrisslinien von Maaschs Zeichnungen kann vielerlei Ursprung haben: Möglich ist z. B., dass Maasch versuchte, eine grafisch reproduzierte Vorlage oder einen Teil von ihr durch ein kleinformatiges Blatt mit Bleistift und Kopierstift nachzuzeichnen. Diese Möglichkeit erscheint besonders plausibel, da es sich bei den Kalenderblättern um Papier von geringer Dicke handelt und es deshalb dank seiner Halbtransparenz als Pauspapier nutzbar gewesen wäre.⁶⁵³

⁶⁵⁰ NISSEN 1951, S. 7.

⁶⁵¹ Ebd., S. 7.

⁶⁵² Ebd., S. 8.

⁶⁵³ Vgl. KLINKE, Thomas: Pausenzeichen. Zur Technik der Pause als Hilfszeichnung, in: (A-K) *Die Kunst der Pause*, hg. von Iris Brahm/ Thomas Ketelsen, Köln 2017, S. 20-28. Die transparente / halbtransparente Pause: „Das am häufigsten verwendete und prädestinierte Material für die Pause ist Papier. Erst im 17. Jahrhundert hat es das Pergament vollständig abgelöst. [...] Transparent wird Papier, indem Luft einschließt in den Zwischenräumen der Cellulosefaser vermieden werden oder diese mit einem Material, das einen ähnlichen Lichtbrechungsindex besitzt, gefüllt werden. [...] Moderne, maschinell hergestellte Transparentpapiere kamen im Zuge der Industrialisierung im 19. Jahrhundert auf. Waren es zu Beginn u.a. noch zarte ‚Pflanzenpapiere‘ z. B. aus Eibisch, so wurde ab Mitte des 19. Jahrhunderts besonders dünnlagiges Papier mittels Schwefelsäure zum Quellen gebracht und durch Kalandrieren zwischen heißen Stahlwalzen transparent gemacht. Dabei entweicht die eingeschlossene Restluft im Material und es entsteht ein pergamentähnliches, mattes und transparentes ‚Pergamentpapier‘. Transparente Papiere konnten gegen Ende des 19. Jahrhunderts ferner durch besonders feine, sogenannte ‚schmierige Mahlung‘ der Fasern hergestellt werden. Durch

Entsprechend scheinen die gedruckten Zeichen, Schriftzüge und Linien der Vorderseite des Blattes auf der Rückseite spiegelverkehrt durch. Würde es sich bei Maaschs Konturen also um eine Kopie von Teilen eines (reproduzierten) Originals handeln, so wären sie das Produkt eines grafischen Übertragungsverfahrens, nämlich der „Technik der Pause“⁶⁵⁴. (Abb. 47, 47 a). Ausgehend von der Vorlage, wäre der Zeichner in mehr oder weniger großem Maße von den vorgegebenen Formen abgewichen und hätte sie in abstrahierter Form reduziert (Abb. 44, Abb. 45, Abb. 46). Bei genauerer Betrachtung der um 1900/1910 entstandenen Arbeiten auf Kalenderblättern und im Rahmen eines experimentellen Auflegens ebendieser auf einem separaten, bedruckten Blatt Papier, fällt jedoch auf, dass die Oberfläche der Kalenderblätter weniger durchscheinend als erwartet ist und somit eine vollständige Übertragung eines Motivs nur erschwert möglich wäre. Es kann dennoch nicht vollständig ausgeschlossen werden, dass Maasch seine ersten Konturlinien auf diesem Weg entwickelte, da seine mehrfach bezeichneten und kolorierten Bildflächen in ihrem heutigen Zustand auch als ein Ergebnis einer natürlichen Alterung des Papiers verstanden werden müssen.⁶⁵⁵

Maaschs Umrisslinien wirken in seinen Arbeiten aufgrund ihrer reduzierten Linearität, möglicherweise durch eine zeichnerische Reproduktion, schablonenhaft und erstarrt, aber auch klar, subtil und reduziert in ihrer ornamentalen Linienführung (Abb. 44, Abb. 46). Im Hinblick auf diesen zwiespältigen Charakter seiner linearen Darstellungen kann eine weitere Entwicklungsmöglichkeit erwogen werden: So kann Maasch die Vorlage der grafischen Illustration in freier Weise nachgezogen oder sie womöglich aus seinem Gedächtnis rekonstruiert haben (Abb. 42, Abb. 45).

Die ornamentalen Darstellungsweisen in seinen Zeichnungen lassen auf eine mögliche Auseinandersetzung des Zeichners mit den botanischen Illustrationen der Pflanzenwelt als seinem Bildthema schließen (Abb. 43 b, Abb. 43 c). Besonders deutlich wird dies in Maaschs organischen Gebilden und ihrer fast schon mikroskopisch betrachteten Konstruktion, die aus den Gesetzen der Natur heraus entwickelt zu sein scheint. Inwieweit lässt sich in seinem zeichnerischen Schaffen über das bereits Genannte hinaus ein potenzielles Interesse an botanischen Formen und

mechanisches Quetschen der Fasern und der damit einhergehenden Fibrillierung weisen auch sie eine hohe Transparenz auf“, in: Ebd., S. 23 f., 27 f. (siehe Anmerkungen).

⁶⁵⁴ Vgl. ebd., S. 20-28.

⁶⁵⁵ Ein solches Experiment wurde bei der Betrachtung von Maaschs originalen Kalenderblatt-Zeichnungen (beim Besuch zum Zweck dieses Dissertationsvorhabens – 7. und 8. Juli 2021) im Graphischen Kabinett der Sammlung Prinzhorn mit dem Leiter Thomas Röske gemacht.

ihren reproduzierten Illustrationen erkennen?⁶⁵⁶ Wie deren bildnerische Ausdrucksart, ebenso wie die zeitgenössische Neigung zur „Natur und zur Ästhetik der schönen Pflanze“ und „dem Formproblem des Pflanzenornaments“, wahrnehmen?⁶⁵⁷

Die kurvenreich bewegenden Konturen in Maaschs Darstellungen greifen zackenreich aus, wölben sich nach außen und innen, und sie konkretisieren sich in der blattförmigen Segmentform einer Pflanze. In ihrer Linearität kann sie „körperhafte Gegenstände in einer Reduktion auf die Fläche erkennbar wieder[...]geben und selbst noch in sehr komplizierten Szenen, in sehr dichten Strichgefügen klare, einfache Beobachtungen“ kenntlich machen.⁶⁵⁸ Die Umrisslinie geht in ihrer Aussagekraft über einen rein dekorativen Ausdruck hinaus: „In der Fähigkeit, Gegenstände oder Begriffe darzustellen, erschöpft sich die Linie nicht; sie kann darüber hinaus noch eigenen Ausdruck tragen.“⁶⁵⁹ Und weiter lässt sich der vermittelnde Charakter der Kontur wie folgt fassen:

Die *Konturlinie*, der Umriß [sic], ist ein Abstraktum. Und dennoch wird durch Umreißen (Reißen = so viel wie Zeichnen) der dargestellte Gegenstand jedermann begreifbar. Die Umdeutung des Gesehenen ist eine wahrgenommene Begriffsbedeutung, ist stufenlos und selbstverständlich. Die

⁶⁵⁶ Vgl. (A-K) Die Entdeckung der Pflanzenwelt: Botanische Drucke vom 15. bis 19. Jahrhundert aus der Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, hg. von Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Petersberg 2009, S. 111. Zeitschriften für Botanik und Gartenbau: „In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts setzte eine zunehmende Popularisierung der Botanik ein. Das Bürgertum begann, sich für die Pflanzenwelt zu interessieren, zu botanisieren und zu gärtnern. Dazu trugen auch die ‚Lettres élémentaires sur la botanique‘ (1771-1773) des französischen Philosophen, Pädagogen und Naturforschers Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) bei. [...] Zur Verbreitung botanischer Kenntnisse trugen in erheblichem Maße auch die neuen Zeitschriften bei. [...] In Deutschland wurden ebenfalls zahlreiche bürgerliche naturkundliche Vereine gegründet, die sich zum Ziel setzten, naturwissenschaftliche Kenntnisse in der Bevölkerung zu verbreiten. Die erste deutsche naturhistorische Gesellschaft wurde bereits 1743 in Dresden gegründet. Es folgten weitere, u. a. in Halle (1779), Jena (1793), Nürnberg (1801). Diese bürgerlichen Vereine pflegten Sammlungen, gründeten zum Teil Museen und gaben periodische Veröffentlichungen heraus. [...] Aufgrund neuer Drucktechniken und verbilligter Papierproduktion ab den 1840er Jahren stieg die Zahl der Zeitschriften stark an. Sie übernahmen in immer größerem Maße die Rolle der traditionellen Bücher. Ende des 19. Jahrhunderts existierten in Europa ca. 100 botanische Zeitschriften, in den USA, wo die Entwicklung erst verzögert eingesetzt hatte, etwa 30.“

⁶⁵⁷ Ebd., S. 131. Vgl. ebd., S 131-139: „Roland Anheisser und seine Pflanzenzeichnungen“; vgl. NISSEN 1951, S. 221: Als ein Beispiel die Botanik-Malerei von Roland Anheisser (1877-1949), der als Zeitgenosse von Maasch gelten kann. Man erklärt, dass die Entstehung seiner Pflanzenzeichnungen nicht nur auf „sein[em] wissenschaftlich[en] Interesse an den Pflanzen“, sondern auch auf seiner tiefen „Liebe zur Natur und zur Ästhetik der schönen Pflanze“ basierte. Damit „zeigte sich Anheisser ganz dem Jugendstil verpflichtet.“ Wie Claus Nissen bereits „die Kunst des Pflanzenzeichnens“ von Roland Anheisser erwähnt hatte, wurde Anheisser „zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Illustrator folgender einschlägiger Lehrbücher bekannt, die in zahlreichen Auflagen erschienen (angegeben ist jeweils die erste): - Eduard Strasburger: Lehrbuch der Botanik für Hochschulen, 1894 - Andreas Franz Wilhelm Schimper: Pflanzengeographie auf physiologischer Grundlage, 1898 – Georg Karsten: Lehrbuch der Pharmakognosie, 1903.“

⁶⁵⁸ KOSCHATZKY, Walter: *Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke*, 9. Aufl. (Deutscher Taschenbuch Verlag) München 1999, S. 205.

⁶⁵⁹ Ebd., S. 205, 331. (siehe Anm. 139).

Linie also folgt den Grenzen eines Körpers und seiner Teile, wobei die Kontur [...] aus einer einzigen geschlossenen Linie bestehen kann, ebenso aber auch aus Linienfragmenten [...], die in der Gestaltvorstellung ohne weiteres ergänzt werden.⁶⁶⁰

Die sanft schwingende Linie in ihrer darstellenden Funktion⁶⁶¹ entstammt einem Zusammenspiel der beobachtenden Fähigkeiten des Zeichners und seiner geübten Hand in Verbindung mit einem geeigneten Bildmotiv, welches sich schöpferisch darstellen lässt. Die gestalterische Fülle und Präzision der Zeichnungen Maaschs lassen vermuten, dass er seine Fähigkeiten nicht erst spontan und autodidaktisch während seines Aufenthalts in der Psychiatrie auszuleben begann, sondern bereits zu diesem Zeitpunkt auf eine künstlerische Ausbildung oder anderweitige Berufserfahrung zurückblicken konnte.

Es sind aus der Zeit um 1900 eine Reihe Anstaltspatientinnen und -patienten überliefert, die sich schöpferisch betätigten oder aber vor ihrem psychiatrischen Aufenthalt in der bildenden Kunst ausgebildet waren oder ihr anverwandte Berufe ausgeübt hatten. Einer dieser sog. Patientenkünstler war Josef Forster (1878-1949). Sein Werk, seine Biografie und Krankenakte wurden bereits intensiv aufgearbeitet und die daraus resultierten Ergebnisse in Form einer Ausstellung sowie Publikation präsentiert.⁶⁶² Forster absolvierte eine Ausbildung zum Dekorationsmaler und Tapezierer, es folgten die Wanderschaft und eine Phase der Berufspraxis, während welcher er Teil der gesellschaftlichen Künstlerszenen seiner Zeit wurde. Forster wurde im Jahr 1916 in die Kreisirrenanstalt Regensburg eingewiesen und war dort weiterhin bildnerisch tätig.⁶⁶³ Dieses Schaffen in der Psychiatrie wurde wissenschaftlich zunächst im Kontext seiner Lebens- und Krankengeschichte rezipiert; künstlerische Aspekte und ihre Deutung waren dagegen in seiner Bearbeitung von sekundärer Bedeutung.⁶⁶⁴

⁶⁶⁰ Ebd., S. 205 f.

⁶⁶¹ Vgl. ebd., S. 205- 221: „2. Die Fähigkeiten der Linie. a) Die Linie als Darstellung“.

⁶⁶² Vgl. (A-K) *Durch die Luft gehen. Josef Forster, die Anstalt und die Kunst*, hg. von Thomas Röske/ Doris Noell-Rumpeltes, Heidelberg 2011.

⁶⁶³ Vgl. RÖSKE, Thomas: Die Kunst Josef Forsters, in: Ebd., S. 80-85. „Das erhaltene künstlerische Œuvre von Josef Forster ist klein. Es besteht aus einundzwanzig Bildern, wovon zwei sich auf Rückseiten anderer finden, und einer Reihe kleiner Skizzen. Zum Verlorenen gehören dreizehn Bilder, von denen Ausschnitte auf einer Fotografie zu erkennen sind, die Forster in seinem ‚Atelier‘ zeigt. Nur eines davon, ‚Die große Mysterie‘, ist auf einer weiteren Aufnahme vollständig festgehalten. Ein drittes Foto zeigt Forster im Modell eines großen Fahrzeugs, das er aus Weidenruten gebaut hat. [...]“, in: Ebd., S. 81.

⁶⁶⁴ Vgl. ebd., S. 80-167: Teil 2: Das Phänomen Forster im Fokus von Psychiatrie, Kunstgeschichte, Psychoanalyse, Kunsttherapie und Philosophie.

Die schematisch wie dekorativ wirkenden Konturlinien seiner Zeichnung könnten auf eine handwerkliche oder kunsthandwerkliche Tätigkeit Wilhelm Maaschs hinweisen, beispielsweise als Dekorationsmaler. Diese These, die hier aufgestellt wird, um seine völlig fehlende Biografie sowie Krankenakte zu rekonstruieren, lässt sich weiter im Vergleich zum weitestgehend erschlossenen beruflichen Weg Josef Forsters deutlich konkretisieren. Er entwickelte sich zeitgleich zu Maasch als ehemaliger Tapezierer, Dekorationsmaler und später als Anstaltspatient „mit großer Energie autodidaktisch vom Maler- und Tapezierergesellen zum künstlerischen Virtuosen“⁶⁶⁵. Wesentlich ist aber hier, über eine solche Möglichkeit der beruflichen Entwicklung hinausgehend zu bedenken, was sein Interesse an künstlerischen Ereignissen als einem Kind seiner Zeit war, und anschließend Frage zu stellen, wie dies im künstlerischen Kontext Maaschs schöpferische Arbeiten beeinflusste.

Die Ansätze der Kunstszene um 1900 erscheinen in Hinblick auf Maaschs zeichnerische Bildsprache von Relevanz. Könnten die künstlerischen Tendenzen seiner Zeit den schöpferischen Anstaltspatienten vor seiner Einweisung soweit beeinflusst haben, dass sie sich in Teilen seines künstlerischen Schaffens in der psychiatrischen Anstalt niederschlugen? Werner Hofmann erkannte, dass „die formale Struktur des Fin de Siècle vereinfacht“ und sich in ihrem „augenfälligste[n] Symptom, [der] Kurvilinearität“⁶⁶⁶ zeigt, und führt dazu weiter aus:

Dieses Motiv dominiert zwar, doch erfasst [sic] es nur einen Teil der formalen Spannweite der Jahrhundertwende. Parallel zur Kurvilinearität äußert sich eine nüchtern-asketische Formströmung, die in der Architektur und im interior design den rechten Winkel, das geometrische Ornament (Kreis, Quadrat, Dreieck) und sogar die nackte, ornamentlose Fläche proklamiert.⁶⁶⁷

Dabei liefere die

unterschwellige Spannung zwischen spröden und geschmeidigen, harten und weichen Formen [...] den dialektischen Hintergrund zu der entscheidenden formalen ‚Barbarisierung‘ und der darauf folgenden Geometrisierung, von Ereignissen also, die zwischen 1905 und 1910 die europäische Kunst auf breiter Front erfassen.⁶⁶⁸

⁶⁶⁵ KAPPENBERG, Torsten: Josef Forster – Tapezierer und Künstler „...der Direktor vom Wiener Museums sagte als ich Dürers Maximilian kopierte schad um Ihr Genie“, in: (A-K) *Durch die Luftgehen* 2011, S. 87. Vgl. ebd., S. 87-93.

⁶⁶⁶ HOFMANN, Werner: Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit. Die schöpferische Befreiung der Kunst; 1890-1917, Köln 1970, S. 17.

⁶⁶⁷ Ebd.

⁶⁶⁸ Ebd.

Mit Blick auf eine historische Kontextualisierung der künstlerischen Strömung um 1900, ihrer Motivik und ihrer [modernen] Nachfolge formuliert er außerdem:

Aus der Sicht des 20. Jahrhunderts sind diese Persönlichkeiten Pioniere, denen wir die entscheidenden Entdeckungen und Strömungen der ‚Moderne‘ verdanken: Matisse ist die zentrale Gestalt der Fauves, Picasso (mit Braque) der Schöpfer des Kubismus, Kirchner und Kokoschka gelten als Schlüsselfiguren des mitteleuropäischen Expressionismus, Boccioni gehört zu den Futuristen der ersten Stunde, und die Anfänge der ‚Abstraktion‘ gehen auf Kandinsky, Kupka und Mondrian zurück. Doch ehe wir uns den Pioniertaten dieser Künstler zuwenden, beschäftigen wir uns mit ihren Anfängen. Diese liegen im Jugendstil und im Symbolismus. Eine Tatsache, die zeigt, welche internationale Syntax sich damals, um 1900, den Lernenden anbot. Dabei werden wir auch auf die Ikonographie der Jahrhundertwende stoßen und deren Fortleben in den Bildideen des 20. Jahrhunderts feststellen.⁶⁶⁹

Die Ausdrucksform und Darstellungsart und -weise seiner Zeichnungen lassen vermuten, dass Maasch in seinem Schaffen in der Psychiatrie von dieser Bildersprache der Jahrhundertwende, ihrer Ornamentik und Abstraktion inspiriert wurde und in Auseinandersetzung mit ihr seine schematisch monotonen Konturlinien entwarf. Sie ziehen verschiedenartige Spiralen und Kreise, wobei kurvig und zackig – oder oval und rechtwinklig – geführte Linien auch mitwirken; in diesen „formalen Exponenten“ des „Für und Wider[s]“ findet sich das ornamentale Vokabular wieder, welches „im Jugendstil selbst angelegt“ ist⁶⁷⁰ (Abb. 44, Abb. 46, Abb. 48, Abb. 49).

Auf dieses in einer Dialektik angelegte Formenvokabular bezieht sich auch Michael Weisser in seinen Äußerungen zum Bedeutungswandel des Ornaments im 19. und frühen 20. Jahrhundert: „Die Formensprache der Ornamentik bewegt sich zwischen den beiden Polen einer rein linearen, abstrakt geometrischen und einer auf organische Formen zurückgreifenden, zuweilen ausgesprochen naturalistischen Gestaltungsweise.“⁶⁷¹ Ihm zufolge erkannte bereits der Ingenieur Hermann Pfeifer im Jahr 1905 in seinem Werk über die Formenlehre des Ornaments, dass „das Ornament als spezieller Teilaspekt einer gesamten Form ‚nur im Zusammenhange mit dem Ganzen richtig beurteilt werden‘⁶⁷² kann.“⁶⁷³ Dabei, so Weisser, weist

⁶⁶⁹ Ebd.

⁶⁷⁰ Ebd., S. 53. Vgl. ebd., S. 36, 54.

⁶⁷¹ WEISSER, Michael: Ornament und Illustration um 1900. Handbuch für Bild- und Textdokumente bekannter und unbekannter Künstler aus der Zeit des Jugendstil, Frankfurt 1980, S. 8. Der Autor zitiert die begriffliche Erklärung des Ornaments aus der Brockhaus-Enzyklopädie von 1971.

⁶⁷² Zit. n.: ebd. Vgl. ebd., S. 18. (siehe Anm. 1: „Hermann Pfeifer, Die Formenlehre des Ornaments, in: Handbuch der Architektur 1. Teil, Allgemeine Hochbaukunde 3. Band, Leipzig 1926“).

⁶⁷³ Ebd. S. 8.

[d]ie Relation von Ganzheit und Teil [...] das Ornament als etwas Bedeutungsvolles und damit Wichtiges aus. Durch diese Auszeichnung ‚wächst dem Ornament, wie wert- und sinnfrei es auch gesetzt wird, schließlich doch ein unterschwellig emblematischer Charakter zu [...]‘⁶⁷⁴. ‚Emblematisch‘ heißt, dass das Ornament bedeutungsvoll ist, wenngleich dieser inhaltliche Wert im Lauf der Zeit in seiner Klarheit zumeist verloren ging und nur noch in seinem archetypischen Gehalt über gefühlsmäßige Assoziationen nachvollzogen werden kann. Das Ornament geht in dieser Bestimmung über das bloße Muster und eine formale Struktur hinaus, weil es nicht gegenstands- und bedeutungsloser Zierat ist, sondern den Gegenstand akzentuiert, hervorhebt und damit gerade bedeutungsvoll macht.⁶⁷⁵

Ausgehend davon sind Maaschs Spiralen und kreisend ovale Formen in mit Bleistift gezogenen Konturen einerseits als Detail eines Ganzen des vegetabil organischen Gebildes aufzufassen (Abb. 44, Abb. 46). Dabei ist zu vermuten, dass sie auf Grundlage eines grafischen Übertragungsverfahrens entstanden sind, welches der Zeichner im Rahmen seiner beruflichen Ausbildung oder Tätigkeit erlernt haben könnte. Die Formen verstehen sich andererseits als Bildereignis im Zuge einer gegenständlichen Ornamentalisierung und sind somit ‚im Übergangsbereich von der bedeutungsvollen Darstellung zum *ornamental gestalteten Bild*‘⁶⁷⁶ verortet: ‚Hier kommt einerseits die naturalistisch-figürliche wie auch die symmetrisch-stilisierte Darstellungsform zur Anwendung. Das ornamental gestaltete Bild wurde besonders als Illustration im Jugendstil ausgebildet [...].‘⁶⁷⁷ (Abb. 35 a). Die hier als grundsätzlich different wahrgenommenen Ornamentformen unterscheiden sich in Maaschs Zeichnungen jedoch nicht im Sinne entgegengesetzter Pole, sondern sind auf der Bildfläche so eng miteinander verwoben, dass sie sich zu einer für sein Schaffen charakteristischen Ornamentalstruktur verdichten.

Die Linearität seiner kolorierten Zeichnungen entspricht also der Beschaffenheit und dem Rhythmus von dekorativen Linien um 1900 bzw. der Kurvilinearität des Jugendstils. Diese liegt nicht nur der Bildersprache von künstlerischen Zeitgenossen zugrunde. Sie wird auch in einer Formensprache außerbildlicher Bereiche, wie der Architektur und Innenarchitektur und in der Bandbreite des Ornaments und seiner Illustration um 1900, umfassend erkennbar.⁶⁷⁸

⁶⁷⁴ Zit. n.: ebd. Vgl. ebd., S. 18. (siehe Anm. 2: ‚Hans Heinz Holz, Die Repristinaton des Ornaments, in: Hans Heinz Holz, Vom Kunsthandwerk zur Ware, Neuwied/Berlin 1972, S. 146‘).

⁶⁷⁵ Ebd., S. 8.

⁶⁷⁶ Ebd., S. 9.

⁶⁷⁷ Ebd.

⁶⁷⁸ Vgl. HOFMANN 1970, S. 15.

Eine formale Entsprechung zwischen Maaschs Ornamentdarstellung und dem Vokabular der Ornamentik der Jahrhundertwende ist somit evident. So zeigt sich beispielsweise in der oberen linken Ecke seiner Zeichnung eine abstrakte Form, die rund und zugleich eckig zugespitzt ist (Abb. 40). Das Gebilde leitet sich aus den organischen Formen einer Blüte ab und scheint sich an der Spitze des verzweigten, gekrümmten Stängels in einem metamorphischen Stadium der Entfaltung zu befinden. Diese Darstellung versteht sich als bildnerischer Dialog zwischen kurvigen, geraden, kreisenden und rechtwinkligen Linien, wobei dieser aber „nicht zum Konflikt gesteigert, sondern beruhigt und gemäßigt, mit gleichen Gewichten versehen“⁶⁷⁹ wird.

Gestalterische Parallelen mit Maaschs bildnerischer Ausdrucksweise lassen sich auch in den ornamentalen Ausformungen im Zuge der „Renaissance im Kunstgewerbe[s]“ entdecken, welchen sich Henry van de Velde in seinem 1901 entstandenen Aufsatz „Das neue Ornament“ widmete.⁶⁸⁰ In einer von seinen grafischen Arbeiten fällt eine Form abstrakter Ornamentik auf (Abb. 50). Diese stimmt mit Maaschs stilisiertem Ornament (Abb. 35 a, Abb. 40: links oben) nicht nur in formaler Hinsicht, sondern auch im Hinblick auf die bildimmanente Linearität überein. Denselben, ähnlichen oder simplifizierteren ornamentalen Motiven begegnet man in weiteren um 1900 verbreiteten Ornamentvorlagen (Abb. 50 a u. a.).

Neben wellen- und kreisförmig ausgeführten Linien ist die Ornamentik dieser Zeit außerdem mit figurativ-organischen Formen angereichert, die „über die abstrakte Form bloßer Geometrie hinaus[gehen]“ und „dem Betrachter in hohem Maße die Möglichkeit zur Interpretation“ bieten.⁶⁸¹ Ein solches interpretatives Potenzial, bedingt durch die Offenheit ornamental Formen, findet sich ebenfalls in Maaschs Zeichnungen wieder (Abb. 50 b, Abb. 50 c, Abb. 51). Diese bildlichen Analogien erwecken den Eindruck, dass der Zeichner in Kenntnis ebensolcher Ornamentvorlagen seine eigenen Werke schuf und Bekanntes darin zitierte und verarbeitete. Dies ist u. a. in der ovalen Binnenstruktur einer der Kalenderblatt-Zeichnungen zu erkennen, deren abstrakt-symmetrische Gestalt in ihrer Konstruktion an Strukturornamente dieser Zeit denken lässt (Abb. 50 d, Abb. 50 e. Vgl. Abb. 46).

⁶⁷⁹ Ebd., S. 53.

⁶⁸⁰ WEISSER 1980, S. 46. (siehe Titel des Aufsatzes bzw. Buches von Henry van de Velde). Vgl. VELDE, Henry van de: Das neue Ornament. Aus dem Buch „Die Renaissance im Kunstgewerbe“, 1901, in: *Henry van de Velde: Zum neuen Stil*, aus seinen Schriften ausgewählt und eingeleitet von Hans Curjel, München 1955, S. 94-104.

⁶⁸¹ Ebd., S. 9.

Eine von Maaschs auf Zeichenpapier geschaffenen Zeichnungen präsentiert kurvig kreisende, dekorative Linien, die sich zu einer vegetabilen Pflanzenform in erdigem Boden verdichten (Abb. 35, 35 a). Von zwei eingerollten Spiralen flankiert, hebt dieses Bildelement den abstrahierenden Charakter von Maaschs Bildideen hervor, indem es in der unbestimmten Leere der Bildfläche mit anderen, konkret benennbaren Gegenständen – hierbei handelt es sich um Häuser, ein Schiff und sowie eine industrielle Anlage – kontrastierend dargestellt ist. Zwei charakteristisch heterogene Ausdrucksformen, eine abstrakt ornamentale und gegenständliche Darstellung, werden in einem atmosphärisch vage und leer wirkenden Bildraum miteinander konfrontiert. Diese Zeichnung verweist somit auf die „Koexistenz verschiedener Realitätsgrade“⁶⁸² in einem Werk und greift entsprechend ein gestalterisches Merkmal der Bildkomposition in Ornament und Illustration um 1900 auf (Abb. 50 f).

Eine seiner kolorierten Zeichnungen auf Zeichenpapier zeigt zudem ein linear konstruiertes Gebilde, das in seiner Gestalt an ein Bauwerk erinnert und in seiner ornamentalen, rahmenartigen Gestaltung Grafiken des Jugendstils evoziert, allen voran grafische Arbeiten Henry van de Veldes oder Otto Eckmanns – Letzterer ist als „der eigentliche Schöpfer des ‚deutschen‘, mehr naturhaften ‚Floralen Jugendstils‘“ bekannt⁶⁸³ (Abb. 38; Abb. 50 h).

Maaschs Linienformen rufen auch „die herkömmliche lineare Kontinuität, die im Jugendstil kulminierte“⁶⁸⁴ hervor, z. B. „eine einzige, in sich kreisende Endlosschleife“⁶⁸⁵ oder die sog. „S-Schleifen“⁶⁸⁶. Diese zeigen sich nicht nur in der bildenden Kunst und Architektur, sondern auch in Erzeugnissen des Kunstgewerbes, wie beispielsweise Sitzmöbel, deren Lehnen in verschlungenen Bewegungen ausgreifen (Abb. 53, 53 a, 53 b).

Maaschs Zeichnungen und seinen ununterbrochen kreisenden, spielerisch gezogenen Kurven ist eine rhythmische Dynamik immanent, die mit dem

⁶⁸² HOFMANN 1970, S. 62.

⁶⁸³ ESCHMANN, Karl: *Es war nicht alles Jugendstil zwischen 1890 und 1920*, Kassel 1982, S. 242: „In Deutschland war Eckmann vielleicht der erste Grafiker, der angeregt durch japanische Holzschnitte eine damit geistesverwandte, aber völlig selbständige florale Ornamentik schuf. Ebenso wie die Veröffentlichung seiner Sammlung dekorativer Entwürfe unter dem Titel ‚Neue Formen‘, 1897, wurde sie stilbildend für weite Bereiche der dekorativen Kunst. Wie für die Japaner, so war auch für Eckmann die Natur Vorbild. Eine vegetabile, sanft schwingende Linienführung übertrug er auch auf seine Entwürfe für Bauformen, Möbel, Textilien und Hausgerät. Im Gegensatz zu der gleichzeitig entstandenen, mehr abstrakt-dynamischen Jugendstil-Kunst in Brüssel, Nancy und Paris [...]“

⁶⁸⁴ HOFMANN, Werner: *Die Schönheit ist eine Linie. 13 Variationen über ein Thema*, München 2014, S. 164.

⁶⁸⁵ Ebd., S. 172.

⁶⁸⁶ Ebd., S. 173.

„rhythmischen Kontinuum“⁶⁸⁷ ornamentaler Darstellungen um 1900 sowie mit der zeitgenössischen Auffassung der Linie in Verbindung zu stehen scheinen⁶⁸⁸ (Abb. 50 g. Vgl. Abb. 37, Abb. 38).

Über die Linie als physischem Ausdruck psychischen Empfindens schreibt Henry van de Velde in seinem Essay „Die Linie“:

Linien – übertragene Gebärden – offenkundige psychische Äußerungen, deren Primitivität die Nuancen beschränkte. So erkennen wir in der ersten Linie ausschließlich Äußerungen von Lebenskraft und Erregung, kindlicher Freude, rückhaltloser Lust. Sie zeugen von latenten Kräften, die in uns sind, durch plötzliches Verlangen gereizt und entfesselt, von Kräften, die ungeduldig sind, sich in Taten umzusetzen. [...] Die Linie ist eine Kraft, die ihre Natur nicht verleugnen, ihrem Schicksal nicht entgehen wird.⁶⁸⁹

Der Linienfolge misst er dabei eine gesonderte vermittelnde Rolle bei:

Durch Anregung des Gehirns veranlaßt [sic], hat die Hand spontan, und fast ohne eigenen Willen, eine Linienfolge gezeichnet. Es gibt zwei Gründe dafür, dass es so gewesen, dass mehrere Linien gleichzeitig entstanden sind! Erstens scheint es wirklich geringerer Anstrengung und geringeren Aufwandes von Kräften bedurft zu haben, um eine Linienfolge zu schaffen, als um eine einzelne Linie entstehen zu lassen. Und zweitens erwächst diese Linienfolge aus dem gebieterischen Verlangen nach Rhythmus, den wir in diesen Figuren in elementarster Form erkennen. Der Rhythmus verlieh also der Linie das ornamentale Gepräge! An die Tatsache, dass die Aufeinanderfolge von Linien ein Ornament bildet, knüpft sich eine Offenbarung, um deren ganze Tragweite zu erfassen wir die Konzeption der Ornamentik auf das Agens zurückführen müssen, durch das der primitive Mensch das intensivste Entzücken genoß [sic].⁶⁹⁰

Mit Blick auf ihre Entstehung, die im „Gebiet der Konstruktion“ ihren Anfang findet, führt van de Velde zu der sog. „moderne[n] Linie“ weiter aus:

Die Linie der neuen Architektur sowohl wie die des Kunstgewerbes, dessen Wiedergeburt oder Erwachen mit dem Augenblick zusammenfällt, da wir die neue Linie erkannten, sind die Linien des Ingenieurs. [...] Einerseits haben uns die Ingenieure genügend mit Konstruktionen, Maschinen und Gegenständen bedacht, die alle das besondere Gepräge der Natur und des besonderen Rhythmus der modernen Linie tragen. Andererseits haben wir eine Ornamentik geschaffen, deren beständige, normale Entwicklung von niemandem mit gutem Gewissen geleugnet werden kann⁶⁹¹ (Abb. 35).

⁶⁸⁷ HOFMANN 2014, S. 171.

⁶⁸⁸ Vgl. VELDE, Henry van de: Die Linie. Aus dem Buch »Essays« 1910, in: VELDE 1955, S. 181-195; vgl. WEISSER 1980, S. 49 ff.

⁶⁸⁹ VELDE 1955, S. 181. Vgl. WEISSER 1980, S. 49.

⁶⁹⁰ VELDE 1955, S. 182 f. Vgl. WEISSER 1980, S. 49.

⁶⁹¹ VELDE 1955, S. 192. Vgl. WEISSER 1980, S. 51.

Maasch konstruiert seine Raumgefüge des Bildgeschehens oder der Bildfläche mithilfe einer „vertikalrhythmischen Gliederung“⁶⁹², die durch Linien aufrechterhalten wird; entsprechend flächig und dicht wirken seine Zeichnungen. Eine solche Linearität kam auch in der bildenden Kunst seiner Zeitgenossen, aber auch in den architektonischen wie kunstgewerblichen Arbeiten und Illustrationen um die Jahrhundertwende, eine strukturgebende Funktion zu. Einige Maler seiner Zeit wurden in Bezug auf dessen bildimmanente Raumwirkung auf dieses Merkmal aufmerksam. Ferdinand Hodler schrieb im Jahr 1897: „Die vielfachen senkrechten Linien wirken wie eine einzige große Vertikale oder wie eine ebene Fläche“⁶⁹³, wohingegen Mondrian diesbezüglich formulierte, „die Flächigkeit lasse die Dinge ‚viel innerlicher‘ erscheinen als ihre materialistische Ansicht.“⁶⁹⁴

Die mit der Flächigkeit seiner Ornamentgebilde eng zusammenhängende Frontalität stellt eine der zeichnerischen Besonderheiten von Maaschs Bildsprache dar. In der Bildbetrachtung führt diese dazu, dass bildnerisch kalkulierten Raumdarstellungen zwischen Gegenständen oder Figuren weniger Aufmerksamkeit zuteil wird als einer gesamtbildlich angelegten Räumlichkeit. Das heißt, die Frontalität führt zu einer veränderten Wahrnehmung der räumlichen Konstruktion und der Bildfläche selbst. Eine Betonung der frontalen Flächigkeit einer Darstellung findet sich nicht nur in Maaschs Arbeiten, sondern auch in Ornamentdarstellungen seiner Zeit: Werner Hofmann kennzeichnete dieses Merkmal in Kandinskys malerischer Entwicklung; demnach zeigt sich an seinen Bildern, wie der Maler im Motiv bzw. „in dekorativen Flächenrhythmus dem Jugendstil seinen Tribut zollt.“⁶⁹⁵ (Abb. 35, Abb. 37, Abb. 38, Abb. 40, Abb. 46 u. a.).

Maaschs räumliche sowie kompositorische Bildstruktur auf dem Kalenderblatt zeigt deutlich, wie er diese in der Psychiatrie entdeckte Bildfläche für seine Zeichnungen kreativ und einzigartig nutzte. Seine zeichnerischen Darstellungen schuf er dabei sowohl auf der leeren Rückseite als auch auf der mit kalendarischen Daten bedruckten Vorderseite des Abreißkalenderblattes. Seine Motive sind im freien Bereich für „Vermerke“, der etwa zwei Drittel der ganzen Bildfläche einnimmt, verortet; die restliche Fläche nimmt die gedruckten Zeilen des Kalendertags, Wochentags und

⁶⁹² HOFMANN 1970, S. 41.

⁶⁹³ Ebd., S. 41, 180. (siehe Anm. 53). Vgl. „Ewald Bender, Die Kunst Ferdinand Hodlers, Zürich 1923, p. 201.“

⁶⁹⁴ Ebd., S. 41 f.: „Als Mondrian in dem Dreigespräch ‚Natürliche und abstrakte Realität‘ (1919/20) schrieb [...]“ Vgl. ebd.: Abb. 55: „Piet Mondrian, Evolution, Triptychon, 1911“

⁶⁹⁵ Ebd., S. 45. Vgl. ebd. (siehe Abbildungen): Abb. 68: Wassily Kandinsky, *Reitendes Paar*, 1905-07

Monats ein. Rechts und links befinden sich zudem in symmetrischer Anordnung zwei Kästchen, die einen monatlichen Überblick geben sollen.

Dieser vorgegebenen Aufteilung der Seite des Kalenderblattes legt Maasch seine eigene zeichnerische Struktur auf. Dabei beschränken sich seine Darstellungen hauptsächlich auf den Notizenbereich der Blattfläche. Der Zeichner nimmt somit einerseits diese bereits vorhandene freie Zone auf dem Blatt als einen seiner Arbeit zur Verfügung gestellten Raum wahr. Er intendiert andererseits, auf einer Bildfläche zwei oder mehrere verschiedene Bildebenen simultan zu präsentieren, bzw. die heterogenen Bildkomponenten in seine eigene Raumstruktur miteinzubeziehen. Diese bildkonstruktive, räumliche Eigenart seiner Arbeiten hat Parallelen zu zeitgenössischen Werken der bildenden Kunst (Abb. 44, Abb. 46, Abb. 48, Abb. 49, Abb. 50 f, Abb. 50 g, Abb. 51).

In einigen Arbeiten ging Maasch weiter, indem er den oberen Rand seiner Darstellung mit rahmenartig verzierten Leisten versah oder das Dargestellte auf der Rückseite mit einem bogenartig überspannten Zusatz schmückte. Solche Ergänzungen wurden vornehmlich über dem horizontal gedruckten, trennenden Strich am oberen Abschluss des Kalenderblattes vorgenommen. In diesem Bereich scheint er während das Zeichnens auf das Gegebene, nämlich die dortigen Kalenderdaten, produktiv reagiert zu haben. Mit der Einbindung der Schriftzeichen, Formen und Wörter in seine bildliche Ornamentalisierung, führt er eine Akzentuierung miteinander kontrastierender, heterogener Elemente herbei und zugleich eine Verschmelzung des Ungleichen zu einer Bildstruktur. Die gedruckte lineare Grenze auf der Seite, die auf der Rückseite des Blattes durchscheint, ist eine notwendige Komponente für die Komposition von Maaschs Zeichnung. Entlang dieser Linie versuchte der Zeichner das Gedruckte – was in diesem Kontext über die ursprüngliche Funktion der schematischen Gestaltung des Kalenderblattes hinausgeht – mit seiner eigenen räumlichen Ordnung in Zusammenhang zu bringen. An der Stelle, wo die Bildfläche durch den gedruckten Strich geteilt wird, ergänzte Maasch einen bogenförmigen Abschluss in ornamental abstrahierten, z. T. rund, gespitzt oder dreieckig variierten Linien (Abb. 41, Abb. 45, Abb. 51). Die eigenständig verlaufenden Wellen- und Zickzacklinien, die wie ein abstrakter Fries erscheinen, reichern die vorhandene einfache Trennlinie dekorativ an; letztere wird damit zu einer überschreitbaren Schwelle in Maaschs räumlichen Erweiterungen (Abb. 44, Abb. 49).

4.3.3 Maaschs winzige Bildfläche: eine improvisierte „Gegenstimme“⁶⁹⁶

Die Bildflächen, auf denen der Patient Wilhelm Maasch seine Zeichnungen schuf, sind kleiner als das „Maß der Handfläche“⁶⁹⁷. Auf einer derart kleinen Fläche zeigen sich Rhythmen, Formen, Struktur und Räumlichkeit auf bildnerisch potenzierte Weise. Maaschs lineare Bildsprache entfaltet sich auf der kleinformatigen Fläche als Montage verschiedener räumlicher Situationen. Diese ergibt sich aus der Auseinandersetzung zwischen den charakteristisch entgegengesetzten Linien und weist somit zeichnerische Spannungen auf. Zwei polare lineare Äußerungen stehen in seinen zeichnerischen Arbeiten nebeneinander: Bei der einen handelt es sich um die mit Blei- sowie Kopierstift gezogene Konturlinie, die, wie bereits erläutert, durch ihre mögliche Verbindung mit illustrativen Vorlagen einen ornamentalen sowie abstrahierenden Charakter hat. Die andere Linienart ist der farbige Strich, der ergänzend zu der Konturlinie in Maaschs Darstellung eher als bildnerisch autonomer Ausdruck in Erscheinung tritt als sein Gegenpart.

Eine genaue Betrachtung seiner Arbeiten zeigt, dass der Zeichner die Konturlinie, die sein Motiv in reduzierter Form umreißt, mit lebendigen Farbmitteln (Abb. 51) und sehr dünner Strichführung nachzog, über- und ausmalte. Der Duktus der kolorierten Linien verrät, dass für diesen Farbauftrag wahrscheinlich kein Pinsel genutzt wurde, sondern womöglich ein selbst konzipiertes Malwerkzeug. z. B. ein zugespitztes Hölzchen.

Ein bemerkenswertes Merkmal von Maaschs Arbeiten sind die ausdruckskräftigen Kombinationen verschiedener Deckfarben oder selbstgemachter Farbmittel, die von vielfältig nuancierten Farbtönen durchsetzt, aber auch durch Verwischungen oder andere Oberflächenmanipulationen in ihrer Farbwirkung verändert sind. Die farbigen Linien folgen der Konturlinie, variierend zwischen assimilierender Nähe und zurückhaltender Distanz. In der Fläche, die zwischen Umriss- und Farblinien entsteht, finden sich weitere, mehr zurückhaltend ausgeführte Linien, die in enger Abstimmung mit der innerbildlichen Räumlichkeit der Bildfläche nahezu spielerisch-improvisiert

⁶⁹⁶ Vgl. HOFMANN, Werner: *Gegenstimmen*, Frankfurt am Main 1979: In „Aufsätzen zur Kunst des 20. Jahrhunderts“ befragt Werner Hofmann „seine Themen nach Gegenstimmen, die in ihnen stecken.“ Er zeigt „produktive Widersprüche, aber auch unvermutete Übereinstimmungen“ auf.

⁶⁹⁷ Wols. Zit. n.: Gronert, Stefan: »Ein winziges Blatt Papier kann die ganze Welt enthalten.« Bildgröße, Ausdrucksform und Einbildungskraft bei Wols, in: (A-K) *Wols. Radierungen*, hg. von Kunstmuseum Bonn, Bonn 1996, S. S. 35, 39. (siehe Anm.17). Vgl. ROCHÉ, Henri-Pierre: Erinnerung an Wols, in: HAFTMANN, Werner (Hg.): *Wols. Aufzeichnungen. Aquarelle, Aphorismen. Zeichnungen*, Köln 1963, S. 47.

wirken. Den verschiedenen Arten der Linearität in den Zeichnungen Maaschs kommen unterschiedliche Charakteristika zu, die gegenseitig durch ihre kontrastierende Gegenüberstellung eine Intensivierung erfahren.

Die Zeichnung *Kleist*, die Maasch um 1910 auf der leeren Rückseite eines kleinformatigen Kalenderblattes (11,1 x 7,7 cm) schuf, zeigt eine pflanzliche Struktur, deren hellblaue Lineatur auffällig ist (Abb. 40). In vereinfacht abstrahierenden Konturlinien wird die baumartige Form im Bild sichtbar. Die Umrisslinien sind wiederum anscheinend mit roten und braunen Deckfarben leicht nachkoloriert, wobei der Farbauftrag von deckend bis nahezu transparent variiert. In Hellblau oder Rot erscheinen punktierte Stiche oder kurze Virgulen; Maasch verwendete diese beispielsweise, um den Zwischenraum zwischen dem Hauptsujet in der Bildmitte und der teils abgeschnittenen unbestimmten Form am rechten Bildrand zu füllen.

Auf dem Kalenderblatt, welches Dienstag, den 15. März 1910, markiert, überschneiden sich auf der kleinformatigen Bildfläche reduzierte Konturlinien mit diffusen roten Lineaturen, welche wie vegetabile Sprösslinge aussehen; am unteren Bildrand sind außerdem neblige Flecken auszumachen (Abb. 52). Diese stammen wahrscheinlich daher, dass angefeuchtete, rote Kreide sich auf der Blattoberfläche abgelagert hat bzw. möglicherweise von der Rückseite vorgedrungen ist. All diese zeichnerischen Einzelergebnisse sind in der kleinen Fläche des Kalenderblattes miteinander zu einer Bildstruktur montiert. Verschiedene lineare Darstellungsschichten sind somit auf einer Bildebene, wobei die vagen Farbspuren zur räumlich erweiternden Wirkung dieser Arbeit verstärkt beitragen. Maaschs differenzierter und subtiler Umgang mit der farblichen Modulation seiner Bildgegenstände kommt hier besonders zum Vorschein. „[I]n mehrfacher Hinsicht“ ist die Zeichnung „gekennzeichnet vom Widerspruch, von der spannungsvollen Konfrontation entgegengesetzter Pole“⁶⁹⁸, da der Maler hier kontrastierende Linien in eine Einheit bringt, „ohne sie ineinander zu überführen – im Farbauftrag, im Malverlauf und im Materialeinsatz.“⁶⁹⁹

Auf dem Kalenderblatt für Freitag, den 28. Januar 1910, tritt besonders das zeichnerische Ausdruckspotenzial von Maaschs kolorierten Linien hervor (Abb. 51). Dessen Intensität beruht nicht allein auf der Ausdruckskraft seiner Linien, sondern auch auf der Auseinandersetzung zweier Linearitäten, nämlich der vorgegebenen

⁶⁹⁸ GÖRGEN, Annabelle: Wols Komposition, in: (A-K) *Wols. Komposition*, von Annabelle Görden, Hamburg 2002, S. 9.

⁶⁹⁹ Ebd., S. 10. Diese Überzeugung bezieht sich auf die Betrachtung der Ölgemälde von Wols.

gedruckten und seiner eigenen, offener angelegten Linienführung. Deutlich wird dies an den fadendünnen Strichen überwiegend blauer und teilweise roter Farbe; sie folgen den Umrisslinien in bekannter Weise, entwickeln aber als eigenständige Linie eine ausschwingende Bewegung nach Innen und Außen. Die Randflächen des Kalenderblattes zeigen sich im heutigen Zustand fleckig, was jedoch auf das Durchschlagen nasser Farben von dessen Rückseite und das altersbedingte Vergilben des Papiers zurückzuführen ist. Trotz alledem erscheinen die Bildfläche und die darauf befindliche Zeichnung in ihrer eigentümlichen Linearität, vielfältigen Farbnuancen und Auftragsweisen geprägt von den sie bestimmenden Kontrasten, die zugleich zueinanderpassen. Die Intensität und Vielfalt der blauen sowie roten Linien wird dadurch betont, dass sie mit dem Bildgrund in einen produktiven Austausch treten. Mit Blick auf die bis heute erhaltene intensive Farbigekeit der Zeichnungen stellt sich die Frage, welche Farbstoffe Maasch für seine um 1910 in der Psychiatrie geschaffenen zeichnerischen Arbeiten verwendete? Dieser schöpferische Patient nutzte in seinen Arbeiten hauptsächlich Farbabtönungen in hellblau und rot, aber auch die Farbe Grün kam – zumeist in seinen Zeichnungen auf Zeichenpapier – zur Verwendung. Ihre Farbeigenschaften scheinen sich jedoch – dies lässt eine nähere Betrachtung vermuten – von denen der restlichen Deckfarben zu unterscheiden. Es liegt die Vermutung nahe, dass der grüne Farbstoff aus natürlichen, pflanzlichen Farbmitteln gewonnen wurde und Maasch diese vielleicht sogar innerhalb der Anstalt versucht hatte, selbst herzustellen⁷⁰⁰ (Abb. 35, Abb. 37, Abb. 38, Abb. 39).

Maaschs farbig nuancierte Linien entwickeln in der zeichnerischen Auseinandersetzung mit der Konturlinie und den gedruckten Elementen des Kalenderblattes einen nahezu verspielten Ausdruck. In ständigem sich Nähern und Entfernen der Linien auf dem Blatt, entsteht ein Dialog mit dem Gegebenen, worin das Fehlende Ergänzung findet und die Leere in der Bildfläche mit Bildfragmenten angereichert wird. Bemerkenswert ist dabei der mehrschrittige Prozess der zeichnerischen Improvisation, dessen Kern die Ausdrucksmöglichkeiten der Linie darstellt.

Die den Zeichnungen spezifische Linearität spiegeln im Wesentlichen die Ambivalenz und Widersprüchlichkeit wider, die in ihrer gestalterischen Ausführung

⁷⁰⁰ Die Wahrnehmung der Intensität der Farbe Blau, Rot und Grün beruht auf dem Besuch der Sammlung Prinzhorn zum Zweck dieses Dissertationsvorhabens (7. und 8. Juli 2021), bei dem Maaschs umfangreiche originelle Zeichnungen auf Kalenderblatt und Zeichenpapier im Graphischen Kabinett betrachtet wurden.

angelegt ist. Die werkimmanenten Spannungen verdichten sich an einer Stelle auf dem Bildgrund intensiv, während sie an anderer Stelle kaum kenntlich werden; das kleinformatige Blatt, ehemals Gebrauchsgegenstand, wurde somit durch die künstlerische Behandlung Maaschs zu einem zeichnerischen Raum, in dem sein eigener, linearer Ausdruck und das Gedruckte – wie Striche, Schriften und Zahlen – schöpferisch aufeinandertreffen und zusammenwirken, ohne dabei ihre eigene Funktion und Bedeutung zu verlieren. Diese Wechselbeziehungen entwickeln und intensivieren sich hauptsächlich in der Bildmitte, und schaffen dort ein eigenständiges Bildgefüge, das gleichsam „an Wachstum und Verfall in der Natur erinnert.“⁷⁰¹

Maaschs zeichnerische Arbeiten auf Kalenderblättern sind als ein Akt der bildnerischen Improvisation zu verstehen; eine Improvisation, die bereits in der wahrscheinlich zufälligen Wahl sowie kreativen Entdeckung und Nutzung der alternativen Bildfläche beginnt, sich in der vielschichtigen Montage von Räumen und Farben in seinen Zeichnungen fortsetzt und in der Verschmelzung heterogener Darstellungen, die in ihren Strukturen produktiv koexistieren, mündet.

4.3.4 Maaschs zeichnerische Räumlichkeit und ihr räumliches Potenzial

Um Maaschs Räumlichkeit und ihr Verhältnis zur Improvisation im bildnerischen Kontext eingehender erschließen zu können, muss zunächst der Themenkomplex der kleinformatigen Bildfläche untersucht werden. Als Anknüpfungspunkt dient hierfür eine kleine Radierung des Künstlers Wols⁷⁰² (Abb. 54, Abb. 54 a, Abb. 54 b u. a.). Diese Werkauswahl entstammt dabei nicht einer formalen Analogie der zeichnerischen oder grafischen Arbeiten beider Kunstschaffenden oder einem möglichen psychischen Zusammenhang der(selben) schöpferischen Menschen; sie ergibt sich einzig aus dem Kriterium des Kleinformats. Damit ist die Grundannahme verbunden, dass mit einer derartig kleinen Bildfläche auch spezifische gestalterische Besonderheiten einhergehen, die sich in der Darstellungsweise von Inhalten, aber auch der Bildkonstruktion, niederschlagen. Ausgehend davon stellt sich die Frage, ob das Kleinformat auch eine besondere Art von Raumverhältnis entstehen lässt, in welchem

⁷⁰¹ GÖRGEN 2002, S. 22.

⁷⁰² Vgl. KAMPS, Toby: Wols sehen, in: (A-K) *Wols - Die Retrospektive*, hg. von Kunsthalle Bremen u. a., Bremen/ München 2013, S. 55-67: „Heute aber ist Wols, am 27. Mai 1913 als Alfred Otto Wolfgang Schulze in Deutschland geboren und – mit Ausnahme eines frühen spanischen Intermezzos – von 1932 bis zu seinem frühen Tod 1951 in Frankreich künstlerisch aktiv, ein noch immer zu wenig anerkannter Künstler. [...]“, in: Ebd., S. 55.

nicht nur das Dargestellte und der Darstellende miteinander in Verbindung treten, sondern auch der Betrachter miteinbezogen wird. Mit einer solch differenzierten, vergleichenden Betrachtung beider Werke, bzw. in Maaschs Fall Werkgruppen, soll der Ausdruck von Räumlichkeit im Kleinformat näher betrachtet und schließlich Maaschs Auslegung dessen deutlich werden.

Im Folgenden fasst der Kunsthistoriker Werner Hofmann seine prägnante Einschätzung zu Wols und seinen selbstreflektierenden Tendenzen zusammen:

Was auf der Leinwand geschieht, ist ein Versuch der Bannung: ein Auslöschen, ein Wegwischen, ein Vernichten, ein Bewerfen – ein Versuch, der identisch wird mit dem Bedürfnis nach Selbstdarstellung. So kommt es, dass diese Gesten der Abwehr schließlich dem eigenen Ich gelten. [...]. Man spürt, wieviel sich diese Malerei versagt, wie beharrlich sie sich gegen jedes Definitive verteidigt, um nicht in die glatten Fesseln der Form zu geraten. Und dennoch entgeht sie nicht der Logik ihrer Sprachmittel. Die grenzenlose Freiheit, die sich Wols innerhalb der selbstgewählten Beschränkung angeeignet hat, ist nicht sein endgültiger Ausdruck. Auch die letzten Bilder sind es nicht. Dennoch sind sie als Ansatz zu Neuem von großer Bedeutung: sie führen das Verstreute zusammen, entschließen sich zu gliedernden Bildachsen und setzen zu einer neuen Wirklichkeitsfindung an.⁷⁰³

Ähnlich hierzu lässt sich Maaschs zeichnerische Ausdruckskraft in der ambivalenten, widersprüchlichen Spannung erkennen, welche wesentlich allen Ausdrucksformen und Gestaltungsweisen in seinen Zeichnungen innewohnt (Abb. 37, Abb. 38). Es sind also schöpferische Parallelen festzustellen zwischen dem grafischen Schaffen Wols' und den Zeichnungen Maaschs, die in dem begrenzten Raum einer psychiatrischen Einrichtung entstanden und die es näher zu beleuchten gilt.

Mit Blick auf die Radierungen Wols' lässt sich eine Besonderheit der Linienführung feststellen (Abb. 54, 54 a), demnach

verführt die Vielzahl der kleinen Linien den Blick. Dementsprechend wirken die Linien nicht *konturbildend*, sie grenzen Flächen nicht voneinander ab, sondern strahlen vektorieell aus, ohne feststehende, klare Formen auszubilden, an denen das Auge Halt finden könnte. [...]. Die Linien zeigen dabei weniger die Bewegung einer Sammlung, einer Orientierung auf einen Punkt hin – wie wir es vom Modell der Zentralperspektive kennen –, als vielmehr eine sich entmaterialisierende Ausstrahlung, eine Kraft, die von der Linienbündelung ausgeht.⁷⁰⁴

Betrachtet man Maaschs zeichnerische Dynamik und die Wirkung seiner Liniengefüge auf der kleinformatigen Bildfläche, lässt sich feststellen, dass er im

⁷⁰³ HOFMANN 1959, S. 185.

⁷⁰⁴ GRONERT 1996, S. 35 f.

zeichnerischen Prozess nicht intendierte, das Abgebildete darzustellen; stattdessen, das ist anzunehmen, wird es diesem produktiven Patienten wie auch dem Künstler „um die anschauliche *Erfahrung* von Wirklichkeit“⁷⁰⁵ gegangen sein,

[d]enn gerade, weil die Linienverläufe bisweilen an vertraute Dinge erinnern, sich dabei aber niemals zu einer eindeutigen Bezeichnung oder einem Symbol eines Gegenstandes verfestigen, ist die Bedeutung der Blätter durch eine konstitutive Offenheit gekennzeichnet.⁷⁰⁶

Letztere führt jedoch dazu, dass „,[e]ine solcherart fragile Instabilität der stofflichen Ambivalenz von Bedeutung und Bedeutungslosigkeit, [...] durch die Form des Nicht-Vollendeten [evoziert], [...] allerdings nicht nur [...] Freiräume für die autosuggestiven Visionen des Betrachters selbst [schafft], die sich dem ungeformten Motiv anlagern, sondern [...] darüber hinaus dieses Prinzip des ›Noch-Nicht‹ als analoges Verfahren dem natürlichen Programm genetischer Wirkkräfte als anschauliches Äquivalent an die Seite [stellt].“⁷⁰⁷ (Abb. 54 b, 54 c; Abb. 37, 38, 41, 51, 52). Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass Maaschs zeichnerische Arbeiten auf äußerst kleiner Fläche fast immer ohne Titel bzw. keine überlieferten Bezeichnungen bekannt sind. Es gibt aber auch Zeichnungen in seinem Gesamtwerk, die betitelt sind. In diesen Fällen erhielten sie ihre Bezeichnungen nicht direkt von Maasch als Schöpfer, sondern nachträglich von Dritten – z. B. von Ausstellungsmachern oder Kunsthistorikern –, die willkürlich das anscheinend vom Zeichner Geschriebene auf der Bildfläche als Bildtitel übernehmen wollten. (Abb. 40, 41, 42, 45)⁷⁰⁸. Diese z. T. posthum vergebenen Titel, wie es auch bei der grafischen Arbeit Wols’ der Fall ist, stören die unvoreingenommene Auseinandersetzung mit den Werken, „indem sie die genuin nicht-sprachliche Einbildungskraft des Betrachters nivellieren.“⁷⁰⁹

Andererseits können die nachträglich gegebenen Titel auch die Vorstellungskraft des Betrachters fördern und einen dynamischen Dialog zwischen dem Dargestellten und Betrachtenden auslösen; zentral ist dabei die „aktive Beteiligung des betrachtenden Individuums“, also die angeregte Imagination,

⁷⁰⁵ Ebd., S. 36.

⁷⁰⁶ Ebd.

⁷⁰⁷ PETERSEN, Hans Joachim: *Wols. Leben und Werk im Spiegel gewandelter Wahrnehmung*, Frankfurt a. M 1994, S. 64. Zit. n.: GRONERT 1996, S. 36, 38 f. (Anm. 1, 21).

⁷⁰⁸ Vgl. (A-K) *Wahnsinnige Schönheit* 1997, S. 132 f.

⁷⁰⁹ GRONERT 1996, S. 37.

denn die prinzipiell mehrdeutige Darstellungsweise entbindet das Individuum von der vorgegebenen, außerästhetischen Realität und setzt dessen ‚schöpferische Einbildungskraft‘⁷¹⁰ in Gang. Im Rahmen des daraus resultierenden Zustandes eines *virtuellen* Verstehens setzt sich das Sichtbare in der Vorstellung des Betrachters zu einem geistigen Bild fort und wird wiederum an den Anschauungsprozeß [sic] rückgebunden, so daß [sic] sich ein ständiger Austausch zwischen dem Sehen und der Vorstellung ergibt. Der Betrachter wohnt bei diesem Verwandlungsprozeß [sic] einer rein bildlichen Entstehung phantastischer Wirklichkeiten bei [...].⁷¹¹

Demnach wohnt also den kleinen Bildfeldern eine potenzielle Ausdruckskraft, die es durch den Betrachter in erweiterter Wahrnehmung zu erschließen gilt. Die linearen Äußerungen in den Arbeiten von Maasch und Wols sind dabei nicht als ‚*Zeichen* für etwas Bestimmtes‘⁷¹² zu deuten, das wie z. B. ein Schiff, ein Haus, ein pflanzliches Gebilde, eine industrielle Anlage oder eine Stadt erscheint, da ihre Arbeiten ‚vielmehr die Einbildungskraft des auf sich selbst zurückgeworfenen Betrachters‘⁷¹³ eröffnen (Abb. 35, 37, 38, 39, 54 d). In diesem Sinne können sie auch als einsame Selbstgespräche verstanden werden bzw.

als die Stimme [...], mit der eine neue, die inneren Regungen im Menschen allein ernstnehmende Sensibilität sich auszudrücken [beginnt] und in deren selbsterfundenen Weise des Ausdrucks gerade die verborgenen und nie gesagten Empfindungen sagbar [werden] [...].⁷¹⁴

Damit wird die zeichnerisch wie grafisch gestaltete Bildfläche allein zu einer ‚Resonanzmembrane der Lebensimpulse selbst‘⁷¹⁵.

Maaschs zeichnerischer Akt, durch welchen er in der von der Außenwelt völlig abgeschnittenen Psychiatrie seine zeichnerischen Werke schuf, stellt eine Art des mit sich selbst geführten Dialogs dar, an dem die schöpferische und menschliche Auseinandersetzung des Patienten mit seinem eigenen Erleben, seinen inneren Impulsen und Empfindlichkeiten sowie Notwendigkeiten abzulesen ist. Seine zeichnerischen Äußerungen, in denen die ‚verschiedenen Zusammenklänge des Abstrakten mit dem Realen‘⁷¹⁶ mit eigener ‚Fähigkeit zum Selbstwiderspruch‘ oder

⁷¹⁰ Zit. n.: ebd., S. 37, 39. (Anm. 22): ‚Michel Polanyi, Schöpferische Einbildungskraft, in: Zeitschrift für philosophische Forschung 22, 1968, S: 53-70 [...].‘

⁷¹¹ Ebd., S. 37.

⁷¹² Ebd.

⁷¹³ Ebd.

⁷¹⁴ HAFTMANN, Werner: Wols, sein Leben und Werk, in: HAFTMANN (Hg.) 1963, S. 10. Vgl. ebd., S. 10- 31.

⁷¹⁵ Ebd., S. 10.

⁷¹⁶ HOFMANN, Werner: Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte, München 1998, S. 301.

„produktive[n] Spielregeln“ koordiniert sind,⁷¹⁷ nehmen folglich ein eigenes Bildformat in Anspruch, das als potenzieller Raum seiner innerlich und körperlich verspürten Dynamik dient und sich weiter im essenziellen und konstruktiven Verhältnis mit einer eigenen Raumstruktur entfaltet.

Henri-Pierre Roché veröffentlichte in seinem Aufsatz „Erinnerung an Wols“ einige ausgewählte Zitate des Malers⁷¹⁸, wie beispielsweise „[D]as Maß der Handfläche ist heilig“, „Man muss den Flächenraum noch enger zusammenziehen“, „Die Bewegungen der Finger und der Hand genügen, um alles auszudrücken“, „Ein winziges Blatt Papier kann die ganze Welt enthalten“, „In den Bewegungen der Unterarme und der Arme beim Bemalen einer Leinwand steckt schon zuviel von Ehrgeiz und Gymnastik. Das will ich nicht“ und „Das Taschenmesser ist das wahre Werkzeug des Bildhauers“.⁷¹⁹ An dieser Reihe von Aussagen des Malers wird sein Verständnis von künstlerischem Schaffen, welches selbstreferentiell eng mit der eigenen Körperlichkeit in Verbindung steht, deutlich. Das auffallend kleine Blatt als fruchtbare Bildfläche für Radierungen Wols' entspricht diesen aus seiner künstlerischen Praxis resultierenden Überzeugungen und hat demnach das Maß seiner Hand, die „nachweislich knapp 20 cm“ war.⁷²⁰

Das von Maasch verwendete Kalenderblatt mit den Maßen 11,1 mal 7,7 cm ist im Vergleich dazu nochmals um einiges kleinformatiger – seine Zeichnungen auf Papier haben hingegen mit ca. 21,8 mal 18,4 cm eine ähnlich kleine Größe wie die von Wols. In ihrer Größe sind diese Blätter optimal für ein produktives Schaffen angelegt, wenn die bildnerische Tätigkeit aus irgendwelchen Gründen heimlich ausgeführt werden muss; wenn beispielsweise das Malen oder Zeichnen als Beschäftigung in der psychiatrischen Anstalt nicht gefördert oder gar verboten war. Ein solch kleiner Bildgrund ermöglicht es außerdem, dass der Zeichner während der Arbeit den Blick des Betrachters beibehält, und dabei zwischen einer näheren und distanzierten Betrachtung wechselt. Details des Dargestellten bzw. das Ganze des Bildgeschehens sowie auch die verschiedenartigen bildinternen Konfrontationen und Gegensätzlichkeiten lassen sich durch diese Formatbeschränkung differenziert und intensiv wahrnehmen.

⁷¹⁷ Ebd., S. 293.

⁷¹⁸ Vgl. ROCHÉ 1963, S. 44-49.

⁷¹⁹ Wols. Zit. n.: ROCHÉ 1963, S. 47.

⁷²⁰ GRONERT 1996, S. 35, 39. (siehe Anm. 18).

Zentral in Maaschs Arbeiten sind die räumlichen Verbindungen, die sowohl Künstler als auch Betrachter in der Entstehung und in der Werkrezeption mit dem kleinformatischen Bildgrund eingehen. Im künstlerischen Prozess entwickelt sich die Distanz und unmittelbare Nähe, welche der Zeichner zu der Blattoberfläche aufbaut, zu einem realen, produktiv genutzten Zwischenraum, der durch den Betrachter im Akt der Bildbetrachtung gelesen und imaginär erweitert werden kann – dabei lassen sich auch das Zittern, Zögern und das Stillhalten, ebenso wie das hemmungslose aber autonom überzeugende Tun der zeichnenden Hand wahrnehmen. Der winzige Bildraum wird so beinahe zu einem „Refugium des Individuellen“, in dem der Künstler und seine zeichnerische Eigenart Angelpunkt des Bildfeldes sind.⁷²¹ Die Zeichnung rührt also „ebenso von einem Individuum her, wie sie sich – aufgrund ihres geringen Formates – auch nur der Betrachtung einer einzelnen Person darbietet.“⁷²²

Die geringe Größe von Maaschs Bildflächen macht die Nähe des Betrachters notwendig, doch diese wird „durch die Klein- und Vielteiligkeit der Darstellung“⁷²³ konterkariert. Das dichte Netz aus feinen, sich mehrfach überschneidenden, kolorierten Strichen und Umrisslinien führt „eine [...] Distanzierung in dem Sinne“ herbei, „dass das Auge des Dargestellten nicht habhaft werden, es nicht überschauen kann“ und, „[t]rotz der realen Nähe des Betrachters zum Bild [...] das Dargestellte im anschaulichen Modus einer Ferne [erscheint], in der sich eine Unverfügbarkeit des Sichtbaren offenbart“.⁷²⁴

Maaschs Zeichnung ist Resultat seiner bildnerischen Intention, die ihm als „Erweiterung der Erfahrungsmöglichkeiten von Wirklichkeit“⁷²⁵ diene und in Elementen der spielerischen Improvisation Ergänzung gefunden hat. Der bewusste Einsatz des Spontanen wird somit zum tragenden Element seiner zeichnerischen Ausdrucksart⁷²⁶: „Zufälliges mit einzubeziehen bedeutet bei ihm zugleich das Zufällige wieder auszuschalten.“⁷²⁷ Als Ausdrucksmittel dieser intendierten Improvisation dienen Maasch die gezeichneten Linien, die in ihrer Variationsbreite Dynamismus, Widersprüche und Ambivalenzen sichtbar machen können.

⁷²¹ Ebd., S. 35.

⁷²² Ebd., S. 35, 39. (siehe Anm. 19).

⁷²³ Ebd., S. 35.

⁷²⁴ Ebd.

⁷²⁵ Ebd., S. 38.

⁷²⁶ Vgl. RATHKE, Ewald: Einleitung, in: (A-K) *Wols. Photographien. Aquarelle. Druckgraphik*, bearb. v. Sylvia Rathke-Köhl, u.a., Stuttgart 1988, S. 24; vgl. ebd., S. 12-25.

⁷²⁷ Ebd., S. 24.

Maaschs Bildwelt eröffnet auf dem kleinformatischen Zeichenpapier und dem Kalenderblatt einen räumlichen Mikrokosmos⁷²⁸, in dem sich „zwischen abgegrenzten organischen Formen und aufgebrochenen, bewegten Strukturen, zwischen Konzentration und Dissoziation, Verdichtung und Auflösung, Fülle und Reduktion, zwischen ausgreifenden, übereinandergeschichteten Schraffuren und der Vereinzelung linearer und punktueller Spuren“ horizontale und vertikale Achsen aufbauen, zeichnerische Zentren herausbilden und filigrane Geflechte ausstrahlen.⁷²⁹ Der Zwischenraum, in welchem grafische Zeichnung, ihr Urheber und der Betrachter aufeinandertreffen, gilt als ein Vermittler von Abstraktion und Gegenständlichkeit, von Erfahrung und Erfindung, Erinnerung und Vorstellung sowie Realität und Phantasie.⁷³⁰ In ihm zeigen sich Formen des Dazwischen, welche einer eigenen Welt angehören:

Wenn [die] Darstellungen bisweilen wie mögliche evolutionäre Formen oder auch Fehlformen der Natur erscheinen, so gehören sie doch nicht der Natur an, sondern sind Schöpfungen analog der Natur, Gebilde einer eigenen Welt, die sich aus einer autonomen Dynamik heraus entwickeln.⁷³¹

Entsprechend ist Maaschs gezeichnete Welt in sich zwar „konkret“, gilt „aber nicht als Assemblage bekannter Wirklichkeitselemente, sondern als artifizielle Ordnung, als Kosmos eigener Gesetze und Kräfte, die sich der Energie der Linie verdanken“.⁷³² Die geäußerte Linie

scheint aus sich selbst heraus zu handeln, eine begonnene Linie fordert eine Fortführung, eine gesetzte Linie eine andere, so wachsen die Formen [...] von innen nach außen, tasten sich in den Bildraum vor, wuchern und schwinden, entstehen und zerfallen. Dies ist kein rascher, von heftiger Aktion beherrschter Vorgang, sondern ein allmählicher Prozeß [sic], der sich auf die eigene Dynamik der Linie einstimmt, sich einläßt. Das Ergebnis wirkt so unmittelbar wie kontrolliert, so spontan wie überlegt.⁷³³

In seiner Bildsprache ist Maasch ebenso reduziert wie flexibel, es gibt „keine Wiederholung, kein festes, sondern ein sich stetig wandelndes Vokabular, das immer wieder andere Aspekte und Stadien seiner visionären und evolutionären Bildwelt

⁷²⁸ Vgl. ADOLPHS, Volker: Die Genauigkeit der Phantasie, in: (A-K) *Wols. Radierungen* 1996, S. 10; vgl. ebd., S. 9-15.

⁷²⁹ Ebd., S. 10 f.

⁷³⁰ Vgl. ebd., S. 11.

⁷³¹ Ebd.

⁷³² Ebd.

⁷³³ Ebd.

vermittelt.“⁷³⁴ In seinem zeichnerischen Prozess „bleibt [alles] in Bewegung, der einmal erreichte Ort ist nur jeweils Ausgangspunkt für weitere Entwicklungen.“⁷³⁵

Dieser schöpferische Vorgang

entfaltet sich in ständiger Dynamik und Metamorphose, lässt nie etwas Identisches, sondern nur Verwandtes zu. Nicht das Ergebnis, die erstarrte Form ist das Interessante, sondern der Prozeß [sic] der Entstehung und die Offenheit der Verwandlungen.⁷³⁶

Konsequenz der prozessualen Natur von Maaschs Zeichnungen ist, dass:

das Ungreifbare der Formen, ihre unabschließbare Offenheit, die auch eine Offenheit der Interpretation meint. Gegenständliche Assoziationen und Erinnerungen stellen sich beim Betrachten zwar ein, entziehen sich aber zugleich wieder, oder werden von anderen überlagert.⁷³⁷

So stehen die Zeichnungen in engem bildnerischem Zusammenhang mit denen des Künstlers Wols. Ähnlich wie in dessen grafischem Werk

erweitert [Maasch] das Sehen, lenkt den Blick sowohl durch das Mikroskop wie das Teleskop und wechselt dabei auch zu Formen und Strukturen, die sich jeder gegenständlichen Assoziation entziehen, zu endlosen, in Knicken und Windungen verlaufenden und in sich zurücklaufenden, auseinanderstrebenden und sich zusammenballenden Linien, Linienbündeln, Kreuzungen und Knoten, kristallin und fließend.⁷³⁸

Die kleine Bildfläche bzw. ihr wechselseitig beeinflussendes Verhältnis zu dem Dargestellten, schaffenden sowie betrachtenden Individuum spielt bei diesem Vorgang des Fokussierens eine zentrale Rolle. Sie ist der Ort einer produktiven Konfrontation zwischen der erfahrenen Welt des Zeichners und der Sphäre der Offenheit oder Potenzialität, die er erfinderisch sowie spielerisch entdeckt. Dieser Dialog der bildnerischen Überlegung und des Geschehens, der sich weniger intendiert, als vielmehr improvisierend entfaltet, wird erst durch die schöpferische Imagination, den Impuls und die zeichnende Hand des Künstlers in Gang gebracht.

Die räumliche Anordnung von Maaschs Zeichnungen ergibt sich aus dem „Verhältnis der Teile zum Ganzen, der primären zu den komplizierten Organismen, der Elemente zur Konstruktion“⁷³⁹. Auf dem Bildgrund treffen verschiedene

⁷³⁴ Ebd., S. 13.

⁷³⁵ Ebd.

⁷³⁶ Ebd.

⁷³⁷ Ebd.

⁷³⁸ Ebd., S. 14.

⁷³⁹ HOFMANN, Werner: Bruchlinien. Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts, München 1979, S. 63.

Bildkomponenten aufeinander und wirken als ein Ganzes; hierin tut sich eine Analogie zu Goethes Verständnis von „Komposition“ auf:

„Komponieren“ ist für Goethe einer jener überlebten atomistischen Ausdrücke, die den schöpferischen Prozess nur unscharf und oberflächlich zu charakterisieren vermögen. Denn kein wahrer Künstler setzt seine Werke bloß zusammen, sondern er entwickelt vielmehr „irgend ein inwohnendes Bild, einen höheren Anklang natur- und kunstgemäß“. Gleich denen der Natur entwickeln sich die Gegenstände der Kunst „aus- und aneinander zu einem notwendigen, ins Ganze greifenden Dasein. Nicht „Komposition“, sondern „Gestaltung“ wäre demnach der dem Geschehen angemessene Ausdruck.⁷⁴⁰

Der Ausdruck „Ins Ganze greifen“ versteht sich als das, was für „Goethes Anschauung die Richtung [ist], die alles lebendige Geschehen einschlägt“.⁷⁴¹ Ähnliche (natürliche) kompositorische Prozesse lassen sich, Goethe nach, auch in der „Meteorologie und schließlich am künstlerischen Schaffensvorgang“ beobachten; hierzu schreibt er 1826 wie folgt⁷⁴²:

„Wir sehen in der Natur nie etwas als Einzelheit, sondern wir sehen alles in Verbindung mit etwas anderem, das vor ihm, neben ihm, hinter ihm, unter ihm und über ihm sich befindet. Auch fällt uns wohl ein einzelner Gegenstand als besonders malerisch auf; es ist aber nicht der Gegenstand allein, der diese Wirkung hervorbringt, sondern es ist die Verbindung, in der wir ihn sehen ...“⁷⁴³

Eine vollständige und lebendige Durchdringung und Erschließung eines Ganzen ist, so wird es aus kunsthistorischer Perspektive verstanden, nur dann möglich, wenn „vom Ganzen ausgegangen und alles wieder aufs Ganze zurückgeführt“ werde, „denn: „Jedes Lebendige ist kein Einzelnes, sondern eine Mehrheit.““; eine getrennte Wahrnehmung der Teile mache dies unmöglich.⁷⁴⁴

Es stellt sich nun die Frage, ob Maaschs räumliche Entwicklungen dieser komplexen Beziehung zwischen den Teilen und dem Ganzen des schöpferischen Prozesses entsprechen.⁷⁴⁵ Seine Zeichnung stellt, ausgehend von dieser Fragestellung, nicht allein ein bildliches Ergebnis dar, in dem sich lineare Bewegungen und Darstellungen in dichter Verwebung auf einer Bildfläche zeigen; sie gibt dem konstruktiven Ganzen ihrer heterogenen zeichnerischen Entwicklungen Raum. Dies lässt sich auch wie folgt

⁷⁴⁰ Ebd., S. 64, 255. (siehe Anm. 23, 24).

⁷⁴¹ Ebd.

⁷⁴² Vgl. ebd., S. 64, 255. (siehe Anm. 25).

⁷⁴³ Zit. n.: ebd., S. 64, 255. (siehe Anm. 26): Vgl. „Eckermann, Gespräche mit Goethe, 5. Juni 1826.“

⁷⁴⁴ Zit. n.: ebd., S. 64, 255. (siehe Anm. 27). Vgl. Johann Wolfgang von Goethe, „Die Absicht“ eingeleitet. W.A. [Weimarer Ausgabe], II, 6, S. 10.“

⁷⁴⁵ Vgl. ebd., S. 63 f.

auffassen: Maaschs zeichnerische Bildproduktion in der Psychiatrie stellt ein künstlerisches Werk dar, das aus verschiedenen bildnerischen Elementen und Eigenschaften zusammenmontiert ist; die Bildfläche verleiht dieser kompositorischen Einheit Struktur und Räumlichkeit, die im schöpferischen Prozess des Bildschaffens als „kommunizierende Röhren“⁷⁴⁶ eine Rolle spielen.

In Maaschs Arbeiten zeigt sich deutlich eine „provozierende Gegenüberstellung“⁷⁴⁷ entgegengesetzter Einzelteile. Diese umfasst nicht nur die unterschiedlichen, linearen Ausdrucksformen und gegensätzlichen Bildelemente, sondern auch unterschiedliche zeichnerische Situationen. In dieser impulsiv und zugleich kalkuliert erzeugten Konfrontation heterogener Elemente werden „verschiedene Realitätsebenen“⁷⁴⁸ koexistierend miteinander vereint. Damit öffnet der Zeichner ein Spannungsfeld zwischen der gegenständlich wirkenden Form und der abstrakt ausgebildeten Struktur; diese beiden Darstellungsweisen sind als unterschiedliche „Wirklichkeitsschichten“⁷⁴⁹ auf der Bildfläche räumlich übereinandergeschichtet. Die auf diese Weise entstehenden bildnerischen Gegensätze „eröffnen zwei Wege, die schließlich zu einem Ziel führen. Zwischen diesen zwei Polen liegen viele Kombinationen der verschiedenen Zusammenklänge des Abstrakten mit dem Realen.“⁷⁵⁰

Eine produktive Verbindung innerhalb der bildnerischen Vielfalt ist bedingt durch die Offenheit der Bildfläche. Der Zeichner zieht mit vereinfachten Umrisslinien im Zentrum der Darstellung die geometrisch wie organisch gezeichnete Form und Konstruktion nach und schafft durch Verdichtungen und Verschlingungen der kolorierten Striche eigenständig gebildete „Strukturen, die an Wachstum und Verfall in der Natur erinnern.“⁷⁵¹ Dabei lässt sich feststellen, dass sich seine Linien um die Mitte des Bildgrundes herum entwickeln; sie „entspinnen sich um eine gedachte vertikale Mittelachse“ sowie um eine horizontale und „meiden die Randzonen des Blattes“.⁷⁵² Aus dieser Entwicklung ergibt sich „eine übergreifende Struktur“, in der sich „[s]tabilisierende Horizontalen und Vertikalen [...] mit Flecken und Durchbrüchen zu einem vielschichtigen Organismus“ verbinden.⁷⁵³ Maaschs Linearität und die darin transportierte dynamische Bewegung entwickeln sich zu allen

⁷⁴⁶ Ebd., S. 197.

⁷⁴⁷ Ebd., S. 63.

⁷⁴⁸ Ebd.

⁷⁴⁹ Ebd., S. 64.

⁷⁵⁰ Zit. n.: ebd., S. 237. Vgl. ebd., S. 268. (siehe Anmerkungen).

⁷⁵¹ GÖRGEN 2002, S. 22.

⁷⁵² Ebd.

⁷⁵³ Ebd., S. 23. Vgl. ebd., S.22 ff.

Seiten und in alle Richtungen des kleinformatigen Blattes. Ihren Ausgangspunkt haben sie jedoch trotz alledem im Bildzentrum, wo die Linien sich „verdichten und [nach unten] entäußern.“⁷⁵⁴ Das derartig konzentrierte Zusammenwirken der linearen Bildelemente stellt eine der Hauptcharakteristiken von Maaschs Zeichnung bzw. seiner Bildfläche dar.

Seine spezifische Räumlichkeit schuf Maasch durch die künstlerische Montage von Bildfragmenten, die sich in die Ferne ausdehnen und ins Bildinnere einzutauchen scheinen. Seine Bildäußerungen fluktuieren zwischen leibhafter Nähe und weit wie tief gestreckter Distanz. Die Blattfläche ist dabei mehr als ein bloßer Bildträger; sie wird zu einem Raum der dynamischen Begegnung, dessen Räumlichkeit sich über die Grenzen des geringen Bildformats hinaus erweitern lässt. Hierbei werden sowohl das Dargestellte und sein bildnerischer Raum mitgedacht, als auch das „Zwischen“ vom Bildgeschehen, dem Maler und dem Betrachtenden.

Betrachtet man Maaschs Zeichnungen in einer Art Draufsicht, so „vereinigen [sich] die Merkmale des unendlich Nahen mit denen des unendlich Fernen.“⁷⁵⁵ Für diese spezifische Sicht bedarf es einer bestimmten räumlichen Distanz, da der Betrachtende von oben in das Bild hineinblickt.⁷⁵⁶ Auf diese Weise lässt sich die vielschichtige Entwicklung auf kleiner Bildfläche eingehender erschließen. Konflikte oder Dissonanzen verschiedener Darstellungsweisen und räumlicher Strukturen sind aus diesem Blickwinkel besser erkennbar. Auch wird hier durch einen von oben gerichteten, konzentrierten Blick Maaschs besondere Bildkonstruktion sichtbar, die sich aus dem montierten Raum ergibt und auf die Eindrücke unterschiedlicher Zeiten, Räume und Erfahrungen des Zeichners hinweist. Von der vielfältigen Oberflächengestaltung lassen sich keine konkreten Inhalte ablesen, stattdessen werden aber die grundlegende Bildordnung Maaschs sowie der sukzessiv gestaltete, zeichnerische Prozess anschaulich. Dieses produktive, aber distanzierte Sehen ermöglicht dem Betrachter eine Raumerschließung des Bildes, welche zunächst losgelöst ist von vorschnellen Auffassungen in Bezug auf die psychiatrische Situation seines Urhebers oder Rückschlüssen auf intendierte Inhalte der Patientenarbeit.

⁷⁵⁴ Ebd., S. 26.

⁷⁵⁵ HOFMANN 1959, S. 182. Hier sind die zwei aquarellierten (Feder-)Zeichnungen *La Grande Façade* (1945) und *Crâne de Poète* (1945) von Wols gemeint.

⁷⁵⁶ Vgl. ebd., S. 184: „Die Draufsicht, das muss angemerkt werden, steht jenseits der Achsenbeziehungen von oben und unten, rechts und links. Eine aus der Vogelschau betrachtete Landschaft besitzt keinen ‚richtigen‘ Betrachterstandort.“

Besonders deutlich sind in Maaschs zeichnerischer Räumlichkeit die durchscheinende Sichtbarkeit seiner zeichnerischen Entwicklungen. Diese Transparenz und Offenheit seiner Zeichnung evozieren in ihrer Betrachtung das „Bewußtsein [sic] ,einer großen Verschiedenheit von Möglichkeiten und einer Fülle von Spannungen.“⁷⁵⁷ In seiner lebhaften sowie leibhaftigen Doppeldeutigkeit und angespannten Ambivalenz von Nähe und Ferne, entsteht in einem eigentümlich improvisierten Zusammenspiel die räumliche Dualität von abstrakter Wirklichkeit und Wirklichkeitsnähe.

4.3.5 Der bildnerisch montierte Raum: Maaschs transparente Äußerung von Räumlichkeit

Welche Bedeutung hat Transparenz im Kontext der von Maasch in seinen zeichnerischen Arbeiten konstruierten Räumlichkeit? In erster Linie diente sie dem Schöpfer als zeichnerisches Ausdrucksmittel, um gegensätzliche oder zusammenspielende grafische Ereignisse und Gegenstände auf einer gegebenen bzw. beschränkten Bildfläche visuell miteinander in Verbindung zu bringen. In ihrer Beschaffenheit fordert die Transparenz für die Betrachtung eines Bildes jedoch auch eine veränderte sowie erweiterte Wahrnehmung von Räumlichkeit ein; Maaschs Zeichnungen enthalten also eine implizierte Aufforderung zu einem komplexen Blickwinkel sowie einer dementsprechenden Blickeinstellung vonseiten des Betrachters.

Die auf vielfältige Weise durchsichtig erscheinenden Linienschichtungen in Maaschs Zeichnungen sind fester Bestandteil seiner Bildsprache. In ihrer wechselseitigen Funktion im Bild setzen sie räumliche sowie zeitliche Distanzen unterschiedlicher Darstellungen bildnerisch in Beziehung miteinander und machen prozessuale Vorgänge des Zeichnens für den Betrachter nachvollziehbar. Als inneres Bindeglied kleinster Details bis hin zu ganzen Strukturen gibt die Transparenz dem Bild als ein Ganzes Kontext. Maaschs zeichnerisches Spiel mit diesem besonderen Bildmittel gibt dem Bild seine eigene räumliche Wirkung, durch die die zeichnerische Raumdarstellung eine neue, erweiterte Dimension erlangt.

⁷⁵⁷ Zit. n.: HOFMANN 1979 (a), S. 241. Hier bezieht er sich nur auf den Namen „Dvořák“, dazu findet sich keine genaue Quellenangabe. Vgl. ebd., S. 268. (siehe Anmerkungen).

Ebenso deutlich wie die Transparenz tritt in Maaschs Zeichnungen, dies wurde bereits betont, das Merkmal der Wiederholung zutage. Am prägnantesten erscheint es in den Konturlinien, die die umreiende Form des Motivs mit wiederholenden kolorierten Linienbündeln überlagern. Dieser Effekt der „künstlerische[n] Wiederholung thematisiert Differenz, die Hervorbringung des Verschiedenen; sie bedeutet keinen Mangel, sondern einen Gewinn: Wiederholung kann als Vergegenwärtigung in Erscheinung treten.“⁷⁵⁸ Diese wiederholte Vergegenwärtigung der eigenen Linie versteht sich somit als „ein subtiles Spiel von Appropriation und Analyse, Interpretation und Kommentar“⁷⁵⁹. Das Wiederholen im Verhältnis zum zeichnerischen und auch räumlichen Ganzen erfolgt, „um die in Bildern konkretisierte Kohärenz und Koexistenz nicht nur von Original und Kopie, von Vorbild und Nachbild, sondern weiter gefasst auch von Erinnerung und Gegenwart, von Authentizität und Inszenierung, von Identität und Differenz etc. [...] als eine heterogene Schichtenordnung zu erfassen.“⁷⁶⁰

Das simultane Zeigen verschiedener bildnerischer Entwicklungen auf einer kleinen Bildfläche ermöglicht eine erweiterte visuelle Wahrnehmung des Ganzen. Die auf den ersten Blick scheinbare Unlesbarkeit der multiplen Bildteile markiert dabei zunächst die Durchschaubarkeit der verschiedenen Bildschichten und veranschaulicht darüber hinaus die „komplexen [schöpferischen] Entscheidungsprozesse[...]“⁷⁶¹, die sich in die Bildoberfläche eingeschrieben haben. Jede einzelne Bildschicht ist entsprechend das Resultat eines eigenständigen Entwicklungsprozesses. Die Transparenz, als eine bildnerisch spezielle Ausdrucksweise, ermöglicht dem Zeichner, heterogene Darstellungsflachen, die sich aus ungleichen Zeit- und Raumabschnitten ergeben, miteinander in Einklang oder Dissonanz zu zeigen und damit die Räumlichkeit oder Flächigkeit in bestimmten Bildbereichen zu variieren, zu verdichten oder auszudünnen.

Um in ihrem Potenzial komplexe Konstruktionen und Schichtungen klarer erscheinen zu lassen, eignete sich das gestalterische Mittel der Transparenz vollkommen für Maaschs zeichnerische Auseinandersetzung mit dem Erlebten in der Psychiatrie sowie dem Wechselspiel von Erinnerung und Einbildung, welches vermutlich sein künstlerisches Arbeiten erst in Gang setzte. Als offene Struktur binden

⁷⁵⁸ MÜLLER-TAMM, Pia: „Idris Khans every..., after..., all...“, in: (A-K) *Idris Khan every ...*, hg. von Pia Müller-Tamm, Bielefeld 2008, S. 9. Vgl. ebd., S. 8-15.

⁷⁵⁹ Ebd., S. 9.

⁷⁶⁰ KRÜGER 2007, S. 140. Vgl. MÜLLER-TAMM 2008, S. 14.

⁷⁶¹ Ebd., S. 54.

die durchscheinenden Bereiche des Bildes die zeichnerischen Äußerungen zusammen und lösen damit ein produktives Wechselspiel der Bildelemente aus.

Die dem Medium der Zeichnung eigene Unmittelbarkeit findet auf den kleinformatischen Bildflächen des Zeichners eine Ergänzung in der Opazität der Darstellungen. In einer scheinbaren prozessualen Unvollendetheit fixiert, eröffnet die Zeichnung so einen Blick auf die zeichnerischen Überlegungen Maaschs, beispielsweise ihre improvisatorischen Züge.

Wilhelm Maaschs Interpretation von Räumlichkeit basiert in seinen zeichnerischen Werken weniger auf den Merkmalen der Bildtiefe oder einer geometrisch aufgebauten Perspektivierung⁷⁶², als vielmehr auf einer räumlichen Erweiterung der Bildfläche, die sich im zeichnerischen Prozess entwickelt. Der daraus resultierende Bildraum ist am besten in direkter Draufsicht zu erfassen; hier wird deutlich, dass die modulierte Bildfläche sich aus einer Akkumulation verschiedenartiger Schichten ergibt.

Diese spezielle räumliche Wahrnehmung lässt sich besser verstehen durch einen Blick auf die theoretische Darlegung des montierten Raumes im künstlerischen Kontext⁷⁶³.

Der sog. montierte Raum weist als theoretisches Konstrukt auf die Montage als zentral vorherrschendes „Organisationsmodell der Bildkünste“⁷⁶⁴ hin. Dies ist darauf zurückzuführen, dass sich

[a]nders als im homogenen Bildraum der Perspektive [...] im Gefüge der Montage weder ein rational gegliederter Szenenprospekt noch ein den überlieferten Kategorien von Zeit und Ort gehorchendes Erscheinungsbild [manifestiert]. Aus heterogenem Bildmaterial unterschiedlicher Beschaffenheit entwirft die Montage eine facettenartige Struktur, in der das Fragmentarische der Wirklichkeitswahrnehmung, die Relativität von Zeit und Raum, das sich beschleunigende

⁷⁶² Vgl. MARIN, Louis: *Die Malerei zerstören*, aus dem Französischen von Bernhard Nessler, deutsche Ausgabe, 1. Aufl. Berlin 2003, S. 206 f.: „Bildtiefe“ sei „die große Eroberung der Theorie und der Praxis der Malerei seit der Renaissance“. „die geometrische Perspektive“ wird so aufgefasst: Sie „ist die Perspektive der Ebenen [*perspective des plans*], welche die Zeichnung [*le dessin*] rationalisiert – ein Unterpfand technischer Korrektheit – sowie der Entwurf [*dessin*] – eine Garantie für die ausgewogene Verteilung der Figuren. Als Perspektive der Ebenen erlaubt das perspektivische Netz eine Komplexifizierung der pikturalen Narrativität.“ In diesem Zusammenhang ist die folgende Ansicht überlegenswert: „[...] Sie ist nicht nur weit davon entfernt, die dritte Dimension in Frage zu stellen [...], sondern sie bindet sie im Gegenteil an die dargestellte Geschichte und macht daraus das Organisationsprinzip für das ›Sujet‹ des Geäußerten: Es ist, als sei das Prinzip der Lateralisierung der Tiefe, das konstitutiv ist für die ›Entleugnung‹ der Äußerung, so dass die Geschehnisse sich selbst zu erzählen scheinen, auf den verschiedenen Ebenen des Bildes (in der Tiefe) rückläufig wirksam.“

⁷⁶³ Vgl. GRAULICH, Gerhard/ LÜDEKING, Karlheinz/ HONNEF, Klaus: Der montierte Raum: Marcel Duchamp_ John Heartfield, in: (A-K) *RAUM. Orte der Kunst*, hg. von Matthias Flüge u.a., Nürnberg 2007, S. 153-165.

⁷⁶⁴ HONNEF, Klaus: John Heartfield. Montage als ästhetisches Prinzip, in: (A-K) *RAUM. Orte der Kunst* 2007, S. 161.

Tempo des Großstadtlebens sowie das Empfinden, die Welt sei unüberschaubar, schwer entzifferbar und voller ungelöster Polaritäten, plausiblen Ausdruck gewann.⁷⁶⁵

In Maaschs Bildgeschehen präsentieren sich nicht nur die zeichnerische Vielfalt seiner linearen, farbigen und räumlichen Äußerungen, sondern auch verschiedene Ausdrucksmöglichkeiten des Mediums der Zeichnung. Ihr wohnt eine

innere Lebendigkeit [inne] [...]. Aber das reicht nicht aus: denn die Lebendigkeit darf im Bild nicht wie ein Reflex erscheinen. Sie darf nicht Reflex von etwas anderem sein, eine spiegelhafte und flächige Mimesis, sondern vielmehr ein ‚ganz Lebendiges‘, das vor Tiefe übersprudelt. Eine transparente Tiefe, die also *durchsichtig tief* ist. [...]. Man sieht sicherlich nur die Oberfläche. Aber man wird nur von der Tiefe gesehen, wenn sie auf uns zukommt.⁷⁶⁶

Ausgehend von der Grundannahme des Gemäldes als „Ineinander von Oberfläche und Tiefe“⁷⁶⁷, lässt sich die Zeichnung als das Ineinander und Übereinander einer visuell taktilen Oberfläche deuten. Darüber hinaus kann die gezeichnete äußere Fläche dabei als tatsächlich „eine mit Symptomen ausgestattete Haut“ gelten.⁷⁶⁸ Maaschs zeichnerisches Schaffen weist in diesem Verständnis „eine transparente Tiefe“⁷⁶⁹ auf, die seine Raumdarstellungen und das daraus abzuleitende Verständnis von Räumlichkeit in besonderem Maße prägt.

⁷⁶⁵ Ebd.

⁷⁶⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges: *Die leibhaftige Malerei*, München 2002, S. 29.

⁷⁶⁷ Ebd.

⁷⁶⁸ Ebd., S. 34.

⁷⁶⁹ Ebd., S. 29.

5 Zusammenfassung

„Der Raum ist nicht unmittelbares Objekt künstlerischer Darstellung“, so postulierte es der Kunsthistoriker Kurt Badt.⁷⁷⁰ Weiter führte er hierzu aus:

Es ist bekannt, daß [sic] die Malerei keineswegs auf die Darstellung von Raum ausgerichtet oder auf sie als besondere angewiesen ist. Sie kann vom Raume ab-sehen. Nicht aber von den Körpern. Ohne einen Gegenstand, welcher immer ein Erscheinen eines Körpers oder einer körperlichen Eigenschaft ist (zum Beispiel Farbe im abstrakten Bild), gibt es keine Malerei. Indem aber die Malerei Körper darstellt, stellt sie mit und in ihnen implizite immer Raum dar.⁷⁷¹

Diese kunstgeschichtliche Auffassung von Räumen stellt einen elementaren Ausgangspunkt für die in der vorliegenden Arbeit vorgenommene Untersuchung des bildnerischen Schaffens von psychiatrischen Anstaltsinsassen dar und bereitet darüber hinaus die vertiefende Auseinandersetzung mit Raumdarstellungen bzw. Räumlichkeit in ihren Werken vor; dem Kernthema dieser Arbeit. Ausgehend davon ließen sich die folgenden Fragestellungen formulieren: Wenn der sichtbare oder bildimmanent dargestellte Raum nach Badt so mit Objekten – oder umgekehrt – in malerischer wie zeichnerischer Arbeit untrennbar verbunden ist, welche bildnerisch eigentümliche Tätigkeit und Bedeutung hat er dann? Wie verhalten diese sich konstruktiv zu den Gegenständen und dem Schöpfer sowie Betrachter des Bildes? Grundlegend lässt sich hierzu feststellen, dass der Raum im bildnerischen Zusammenhang nicht bloß als ein passiver Platz gilt, in dem sich die „Körper“ befinden oder, der sie umschließt. Er ist vielmehr ein Ort „in aktiver Bewegung“ bzw. ein Ort der „atmet“⁷⁷², in dem sich die räumliche Situation, Wahrnehmung und Vorstellung des Kunstschaffenden widerspiegelt. Entsprechend ermöglicht die fokussierte und umfassende Betrachtung der erfahrenen, verspürten, imaginierten und wiedergegebenen Räume in der Auswahl der vielfältigen, aber schwer zugänglichen Patientenarbeiten, neben dem „bisher Versteckte[n] auch [ihr] wahres Künstlerisches, [ihre] Zugehörigkeit zum Bereich der Kunst“⁷⁷³ zu entdecken und zu erschließen.

Die Bildproduktionen psychisch erkrankter Menschen entstanden über hundert Jahre hinweg in von der Außenwelt abgeschnittenen Psychiatrien, wodurch sie als

⁷⁷⁰ BADT, Kurt: Raumphantasien und Raumillusionen. Wesen der Plastik, Köln 1963, S. 11.

⁷⁷¹ Ebd., S. 12.

⁷⁷² Ebd., S. 82.

⁷⁷³ Ebd., S. 17.

spezifische Werkgruppe vor dem Hintergrund individueller, gesellschaftlicher, geschichtlicher und künstlerischer sowie wissenschaftlicher Aspekte, d. h. in einem „komplexen Beziehungsfeld“⁷⁷⁴, betrachtet werden müssen. Sie stellen heute ein einmaliges und einzigartiges Phänomen um 1900 im deutschsprachigen Raum dar, welches sonst kaum in dieser Form in Erscheinung getreten ist. Trotz des bildnerisch beachtenswerten Schaffens innerhalb Psychiatrien durch die zahlreichen Urheber sind kaum ausführliche oder ausreichende Informationen dazu überliefert bzw. bekannt. Mit Blick auf diese schwierige Entstehungs- und Quellenlage, erschien die Untersuchung des sich in Wirklichkeit, Erinnerung und Fantasien entwickelten Raumes der schöpferischen Patientenarbeiten als wichtiger und aussagekräftiger Ansatz für die Bildbetrachtung. Dabei sollte die Analyse des bildnerischen Ganzen, insbesondere im künstlerischen, kunsthistorischem bzw. interdisziplinärem Zusammenhang, eine hervorgehobene Rolle spielen. Diese Perspektive diente als die erste „Notwendigkeit der Fragestellung“⁷⁷⁵ bei dieser Forschungsleistung.

Die zweite ging mit der folgenden Frage einher: Auf welche Weise lässt sich das Räumliche in bildnerischer Darstellung der Patientenwerke behandeln, wenn diese Werke vor allem im vielschichtigen Forschungsbereich zwischen der sogenannten ‚Kunst und Psychiatrie‘ liegen? Um diesem ambivalenten Entstehungskontext gerecht zu werden, wurde versucht, „das Werk in dem Kontext zu sehen, in dem es entstand und für den es bestimmt war.“⁷⁷⁶ Dies sollte eine umfassende Interpretation der in psychiatrischen Räumen entstandenen schöpferischen Produkte im wirklichen „Kunstverständnis“ ermöglichen. Dabei sollten weder bloß Inhalt und Form, noch nur der „Kunstcharakter“ der Werke thematisiert werden. Das bedeutet, nicht „Methode“, sondern das „Spektrum der Möglichkeiten“ der Kunstbetrachtung.⁷⁷⁷

Aus diesen grundlegenden Prämissen heraus ergaben sich die Abschnitte der vorliegenden Arbeit. Sie stellen verschiedene Aspekte der Diskussionen über das Thema dar und dienen einer notwendigen Herangehensweise an die schöpferischen Produkte in verschiedenen interdisziplinären Kontexten. Ohne eine derartige fachübergreifende Heranführung und Interpretation wäre es unmöglich, mit der

⁷⁷⁴ LANGE 2004, S. 429. Vgl. ebd., S. 421-433.

⁷⁷⁵ BELTING, Hans: Das Werk im Kontext, in: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, hg. von Hans Belting/ Heinrich Dilly, u. a., 6., überarb. u. erw. Aufl. Berlin 2003, S. 243.

⁷⁷⁶ Ebd., S. 230.

⁷⁷⁷ Ebd. Vgl. ebd., S. 229-246. Dem Kunsthistoriker Belting zufolge: „Das Kunstverständnis gerät nicht in Gefahr, wenn wir uns nicht mehr allein darauf beschränken, über die künstlerische Schöpfung an sich zu reden und sie auf der Entwicklungsbahn der Stile zu orten.“

beziehungsreichen Thematik der bildnerischen Arbeiten aus Psychiatrien um 1900 als einer einzigartigen und extraordinären Werkgruppe umzugehen. Anderenfalls könnte es nur ein fachspezifischer Teilaspekt des miteinander vielfach zusammenhängenden ganzen Diskurses bleiben.

Der Abschnitt „Von der Patientenarbeit zum Kunstwerk“ ist Ausgangspunkt der Auseinandersetzung mit der Raumdarstellung und Räumlichkeit in schöpferischen Patientenwerken in der Zeit von 1890–1920 und gibt eine Übersicht über die Geschichte eines komplexen Forschungsbereiches. Darin, zwischen „Achten und Ächten“⁷⁷⁸, finden die schöpferischen Werke von „Menschen mit psychiatrischen Ausnahme-Erfahrungen“⁷⁷⁹, die die kulturellen, gesellschaftlichen Außenseiter waren, Beachtung und stehen aktuell im Mittelpunkt des konstruktiv wie lebhaft geführten Diskurses. Die künstlerischen wie kunstgeschichtlichen Interessen, Verdienste, Entwicklungsstadien werden konzentriert umrissen. Auch thematisiert dieser einführende Teil der Arbeit eine Frage nach den bisher wenig beachteten Problemen, wie z. B. der Datierung einer solchen im Grenzbereich zwischen Kunst und Psychiatrie existierenden Bildproduktion und schenkt damit einer möglichen anderen Blickeinstellung zu diesem Werk Beachtung. Zugleich wird auf die bereits geleistete und noch weiterführende Rolle des kunsthistorischen Bereichs als Wegbereiter, Entdecker und Ausstellungsmacher sowie auch auf das Zentrum des interdisziplinären Interessengebiets verwiesen. Dabei stellen die Beiträge und Aufgaben der Sammlung Prinzhorn in Heidelberg in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft wesentliche und beachtenswerte Bemühungen in diesem Feld dar. Die dort verwahrten historischen Bestände gelten als ein herausragendes Erbe, dessen Geschichte, Lebendigkeit und Entdeckungsreise noch in Gang sind. Sie müssen deshalb differenziert bzw. künstlerisch sowie kunstgeschichtlich eingehend betrachtet werden, ohne dass man sie bloß der ‚Art brut‘ oder ‚Outsider Art‘ zuordnet, sondern, indem man sie mit einem begrifflichen Unterschied und in ihrem eigenen Kontext auslotet.

In dem Abschnitt „Raumdarstellung im bildnerischen Schaffen von Insass*innen psychiatrischer Anstalten zwischen 1890 und 1920 [...]“ wurden, ausgehend von heute bekannten damaligen psychiatrischen Rahmenbedingungen, unter denen die Bildwerke entstanden sind, die bildnerischen Darstellungen der konkreten psychiatrischen Raumsituationen erläutert und analysiert. Dies beginnend mit Maria

⁷⁷⁸ Vgl. BRAND-CLAUSSEN 2001 (b), S. 6

⁷⁷⁹ ÜBER DIE SAMMLUNG PRINZHORN, <https://prinzhorn.ukl-hd.de/geschichte> [Stand: 09. 03. 2023].

Puth, die den sie umgebenden speziellen psychiatrischen Innenraum darstellte, auf die sie als Anstaltspatientin ihren kritischen Blick richtete. Der von ihr „abgezeichnete“ Raum, der zugleich als wahrscheinlicher Entstehungsort ihrer Arbeit gilt, war das „Dauerbadezimmer“⁷⁸⁰. Im Zuge dessen wurden die damit verbundenen und auf die damalige therapeutische Praxis ausgerichteten Räumlichkeiten im psychiatrie-historischen Kontext erläutert, um damit das Verständnis der räumlichen sowie atmosphärischen Wahrnehmung der schöpferisch tätigen Patientin zu schärfen. Durch gezieltes Nachvollziehen des Blickes der Zeichnerin auf Tür und Badewanne ihres Behandlungszimmer ebenso wie auf die dargestellten Gegenstände und das Erwägen ihrer sozial- und medizingeschichtlichen Bedeutung, ließ sich die zeichnerische Darstellung des Geschehens im ausweglos geschlossenen, atmosphärisch spannungsgeladenen Raum deutlich erschließen. Hierzu lässt sich sagen, dass diese Patientin ihre Umgebung und die darin befindlichen Gegenstände mit ihren Augen wie tastend wahrgenommen hat. Ausgehend von diesen Folgerungen lässt sich die räumliche Werkstruktur⁷⁸¹ ihrer Arbeit wie folgt begreifen: Die Patientin betont äußerlich die Mitte des Bildes, wo die beiden zentralen Objekte miteinander konfrontiert sind und sich symmetrisch gegenüberstehen, worin gleichwohl auch ein immanenter, zeichnerischer Akt des ‚Zeigens‘ vollzogen wird.

Eine ähnliche dem Bild innewohnende Art von kritisch appellierendem Ausdruck lässt sich auch in Martha Hoges Raumdarstellung eines durchsichtigen, vielmehr leeren Hauses feststellen, bei der die Frage aufkommt, ob die hier zeichnerisch geäußerte Transparenz ihre eigene Bildsprache oder ein wiederholt auftretendes Merkmal des bildlichen Ausdrucks von psychisch Kranken darstellt. Hierauf ließ sich keine pauschalisierte Antwort finden, da zu der speziellen Raumsituation Hoges und der daraus resultierenden Ausdrucksart zu wenig fundierte Kenntnisse überliefert sind, durch die das Wesentliche ihres Ausdrucks wahrnehmbar würde. Vor diesem Hintergrund war es umso notwendiger, ihre Raumdarstellung in Verbindung mit verschiedenen Betrachtungsmöglichkeiten zu analysieren.

Zunächst wurde Hoges architektonische Zeichnung *Privat Heim Direktr Dr., datiert 3. Jan 1921*, im Kontext des – abgeleitet aus dem namensgebenden Titel der Arbeit – realen Direktorenwohnhauses betrachtet, mit besonderem Schwerpunkt auf dem architektonischen Anstaltspsychiatrie-Bauprogramm um 1900. Die Einsichten in

⁷⁸⁰ Vgl. der Bildtitel der zeichnerischen Arbeit von Maria Puth, *abgezeichnet im Dauerbadezimmer*.

⁷⁸¹ Vgl. BELTING 2003, S. 243.

die reformierte Anstaltslage, in der Hoge interniert war, ließen erkennen, wo sich das spezifische Haus des Direktors in modernem ‚Pavillon-System‘ befindet und warum es sich dort äußerlich und atmosphärisch so repräsentativ, verlässlich und zugleich behaglich präsentieren sollte. In ihrer Zeichnung ist Hoges aufmerksamer Blick auf dieses Bauwerk erkennbar, ebenso wie die Wahrnehmung der eigenen Lage als Neuankömmling an der ‚Schwelle der Anstalt‘, die sie anschließend im Licht des realen Anstaltsalltags der Psychiatrie bildlich reflektierte.

Hoges zeichnerische Darstellung des Direktorenhauses entspricht einer visuellen, nahezu detektivischen Analyse des Baus; dies konnte anhand von historischen Fotografien der Anlage um 1925, Aufrissen des Jahres 1911 aus dem Bildarchiv (Ökumenisches Hainich Klinikum gGmbH Mühlhausen) sowie auch der von verschiedenem Standpunkt aus aufgenommenen Fotos des heute noch bestehenden Hauses, gezeigt werden; die architektonische Gestaltung ihrer Zeichnung war somit keine ihrer Fantasie entsprungene Baustruktur. Die betonte Transparenz von Hoges zeichnerischer Arbeit deutet hingegen auf eine ambivalente Raumwahrnehmung und Räumlichkeit hin, nämlich auf eine Konfrontation zwischen der äußerlichen Fülle und innerlichen Leere des Hauses. Vergleicht man diese Arbeit mit den vorangegangenen durchsichtigen Haus-Darstellungen Hoges, so wird ihre bildnerische Entwicklung evident, die vor allem in ihrer zeichnerisch eigentümlichen Rhetorik fortgeschritten ist. Wie anhand von M. Puths Raumdarstellung nachvollzogen werden konnte, spielt auch in Hoges Zeichnung das Moment des appellierenden Zeigens, als eine kritische Äußerung ihrer räumlichen Wahrnehmung bzw. der Abwesenheit und des Mangels in der Psychiatricsituation, eine maßgebliche Rolle; dies konnte besonders im Zuge der Betrachtung der kritischen Lage psychiatrischer Einrichtungen in der Nachkriegszeit herausgearbeitet werden.

Im Kapitel „Räumlichkeit und Raumdarstellung in Werken von Anstaltsinsassen um 1900: eine Betrachtung im bildnerischen Kontext“ erfolgte die künstlerische und kunstgeschichtliche Analyse ausgewählter Patientenwerke, die größtenteils als Zeichnungen der Sammlung Prinzhorn entstammen; besonderes Augenmerk wurde hierbei auf ihre zeichnerische Ausdrucksweise gerichtet. Ebenso wurden an dieser Stelle jedoch auch die vielfältigen Äußerungen von Räumlichkeit der aufgeführten abstrakten wie figurativen Darstellungen sowie deren zeichnerische Eigentümlichkeiten herausgestellt.

Das betrachtende Individuum spielt im Erschließen von Raum und Räumlichkeit im Bild eine wichtige Rolle, da erst die Hinzunahme des externen Blicks in das Bildinnere das dargestellte Geschehen zu einem bildnerischen Ganzen komplementiert. Ähnlich verhält es sich mit dem schaffenden Individuum, dessen innere (wahrgenommene) wie auch geäußerte (geschaffene) Räumlichkeit entscheidend für die künstlerische Wahrnehmung und Ausdruckskraft eines Werks sind. So zeigt sich in einer künstlerischen Arbeit nicht nur das kompositorische Verhältnis von Form und Inhalt, sondern vor allem auch die ihm immanente kollektive Struktur, in der sich der wahre Kunstcharakter über sichtbares formales Gestalten hinausgehend entfalten kann. Befinden sich all diese Faktoren in einem gelungenen Zusammenspiel, lässt sich eine Patientenarbeit als Kunstwerk interpretieren; im Rahmen dessen dient das Räumliche als Rüstzeug für die Analyse zeichnerischer Patientenwerke.

E. Haucks sogenannte ‚Briefbilder‘ zeigen, wie durch nicht mehr als „absichtslose, objektfreie Kritzelei“⁷⁸², vor allem durch eine dichte Textur in der Fläche und eine abstrakt geäußerte Bildstruktur eine bildnerisch gelungene Zeichnung entstehen kann. Mit Verzicht auf jegliche konkret benennbare Gegenständlichkeit, ergibt sich die Arbeit aus den Schriftenreihen, den sich immer wiederholenden Wortfolgen und deren dynamischen Bewegungen. In Haucks Schaffen wird so die Wiederholung zum Schlüsselbegriff der Betrachtung und zugleich zum Motiv und Equipment der Darstellung. Ihre Textproduktion, die ein Brief an den Ehemann sein sollte, verlor im psychiatrischen Kontext ihre ursprüngliche Intention und Funktion; der dialogische Grundzug eines Briefes blieb dem Geschriebenen jedoch erhalten, wodurch die Arbeit an schöpferischer Bedeutung gewinnt, ohne dabei zu einem psychiatrischen Artefakt zu werden.

Um die Räumlichkeit in Haucks zeichnerischer Arbeit vertiefend zu untersuchen, war es notwendig, die von ihr wahrgenommene Raumsituation der psychiatrischen Wachsäle in der Heidelberger Klinik um 1900 zu rekonstruieren. Das Krankenbett im Bettbehandlungsraum nahm innerhalb des Schöpfungsprozesses mit großer Wahrscheinlichkeit eine bedeutende Rolle ein; so ist zu vermuten, dass es als Ort ihrer intimen schöpferischen Tätigkeit fungierte und somit über die bloße Funktion eines Utensils für die psychiatrische Disziplinierung hinausging. Vor diesem Hintergrund kann ihr Blick „aus der Perspektive der Liegenden“⁷⁸³ auf den begrenzten Raum ihrer

⁷⁸² Vgl. Hans Prinzhorn, „Bildnerie der Geisteskranken“ 1923, siehe STEINLECHNER, Gisela: Sprachnotwendigkeiten. Texte aus der Sammlung Prinzhorn, in: *Wahn Welt Bild* 2002, S. 180.

⁷⁸³ ANKELE 2020, S. 330.

Umgebung als eine Art der ‚Berührung aus Distanz‘ aufgefasst werden. Diese besondere Betrachtungsweise des Raumes scheint sich in Haucks gegenstandsloser Darstellung widerzuspiegeln, in der eine gesteigerte Akkumulation zeichnerischer Schichten sichtbar wird. Die sich von unten nach oben hin sukzessiv entwickelte Räumlichkeit ihrer Arbeit zeigt eine visuelle Verwandtschaft mit den Raumfantasien des Anstaltspatienten J. Schnellers an. Ihre Zugehörigkeit zum künstlerischen Medium der Zeichnung ließ sich anhand des ihr innewohnenden „kalligraphischen Moment[s]“⁷⁸⁴ sowie der prononcierten Bewegtheit der Arbeit in Verbindung mit ihren räumlichen Intervallen festmachen. Der so entstehende bildnerische Zwischenraum wird in Haucks Werk als „Resonanzraum“⁷⁸⁵ begriffen, durch den die bildnerische Dynamik ebenso wie die räumliche Ausdruckskraft eine Intensivierung erfährt. Das dem Schriftbild eigene kalligrafische Moment betont darüber hinaus nicht nur den zeichnerischen Impuls der Zeichnerin, sondern verweist auch auf das produktive Verhältnis von ausdruckskräftigem Duktus und Bildfläche als Raum bildnerischer Potenzialität. Haucks Werk wird so in seiner räumlichen Anlage zu einer „offene[n] Zeichnung“⁷⁸⁶.

Grundlage für die nächste werkbasierte Analyse sind E. Faulhabers informell-gestische Arbeit auf offener Schulkladde sowie ihre figurativen Darstellungen, wobei beide durch eine affektive Ambivalenz von Nähe und Distanz charakterisiert sind, die Faulhabers bildnerisch dargestellte Räumlichkeit wesentlich bestimmt. Ähnlich wie die zuvor schöpferisch tätigen Patienten Hauck und Schneller, nahm auch Faulhaber die sie umgebende räumliche Konstellation der Psychiatrie, inklusive der Dauerbäder und Bettbehandlung in Wachsälen, bewusst und unmittelbar wahr. Im Gegensatz zu den anderen führt das reflektierte Erleben der Psychiatrie im Fall Faulhabers jedoch zu einer künstlerischen Auseinandersetzung mit dem eigenen intimen Inneren. In ihren Arbeiten lassen sich räumlich und zeitlich differierende, reflektiert entrückt erscheinende Ereignisse und die Geschichte des Lebens der Patientin ablesen. In Bezug darauf ist es auch konstruktiv, das bemerkenswerte Motiv von Nähe und Distanz in den Zeichnungen in einem phänomenologisch-psychoanalytischen Kontext zu überlegen. Als medial zentraler Zeichengrund diente Faulhaber eine Schulkladde, deren Funktionalität künstlerisch produktiv von der Patientin genutzt wurde. Hierbei verwendete sie den „reproduktive[n] Klappmechanismus“ sowie das „grafische

⁷⁸⁴ Vgl. WESTFEHLING 2002, S. 72 ff.

⁷⁸⁵ SÖNTGEN 2016, S. 235.

⁷⁸⁶ WEDEWER 2007, S. 61.

Dispositiv“ des Skizzenbuches zur Übertragung des Gezeichneten⁷⁸⁷, wodurch die so entstandenen Zeichnungen eine ambivalente Räumlichkeit erhielten. Im spielerischen Umgang mit der ihr verfügbaren Bildfläche erkannte Faulhaber sicher das ihr innewohnende künstlerische Potenzial.

In den ausgewählten Zeichnungen Faulhabers – sowohl den gegenstandsfreien als auch figürlichen – ist eine Konfrontation äußerlich und innerlich heterogener Darstellungen festzustellen. Ausgehend von dieser Begegnung entsteht der zwiespältige Zwischenraum, der als Kern ihres spannungsvollen Raumverständnisses zwischen „Nähe und Distanz“⁷⁸⁸ begriffen werden kann. Faulhabers Bildgrund wird so zu einem Raum, in dem zeichnerische Elemente miteinander in Berührung kommen, verschmelzen oder widersprüchlich zusammenwirken; einem Ort der „produktiven Konflikte“⁷⁸⁹. Aus phänomenologischer Perspektive betrachtet, zeigen sich in Faulhabers Zeichnung „leibliche Strukturen“, die „ein verbindendes Element in der Begegnung mit kreativen Ausdrucksformen“ entstehen lassen;⁷⁹⁰ das Räumliche ihres Schaffens beruht dabei auf einem „Prozess der Konfrontation einer Kraft gegen eine andere Kraft“⁷⁹¹. In dieser Hinsicht markiert die Bildmitte ihrer Arbeiten, ähnlich wie andere Werke von Insass*innen psychiatrischer Anstalten um 1900, einen potenziellen Ort des Zeigens schöpferischer Kraft.⁷⁹²

Wilhelm Maaschs kleinformatige Reihe von Zeichnungen auf Kalenderblättern und Zeichenpapier zeigt auf begrenzter Fläche eine Vielfalt bildnerischer Variationsmöglichkeiten, die von einer genauen und sensiblen Wahrnehmung wie auch produktiver Einbildungskraft zeugen. Mangelnde biografische Kenntnisse zum psychiatrischen Patienten Maasch und seiner Vorgeschichte erforderten zunächst eine eingehende Betrachtung der Motive und der Entwicklung zeichnerischer Darstellungsweisen seines Schaffens, das nach der bekannten Datierung in den Jahren zwischen 1900 und 1910 in der Psychiatrie entstanden ist. Zu seinen zentralen Motiven gehören neben abstrakt-organischen Lebewesen auch ornamental-pflanzliche Gebilde, in deren Darstellungen besonders die für Maaschs Zeichnungen charakteristische Linearität und Dynamik zum Vorschein kommen; sowohl in der singulären Form als auch im Gefüge des Ganzen zur Mitte hin symmetrisch intensiviert. Anhand von

⁷⁸⁷ MEISTER 2007, S. 267.

⁷⁸⁸ FROHOFF 2018, S. 78.

⁷⁸⁹ Vgl. HOFMANN 1990, S. 103-130.

⁷⁹⁰ FROHOFF 2014, S. 83.

⁷⁹¹ MARIN 2007, S. 20.

⁷⁹² Vgl. ebd., S. 25; vgl. HOFMANN 1985, S. 12, 21.

vergleichenden Beobachtungen zeitgenössischer botanischer Illustrationen konnte nachgewiesen werden, dass seine Zeichnungen mit großer Wahrscheinlichkeit in Auseinandersetzung mit diesen wissenschaftlichen Reproduktionen der Natur- und Pflanzenwelt entstanden. Ebenso kann auch die ornamentale Formensprache des Patienten in Verbindung gebracht werden mit der Bildersprache in der bildenden Kunst seiner Zeitgenossen. Formelle Parallelen zu der seinerzeit modernen wie bewegten Ornamentik des Jugendstils, lassen sogar eine mögliche frühere kunsthandwerkliche oder -gewerbliche (Berufs-)Erfahrung vermuten, die er im Zuge seiner schöpferischen Tätigkeit in der Psychiatrie weiterentwickelte.

Maaschs dekorative Konturen und kolorierte Linien sind wiederholt auf der kleinen Bildfläche des Kalenderblattes mit den bereits vorhandenen Komponenten der maschinellen Blattbeschriftung in Beziehung gesetzt. Dabei entfalten sich die bewegten Farbstriche als Produkt bildnerischer Improvisation in den Zwischenräumen und räumlichen Strukturen des Vorgegebenen. Mit Blick auf das außergewöhnlich kleine Format der Arbeiten wurden für einen Vergleich ausgewählte Radierungen des Künstlers Wols herangezogen. Dem deutschstämmigen Künstler nach hätten diese wohl dem „Maß der Handfläche“⁷⁹³ entsprochen; einer von seinem eigenen Körper abgeleiteten Maßeinheit, die Wols einst als „heilig“⁷⁹⁴ bezeichnete. Auf der Ebene dieser Format-Entsprechungen und unter expliziter Auslassung jeglicher formalinhaltlicher Analogien der Werkgruppen beider Schöpfer, konnte Maaschs Papiergrund als betont montierter Raum erschlossen werden, in dem verschiedenartige Bildelemente in einer eigenen räumlichen Struktur koexistieren und konstruktiv zusammenwirken. So tut sich auf den winzigen Papierstücken und den Kalenderblättern ein Ort der Möglichkeit auf, in dem eine besondere, auf der Größe und Beschränkung des Materials beruhende Räumlichkeit in Erscheinung tritt. Der Zeichner scheint während des Schaffensprozesses eine fortschreitende Sensibilisierung für die Gegebenheiten des kleinformatigen Räumlichen durchschritten zu haben; dies lässt sich an dem räumlich vielfältigen Verhältnis von farbintensiven Linien zu Bildgrund und -struktur der Zeichnungen ablesen. Eine Art „Draufsicht“⁷⁹⁵ ermöglichte ihm einen distanzierten und zugleich detaillierten Blick auf die Struktur des bildnerischen Ganzen. Diese Art von Bildbetrachtung ist der eines aufmerksamen Kunstrezipienten nicht unähnlich – dem Betrachtenden gelingt es so,

⁷⁹³ Wols. Zit. n.: GRONERT 1996, S. 35, 39.

⁷⁹⁴ Wols. Zit. n.: ROCHÉ 1963, S. 47.

⁷⁹⁵ HOFMANN 1959, S. 184.

Maaschs mikroskopisch wie makroskopisch wirkende Darstellung, sein improvisiertes Spiel von abstrakter Wirklichkeit und Wirklichkeitsnähe wahrzunehmen sowie seine lebhaft wie leibhafte kommunizierende Raumstruktur zwischen Nähe und Ferne zu erschließen. Das vielschichtige Räumliche seiner Zeichnungen ist dabei durch eine für Maaschs charakteristische transparente Äußerung von Räumlichkeit gekennzeichnet.

Die vorliegende Arbeit befasst sich – aufbauend auf der Schilderung wissenschaftlicher Grundsatzfragen des Themenkomplexes sowie den ihnen anverwandten Diskursentwicklungen – mit den Darstellungsmöglichkeiten von Raum und Räumlichkeit in den Werken von Anstaltsinsassen aus dem Zeitraum um 1900, genauer gesagt im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum. In Verbindung mit einer medizinhistorischen Kontextualisierung zum psychiatrischen Anstaltswesen dieser Zeit sowie einem künstlerischen und kunsthistorischen Zusammenhang wurden in zwei Hauptkapiteln ausgewählte Patientenwerke auf ihre differenzierten Gestaltungsformen und räumlichen Äußerungen hin analysiert und interpretiert; diese Ausführungen fanden durch phänomenologische und psychopathologische sowie auch soziologische, sozial- und zeitgeschichtliche Perspektiven auf die Werkauswahl Ergänzung.

Mit Blick auf die eingangs formulierten Leitfragen, die darauffolgenden interdisziplinär geführten Entstehungsdiskurse und die komplexe Analyse der Werke, die hier behandelt werden, lässt sich Folgendes feststellen: Erstens steht der vielschichtige – sozialgesellschaftlich, zeithistorisch, individuell und psychiatrisch – Kontext, in dem eine Patientenarbeit entsteht, in unmittelbarer Verbindung zu der aus ihr hervorgegangenen Raumkonstruktion, aus der wiederum spezifische Raumdarstellungen bildnerischer Werke hervorgehen. Diese präsentieren sich verschiedenartig, mal konkret, informell oder flächenhaft. Gemeinsam ist ihnen die wirkliche Raumsituation in ihrer Entstehung, die vom Schöpfer unmittelbar und sensibel wahrgenommen und simultan in eine differente, räumliche Lage bildnerisch übersetzt wird, bei der zum Teil auch die eigene innere Erfahrungs- und Phantasiewelt in Erscheinung tritt. Daraus ergeben sich künstlerisch einzigartige Raumgefüge in der Bildfläche, die aus vielfach akkumulierten Schichten bestehen, dabei jedoch in ihrer Räumlichkeit begrenzt wirken. Bemerkenswert ist neben der oft wiederholten ambivalenten Räumlichkeit auch die direkte oder indirekte Betonung der Bildmitte oder eines ‚Dazwischen‘, wo sich zwischen entgegengesetzten Darstellungen ein

„montierte[r] Raum“⁷⁹⁶ auftritt, der auf das innere Befinden des schaffenden Individuums hindeutet. In diesem Ort der produktiven Konfrontation oder Verschmelzung begegnen sich heterogene Bildkomponenten, Bewegungen, Imaginationen und formale Gefüge, aus denen wiederum Raumgefüge entstehen.

Zweitens, ermöglicht die Untersuchung der Blicke und Blickführungen von ‚Patienten-Künstlern‘ auf ihre Umgebung, auf konkrete Gegenstände, Architekturen oder unbestimmte raumatmosphärische Gegebenheiten einen Kernpunkt der Patientenwerke zu erforschen. In einem in der künstlerischen Tätigkeit eingebetteten Akt des Zeigens eröffnen sich hier dem Betrachter tatsächliche, sehnsüchtig erinnerte wie auch imaginierte Räume. Die Patientenwerke sind somit nicht allein krankheitsbedingte (Er-)Zeugnisse, sondern vielmehr menschliche Versuche, in der Not das zu artikulieren, was die Patientinnen und Patienten in ihrer persönlichen Krise notwendigerweise schöpferisch ausdrücken mussten oder wollten; ob auf flehende, provokative, kritische, intime, selbstbefriedigende, impulsive oder verzweifelte Art.

Hierbei ist zu betonen, dass die Bildproduktion der sogenannten ‚Psychiatrie-Künstler‘ der jeweiligen individuellen schwierigen Situation entstammt, und eben nicht unbedingt, wie es häufig behauptet wird, von einem plötzlichen kreativen Impuls ausgelöst wurde; in vielfältigen Ausdrucksweisen gehen sie als kreative Menschen mit Hunger, Mangel, Elend, Verknappung, Beengung und ihrer – häufig erzwungenen – Internierung auf notwendige, erfinderische und spielerische Weise um. Sie werden somit als „Homo pictor“ schöpferisch tätig, wobei ihnen der eigene psychiatrische Raum als Ort des Schaffens dient. Das Bild nimmt im „Kampf ums seelische Überleben in der Verlorenheit einer Anstalt, in der Einsamkeit des psychischen Andersseins“⁷⁹⁷ eine zentrale Rolle ein. Das schlichte und in vielen Fällen einzige Material, das zur Verfügung steht – beispielsweise ein winziges Kalenderblatt und ein abgestumpfter Bleistiftstumpf – führt diese schöpferischen Menschen als „Homo ludens“ zum Feld des Spiels⁷⁹⁸. Dort können sie über ihren ausweglos begrenzten Raum hinaus grenzenlos atmen, ihn mithilfe eines imaginierend haptisch wahrnehmenden Sehens des Auges berühren und ihr Selbst ausdrücken.

⁷⁹⁶ Vgl. (A-K) *RAUM. Orte der Kunst* 2007, S. 153-165.

⁷⁹⁷ FUCHS 2002, S. 105. Vgl. ebd., S. 91-106.

⁷⁹⁸ Vgl. HUIZINGA 2013, S. 10: „[...] das Spiel als eine unschuldige Abregung schädlicher Triebe, als notwendige Ergänzung eines allzu einseitig gerichteten Betätigungsdrangs oder als Befriedigung in Wirklichkeit unerfüllbarer Wünsche durch eine Fiktion und damit als Aufrechterhaltung des Persönlichkeitsgefühls.“

6 Literatur- und Quellenverzeichnis

Publikationen aus der Sammlung Prinzhorn

- UNRUHE UND ARCHITEKTUR. In Werken der Sammlung Prinzhorn*, hg. von Ingrid von Beyme/ Thomas Röske, Heidelberg 2020.
- GEWÄCHSE DER SEELE. Pflanzenfantasien zwischen Symbolismus und Outsider Art/ Floral Fantasies between Symbolism and Outsider Art*, hg. von Wilhelm Hack-Museum/ Ludwigshafen, Text(e) von Ingrid von Beyme/ Astrid Ihle/ Claudia Jeschke/ Theresia Kiefer/ Julia Nebenführ/ Gabriele Oßwald/ Thomas Röske/ Wolfgang Sautermesiter/ Yves Schumacher/ Gabi Vettermann/ René Zechlin, Weinheim 2019.
- VERGISSMEINNICHT – PSYCHIATRIEPATIENTEN UND ANSTALTSLEBEN UM 1900. Aus Werken der Sammlung Prinzhorn*, Ingrid von Beyme/ Sabine Hohnholz, Berlin/ Heidelberg 2018 [Online-Ressource ZB Med. Köln].
- PAUL GOESCH (1885-1940). Zwischen Avantgarde und Anstalt*, hg. von Thomas Röske, Heidelberg 2016.
- DUBUFFETS LISTE. Ein Kommentar zur Sammlung Prinzhorn von 1950*, hg. von Ingrid von Beyme/ Thomas Röske, Heidelberg 2015.
- KRIEG UND WAHNSINN. Kunst aus der zivilen Psychiatrie zu Militär und I. Weltkrieg. Werke der Sammlung Prinzhorn*, hg. von Sabine Hohnholz/ Thomas Röske/ Maïke Rotzoll, Heidelberg 2014.
- UNGESEHEN UND UNGEHÖRT I. Künstler reagierten auf die Sammlung Prinzhorn*, hg. von Ingrid von Beyme/ Thomas Röske, Heidelberg 2013.
- TODESURSACHE: EUTHANASIE. Verdeckte Morde in der NS-Zeit*, hg. von Bettina Brand-Claussen/ Thomas Röske/ Maïke Rotzoll, Heidelberg 2002/ 2. Aufl. Heidelberg 2012.
- DER ANDERE MÜLLER VOM SIEL*, hg. von Thomas Röske/ Rainer Stamm, Bielefeld 2014.
- DURCH DIE LUFT GEHEN - JOSEF FORSTER, DIE ANSTALT UND DIE KUNST*, hg. von Thomas Röske/ Doris Noell-Rumpeltes (Heidelberg, Sammlung Prinzhorn, 2. Dezember 2010 bis 3. April 2011), Heidelberg 2011.
- SURREALISMUS UND WAHNSINN*, hg. von Thomas Röske/ Ingrid von Beyme (Heidelberg, Sammlung Prinzhorn, 26. November 2009 bis 14. Februar 2010),

Heidelberg 2009.

IRRE IST WEIBLICH. Künstlerische Interventionen von Frauen in der Psychiatrie um 1900, hg. von Bettina Brand-Claussen/ Viola Michely (Heidelberg, Sammlung Prinzhorn, 29. April bis 25. September 2004), Heidelberg 2004/ 2. Aufl.

Heidelberg 2009.

WAHN WELT BILD. Die Sammlung Prinzhorn – Beiträge zur Museumseröffnung, hg. von Thomas Fuchs/ Bettina Brand-Claussen/ Christoph Mundt/ Inge Jádi, Heidelberger Jahrbücher, 2002/XLVI, Berlin u.a. 2002.

AUGUST NATTERER. Die Beweiskraft der Bilder. Leben und Werk. Deutungen, Monographische Reihe der Sammlung Prinzhorn, Bd. 1, hg. von Inge Jádi/ Bettina Brand-Claussen, Heidelberg 2001.

VISION UND REVISION EINER ENTDECKUNG. Katalog zur Eröffnungsausstellung, hg. von Bettina Brand-Claussen/ Inge Jádi, Heidelberg 2001.

WAHNSINNIGE SCHÖNHEIT. Prinzhorn–Sammlung, Kataloggest. von Herman Lelie (Osnabrück, Kulturhistorisches Museum Osnabrück, 16. März bis 18. Mai 1997), Heidelberg 1997.

MUZIKA. Musikbezogene Werke von psychisch Kranken, Kataloggest. von Ferenc und Inge Jádi, Heidelberg 1989.

Publikationen über die Sammlung Prinzhorn und Ausstellungen

MODERNE. WELTKRIEG. IRRENHAUS. 1900–1930. Brüche in der Psychiatrie Kunst und Psychiatrie, hg. von Renate Goldmann/ Erhard Knauer/ Eusebius Wirdeier, Essen 2014.

ALLTAG UND ANEIGNUNG IN PSYCHIATRIEN UM 1900. Selbstzeugnisse von Frauen aus der Sammlung Prinzhorn, hg. von Monika Ankele, Wien/ Köln/ Weimar 2009.

EXPRESSIONISMUS UND WAHNSINN, hg. von Herwig Guratzsch, bearb. von Thomas Röske (Schleswig, Schloss Gottorf, 14. September bis 14. Dezember 2003), München/ Berlin/ London/ New York 2003.

SAMMLUNG PRINZHORN – EIN MUSEUM DER EIGENEN UND ANDEREN ART, Vernissage, Die Zeitschrift zur Sammlung, 9. Jg., 07/01. Heidelberg 2001.

FRANZ KARL BÜHLER. Offenburg 1864 – Grafeneck 1940. Bilder aus der

Prinzhorn-Sammlung, hg. von Museum im Ritterhaus (Offenburg, Museum im Ritterhaus, 31. Oktober 1993 bis 2. Januar 1994), Offenburg 1993.

Ausstellungskataloge

- FLYING HIGH. Künstlerinnen der Art Brut*, hg. von Ingrid Brugger/ Hannah Rieger/ Veronika Rudorfer (Wien, Kunstforum Wien, 15. Februar bis 23. Juni 2019), Heidelberg 2019.
- DIE KUNST DER PAUSE*, hg. von Iris Brahms/ Thomas Ketelsen (Köln, Wallraf Richartz-Museum, 24. März bis 11. Juni 2017), Köln 2017.
- HINTER DEM VORHANG. Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance – von Tizian bis Christo*, hg. von Claudia Blümle/ Beat Wismer (Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 1. Oktober 2016 bis 22. Januar 2017), München 2016.
- DAS MENSCHENSCHLACHTHAUS. Der erste Weltkrieg in der französischen und deutschen Kunst*, hg. von Gerhard Finckh (Wuppertal, Von-der-Heydt-Museum, 8. April bis 27. Juli 2014), Wuppertal 2014.
- WOLS - DIE RETROSPEKTIVE*, hg. von Kunsthalle Bremen/ The Menil Collection, Houston (Bremen, Kunsthalle Bremen, 13. April bis 11. August 2013/ Houston, The Menil Collection, 13. September 2013 bis 12. Januar 2014), Bremen/ München 2013.
- DIE ENTDECKUNG DER PFLANZENWELT – Botanische Drucke vom 15. bis 19. Jahrhundert aus der Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg*, hg. von Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg (Frankfurt am Main, Museum Giersch, 22. März bis 21. Juni 2009), Petersberg 2009.
- IDRIS KHAN EVERY ...*, hg. von Pia Müller-Tamm (Düsseldorf, K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 26. Januar bis 9. März 2008), Bielefeld 2008.
- BLÜTENPRACHT UND WISSENSCHAFT. Botanische Buchillustrationen vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, bearb. von Michaela Klinkow (Oldenburg, Landesbibliothek Oldenburg, 5. Juli bis 8. September 2007), Oldenburg 2007.
- RAUM. ORTE DER KUNST*, hg. von Matthias Flügge u. a. (Berlin, Akademie der Künste, 23. Februar bis 22. April 2007), Nürnberg 2007.
- WOLS. KOMPOSITION*, von Annabelle Görgen (Hamburg, Hamburger Kunsthalle, 15. Februar bis 12. Mai 2002), Hamburg 2002.

KUNST & WAHN, hg. von Ingrid Brugger, u. a. (Wien, Kunstforum Wien, 5. September bis 8. Dezember 1997), Köln 1997.

WOLS. RADIERUNGEN, hg. von Kunstmuseum Bonn (Bonn, Kunstmuseum Bonn, 22. November 1996 bis 5. Januar 1997), Schriften zur Sammlung 3. Bonn 1996.

WOLS. PHOTOGRAPHIEN. AQUARELLE. DRUCKGRAPHIK, bearb. von Sylvia Rathke-Köhl, u.a. (Stuttgart, Institut für Auslandsbeziehungen, [k. A. des Ausstellungszeitraums, Anm. d. Verf.]), Stuttgart 1988.

DIE PRINZHORN-SAMMLUNG. Bilder, Skulpturen, Texte aus psychiatrischen Anstalten (ca. 1890-1920), hg. von Hans Gercke/ Inge Jarchov (Wanderausstellung; Heidelberg, Heidelberger Kunstverein e.V., Februar bis März 1980, u. a.), Königstein 1980.

Internetquellen

ADOLF-WÖLFLI-STIFTUNG, <https://www.adolfwoelfli.ch/rezeptionen#c249>
[Stand: 07.03.2023].

ÜBER DIE SAMMLUNG PRINZHORN,
<https://prinzhorn.ukl-hd.de/museum/geschichte/?L=> [Stand: 07.03.2023].

PUBLIKATIONEN AUS DER SAMMLUNG PRINZHORN,
<https://prinzhorn.ukl-hd.de/publikationen> [Stand: 07.03.2023].

PRESSEMAPPE ZUR AUSSTELLUNG „DUBUFFETS LISTE“ (17. Dezember 2015 bis 10. April 2016),
<https://prinzhorn.ukl-hd.de/ausstellungen/rueckschau/dubuffets-liste/>
[Stand: 28.02.2023].

EMMA HAUCK von Monika Jagfeld,
<https://prinzhorn.ukl-hd.de/museum/galerie/emma-hauck/emma-hauck-langtext/>
[Stand: 28. 02. 2023].

MIT AUFSICHT, UMSICHT, EINSICHT. Mehr ist anders: Werner Hofmanns eigenwillige Geschichte der Kunst, Wolfgang Kemp (Quelle: DIE ZEIT, 32/1998, 30. Juli 1998), https://www.zeit.de/1998/32/Mit_Aufsicht_Umsicht_Einsicht
[Stand: 07.03.2023].

DIE SAMMLUNG PRINZHORN – VON „IRRENKUNST“ ZUR OUTSIDER ART. Ab 1. Juli 2020, die Sammlung Prinzhorn, Heidelberg: Dauerausstellung,

<https://prinzhorn.ukl-hd.de/01072021-die-sammlung-prinzhorn-von-irrenkunst-zur-outsider-art-1> [Stand: 07.03.2023].

Bildarchiv

AUFRISSE VOM DIREKTORENHAUS IN DER ANSTALT PFAFFERODE/MÜHLHAUSEN AUS DEM JAHR 1911, in: Medizinische Fachbibliothek, Ökumenisches Hainich Klinikum gGmbH Mühlhausen.

FALTBLATT ZUR AUSSTELLUNG „BERN 1963. HARALD SZEEMANN ERFINDET DIE SAMMLUNG PRINZHORN“, 27.10. 2005 bis 19. 3. 2006, Sammlung Prinzhorn, Heidelberg, in: Archiv der Sammlung Prinzhorn Heidelberg [Stand: 14. 07. 2020].

Literatur

ADLER, Lothar/ DÜTZMANN, Kathleen/ GOETHE, Elisabeth (Hg.): *100 Jahre Pfafferoode 1912-2012. Von der Preußischen Landesheil- und Pflegeanstalt bis zum Ökumenischen Hainich Klinikum gGmbH*, Erfurt 2012.

ADOLPHS, Volker: Die Genauigkeit der Phantasie, in: (A-K) *Wols. Radierungen*, hg. von Kunstmuseum Bonn, Bonn 1996, S. 9–15.

ANDREOLI, Vittorino: Die Geschichte der Beziehung zwischen Psychiatrie und Kreativität, in: *Psyche & Kunst*, hg. von Hans-Otto Thomashoff/ Dieter Naber, Stuttgart 1999, S. 1–7.

ANKELE, Monika: Begrenzter Raum. Das Bett in der Frauenpsychiatrie um 1900, in: *Räume; Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 2. 2008, S. 17–28.

ANKELE, Monika: Am Ort des Anderen. Raumeignungen von Frauen in Psychiatrien um 1900, in: *Medikale Räume. Zur Interdependenz von Raum, Körper, Krankheit und Gesundheit*, hg. von Nicholas Eschenbruch/ Dagmar Hänel, u.a., Bielefeld 2010, S. 43–63.

ANKELE, Monika: Sehen/Berühren. Das Krankenbett als Beziehungsraum, in: *Unbehaust Wohnen*, hg. von Irene Nierhaus/ Kathrin Heinz, Bielefeld 2020, S. 325–342.

BAASNER, Rainer (Hg.): *Briefkultur im 19. Jahrhundert*, Tübingen 1999.

- BADER, Alfred/ NAVRATIL, Leo (Hg.): *Zwischen Wahn und Wirklichkeit*, Luzern/ Frankfurt/M. 1976.
- BADER, Alfred: Die Beschäftigung mit dem bildnerischen Schaffen der psychisch Kranken, in: *Zwischen Wahn und Wirklichkeit*, hg. von Alfred Bader/ Leo Navratil, Frankfurt/M. 1976, S. 15–24.
- BADT, Kurt: *Raumphantasien und Raumillusionen. Wesen der Plastik*, Köln 1963.
- BADT, Kurt: Die Idee der Welt und das Selbst als fundamentale Wesenheit bildender Kunst [1933], in: *Kurt Badt. Kunsttheoretische Versuche. Ausgewählte Aufsätze*, hg. von Lorenz Dittmann, Köln 1968, S. 29–37.
- BADT, Kurt: Der kunstgeschichtliche Zusammenhang [1966-1967], in: *Kurt Badt. Kunsttheoretische Versuche. Ausgewählte Aufsätze*, hg. von Lorenz Dittmann, Köln 1968, S. 141–175.
- BAHLMANN, Katharina: *Arthur C. Danto und das Phantasma vom ›Ende der Kunst‹*, Paderborn 2015.
- BARTHES, Roland: *Wie zusammen leben. Simulationen einiger alltäglicher Räume im Roman* (Vorlesung am Collège de France 1976-1977), hg. von Éric Marty, Frankfurt a.M. 2007.
- BELTING, Hans: Das Werk im Kontext, in: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, hg. von Hans Belting/ Heinrich Dilly, u. a., 6., überarb. u. erw. Aufl. Berlin 2003, S. 229–246.
- BELTING, Hans (Hg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, Paderborn 2007.
- BELTING, Hans: *Der Blick hinter Duchamps Tür. Kunst und Perspektive bei Duchamp. Sugimoto. Jeff Wall*, Köln 2009.
- BERGER, Christian: *Wiederholung und Experiment bei Edgar Degas*, Berlin 2014.
- BERNET, Rudolf: Die Eigenheit der „Bildneri der Geisteskranken“, in: *Bilderfahrung und Psychopathologie. Phänomenologische Annäherungen an die Sammlung Prinzhorn*, hg. von Sonja Frohoff, Thomas Fuchs, u. a., Paderborn 2014, S. 11–31.
- BEYER, Andreas: *Das Porträt in der Malerei*, München 2002.
- BIANCHI, Paolo (Hg.): Bild und Seele. Über Art Brut und Outsider-Kunst, in: *Kunstforum International*, Bd. 101, Juni 1989, S. 66–294.
- BOEHM, Gottfried: Die Kraft der Bilder: Die Kunst von ‚Geisteskranken‘ und der Bilddiskurs in: *Wahn Welt Bild. Die Sammlung Prinzhorn. Beiträge zur*

- Museumseröffnung* (Heidelberger Jahrbücher, 46), hg. von Thomas Fuchs, Inge Jádi, u. a., Berlin/Heidelberg 2002, S. 1–8.
- BOEHM, Gottfried: Das Zeigen der Bilder, in: *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*, hg. von Gottfried Boehm/ Sebastian Egenhofer, u. a., München 2010, S. 19–53.
- BOEHM, Gottfried/ BURIONI, Matteo (Hg.): *Der Grund. Das Feld des Sichtbaren*, München 2012.
- BÖHME, Gernot: *Architektur und Atmosphäre*, München 2006.
- BOLLNOW, Otto Friedrich: *Mensch und Raum*, 4. Aufl. Stuttgart u. a. 1980.
- BRAND-CLAUSSEN, Bettina: Das „Museum für pathologische Kunst“ in Heidelberg. Von den Anfängen bis 1945, in: (A-K) *Wahnsinnige Schönheit. Prinzhorn-Sammlung*, Kataloggest. von Herman Lelie, Heidelberg 1997, S. 7–23.
- BRAND-CLAUSSEN, Bettina: Prinzhorns Bildnerie der Geisteskranken – ein spätexpressionistisches Manifest, in: *Vision und Revision einer Entdeckung*, hg. von Bettina Brand-Claussen/ Inge Jádi, Heidelberg 2001(a), S. 11–31.
- BRAND-CLAUSSEN, Bettina: Geschichte einer ‚verrückten‘ Sammlung, in: *Vernissage, Die Zeitschrift zur Sammlung*, 9. Jg., 07/01. 2001(b), S. 6–14.
- BRAND-CLAUSSEN, Bettina: »... lassen sich neben den besten Expressionisten sehen« – Alfred Kubin, Wahnsinns-Blätter und die »Kunst der Irren«, in: (A-K) *Expressionismus und Wahnsinn*, hg. von Herwig Guratzsch, München/ Berlin/ London/ New York 2003, S. 136–149.
- BRAND-CLAUSSEN, Bettina: Viel Lärm, wenig Bilder. Frauen in Prinzhorns Künstlerlegende. Eine Einleitung, in: (A-K) *Irre ist weiblich*, hg. von Bettina Brand-Claussen/ Viola Michely, 2. Aufl. Heidelberg 2009, S. 9–14.
- BRINK, Cornelia: *Grenzen der Anstalt. Psychiatrie und Gesellschaft in Deutschland 1860-1980*, Göttingen 2010.
- BRUN, Baptiste: Ein unumgänglicher Besuch: Dubuffet in der Sammlung Prinzhorn, in: *Dubuffets Liste*, hg. von Ingrid von Beyme/ Thomas Röske, Heidelberg 2015, S. 8–15.
- BUSCH, Ralf (Bearb.): *Wols. Das druckgraphische Werk; Schriften der Griffelkunst Vereinigung Hamburg*, Hamburg 2004.
- BUSCH, Werner/ JEHLE, Oliver/ MEISTER, Carolin (Hg.): *Randgänge der Zeichnung*, München 2007.
- CLEMENZ, Manfred: *Der Mythos Paul Klee. Eine biographische und kulturgeschichtliche Untersuchung*, Köln/ Weimar/ Wien 2016.

- DAHLHAUS, Carl/ EGGBRECHT, Hans Heinrich (Hg.): *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Bd. I. Mainz 1978.
- DANNECKER, Karin (Hg.): *KunstAußenseiterKunst: Symposium Oktober 2011*, Berlin 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: *Die leibhaftige Malerei*, aus dem Französischen von Michael Wetzler, München 2002.
- DOCUMENTA 5: BEFRAGUNG DER REALITÄT, BILDWELTEN HEUTE; Kassel 30. Juni bis 8. Oktober 1972, Düsseldorf 1972.
- DOUGLAS, Caroline: Inside out – das Innere zuäüßerst, in: (A-K) *Wahnsinnige Schönheit. Prinzhorn-Sammlung*, Kataloggest. von Herman Lelie, Heidelberg 1997, S. 35–47.
- EMMERLING, Leonhard: Bildnerie der Geisteskranken, Art Brut und Außenseiterkunst – Ansätze zu einer Begriffsklärung, in: *Heidelberger Jahrbücher*, 37. 1993, S. 83–102.
- ESCHMANN, Karl: *Es war nicht alles Jugendstil zwischen 1890 und 1920*, Kassel 1982.
- FAULSTICH, Heinz: *Hungersterben in der Psychiatrie 1914-1949. Mit einer Topographie der NS-Psychiatrie*, Freiburg im Breisgau 1998.
- FIGAL, Günter: Der Grund und die Räumlichkeit des Grundes, in: *Der Grund. Das Feld des Sichtbaren*, hg. von Gottfried Boehm/ Matteo Burioni, München 2012, S. 151–162.
- FROHOFF, Sonja: „Ein weit auseinanderliegenden Inblick...“. Zu den Zeichnungen Elisabeth Faulhabers, in: (A-K) *Irre ist weiblich*, hg. von Bettina Brand-Claussen/ Viola Michely, 2. Aufl. Heidelberg 2009, S. 79–87.
- FROHOFF, Sonja: Gesten der Resonanz. Dimensionen des Leiblichen im Geflecht von kreativem Ausdruck und Rezeption, in: *Bilderfahrung und Psychopathologie*, hg. von Sonja Frohoff, Thomas Fuchs, u. a., Paderborn 2014, S. 83–111.
- FROHOFF, Sonja: Zeichnungen von Elisabeth Faulhaber aus der Sammlung Prinzhorn. Phänomenologische und psychoanalytische Skizzen im Ausgang von Merleau-Ponty, in: *Psychoanalyse im Widerspruch*, hg. von Institut für Psychoanalyse und Psychotherapie Heidelberg-Mannheim (IPP) u. Heidelberger Institut für Tiefenpsychologie (HIP), Bd. 30, Heft 59, Gießen 2018, S. 65–92.
- FUCHS, Thomas: Homo pictor. Anthropologische und psychopathologische Aspekte

- bildnerischen Ausdrucks, in: *Wahn Welt Bild. Die Sammlung Prinzhorn. Beiträge zur Museumseröffnung*, hg. von Thomas Fuchs, Inge Jádi, u. a., Berlin/Heidelberg 2002, S. 91–106.
- GABRIEL, Eberhard: *100 Jahre Gesundheitsstandort Baumgartner Höhe. Von den Heil- und Pflegeanstalten Am Steinhof zum Otto Wagner-Spital*, Wien 2007.
- GÖRGEN, Annabelle: Wols. Komposition, in: (A-K) *Wols. Komposition*, von Annabelle Görgen, Hamburg 2002, S. 6–27.
- GORSEN, Peter: *Kunst und Krankheit, Metamorphosen der ästhetischen Einbildungskraft*, Frankfurt am Main 1980.
- GORSEN, Peter: Das Gesunde im Schizophrenen. Geisteskrankheit in der Rezeption von Kunst und Kultur, in: *Kunstforum International*, Bd. 101. 1989, S. 135–142.
- GORSEN, Peter: Die Karriere des Outsiders in der modernen Kunst, in: *Der [im]perfekte Mensch: vom Recht auf Unvollkommenheit*, hg. von Stiftung Deutsches Hygiene-Museum/ Deutsche Behindertenhilfe – Aktion Mensch e.V. (Dresden, Deutsches Hygiene-Museum, 20. Dezember 2000 bis 12. August 2001), Ostfildern-Ruit 2001, S. 117–135.
- GRAF, Hendrick/ KNAUER, Erhard/ ORTH, Linda: Leben in der Anstalt, in: *Moderne. Weltkrieg. Irrenhaus. 1900-1930*, hg. von Renate Goldmann/ Erhard Knauer/ Eusebius Wirdeier, Essen 2014, S. 81–101.
- GRAULICH, Gerhard/ LÜDEKING, Karlheinz/ HONNEF, Klaus: Der montierte Raum: Marcel Duchamp_ John Heartfield, in: (A-K) *RAUM. Orte der Kunst*, hg. von Matthias Flügge u. a., Nürnberg 2007, S. 153–165.
- GRONERT, Stefan: ›Ein winziges Blatt Papier kann die ganze Welt enthalten‹. Bildgröße, Ausdrucksform und Einbildungskraft bei Wols, in: (A-K) *Wols. Radierungen*, hg. von Kunstmuseum Bonn, Bonn 1996, S. 31–39.
- GROOTENBOER, Hanneke: Rhetorik der Transparenz: Jan van Huysums Tautropfen und das Bild des Denkens, in: *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*, hg. von Gottfried Boehm/ Sebastian Egenhofer, u. a., München 2010, S. 116–138.
- GÜNTHER, Gerhard/ KORF, Winfried: *Mühlhausen. Thomas-Müntzer-Stadt*, Leipzig 1986.
- HAFTMANN, Werner (Hg.): *Wols. Aufzeichnungen. Aquarelle, Aphorismen. Zeichnungen*, Köln 1963.
- HAFTMANN, Werner: Wols, sein Leben und Werk, in: *Wols. Aufzeichnungen. Aquarelle, Aphorismen. Zeichnungen*, hg. von Werner Haftmann, Köln 1963,

S. 10–31.

- HAFTMANN, Werner: *Malerei im 20. Jahrhundert I*, 7., durchges. Aufl. München 1987.
- HALL, Edward T.: *Die Sprache des Raumes*, übers. von Hilde Dixon, 1. Aufl. Düsseldorf 1976.
- HELGASON, Jon: *Schriften des Herzens. Briefkultur des 18. Jahrhunderts im Briefwechsel zwischen Anna Louisa Karsch und Johann Wilhelm Ludwig Gleim*, aus dem Schwedischen von Jana Mohnike, Göttingen 2012.
- HOFMANN, Werner: Der Maler Wols, in: *Werk. Schweizer Monatschrift für Architektur Kunst Künstlerisches Gewerbe*, Bd. 46. 1959, S. 180–186.
- HOFMANN, Werner: *Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*, Stuttgart 1966.
- HOFMANN, Werner: *Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit. Die schöpferische Befreiung der Kunst; 1890-1917*, Köln 1970.
- HOFMANN, Werner: *Bruchlinien. Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts*, München 1979 (a).
- HOFMANN, Werner: *Gegenstimmen*, Frankfurt am Main 1979 (b).
- HOFMANN, Werner: Produktive Konflikte, in: *Kunsthistoriker in eigener Sache. Zehn autobiographische Skizzen*, hg. von Martina Sitt, Berlin 1990, S. 103–130.
- HOFMANN, Werner: *Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte*, München 1998.
- HOFMANN, Werner: *Die Schönheit ist eine Linie. 13 Variationen über ein Thema*, München 2014.
- Hohlfeldt, Marion: *Grenzwechsel: das Verhältnis von Kunst und Spiel in Hinblick auf den veränderten Kunstbegriff in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts mit einer Fallstudie: Groupe de Recherche d'Art Visuel*, Weimar 1999.
- HONNEF, Klaus: John Heartfield: Montage als ästhetisches Prinzip, in: (A-K) *RAUM. Orte der Kunst*, hg. von Matthias Flügge u. a., Nürnberg 2007, S. 160–165.
- HUIZINGA, Johan: *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, 23. Aufl. Hamburg 2013.
- JÁDI, Inge (Hg.): *Leb wohl sagt mein Genie - Ordugele muss sein. Texte aus der Prinzhorn-Sammlung*, Heidelberg 1985.

- JÁDI, Inge: Blickwinkel – Sehweisen – Horizonte, in: (A-K) *Wahnsinnige Schönheit. Prinzhorn-Sammlung*, Kataloggest. von Herman Lelie, Heidelberg 1997, S. 24–34.
- JÁDI, Inge: Irrgartenconstellationspanoptikumbahnhofverlegenheitenbeschwerdebilder (August Klett), in: *Vernissage, Die Zeitschrift zur Sammlung*, 9. Jg., 07/01. 2001(a), S. 18–47.
- JÁDI, Inge: Vorwort, in: *Vision und Revision einer Entdeckung*, hg. von Bettina Brand-Claussen/ Inge Jádi, Heidelberg 2001(b), S. 7 ff.
- JÁDI, Inge: Eine wissenschaftliche Dokumentation wird zum Kunstereignis, in: *Wahn Welt Bild. Die Sammlung Prinzhorn. Beiträge zur Museumseröffnung*, hg. von Thomas Fuchs, Inge Jádi, u. a., Berlin/Heidelberg 2002, S. 215–223.
- JETTER, Dieter: *Grundzüge der Geschichte des Irrenhauses*, Darmstadt 1981.
- KAMPS, Toby: Wols sehen, in: (A-K) *Wols – Die Retrospektive*, hg. von Kunsthalle Bremen u. a., Bremen/ München 2013, S. 55–67.
- KAPPENBERG, Torsten: Josef Forster – Tapezierer und Künstler „...der Direktor vom Wiener Museums sagte als ich Dürers Maximilian kopierte schad um Ihr Genie.“, in: *Durch die Luft gehen - Josef Forster, die Anstalt und die Kunst*, hg. von Thomas Röske/ Doris Noell-Rumpeltes, Heidelberg 2011, S. 87–93.
- KLINKE, Thomas: Pausenzeichen. Zur Technik der Pause als Hilfszeichnung, in: (A-K) *Die Kunst der Pause*, hg. von Iris Brahms/ Thomas Ketelsen, Köln 2017, S. 20–28.
- KÖRNER, Hans: *Edouard Manet. Dandy, Flaneur, Maler*, München 1996.
- KÖRNER, Hans: Die Anfänge der spiritistischen Kunst – Victor Hugo, Victor Hennequin und Victorien Sardou, in: *Botschaften aus dem Jenseits*, hg. von Hans Körner, Düsseldorf 2002, S. 157–196.
- KORF, Winfried: Bauwesen und Bauwerke in Mühlhausen von 1800 bis zum 2. Weltkrieg, in: *Mühlhäuser Beiträge zu Geschichte, Kulturgeschichte, Natur und Umwelt*, Heft 8. 1985, S. 63–72.
- KOSCHATZKY, Walter: *Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke*, Salzburg 1977/ 9. Aufl. (Deutsche Taschenbuch Verlag) München 1999.
- KRAEPELIN, Emil: Ueber die Wachabtheilung der Heidelberger Irrenklinik, in: *Allgemeine Zeitschrift für Psychiatrie und psychisch-gerichtliche Medizin*, Berlin 1895, S. 1–21.

- KRAEPELIN, Emil: *Hundert Jahre Psychiatrie. Ein Beitrag zur Geschichte menschlicher Gesittung*, Berlin 1918.
- KRAFT, Hartmut: *Grenzgänger zwischen Kunst und Psychiatrie*, Köln 1986.
- KRÜGER, Klaus: Das Bild als Palimpsest, in: *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, hg. von Hans Belting, Paderborn 2007, S. 133–163.
- LANGE, Barbara: Innenraum als Innenleben. Die Verbildlichung psychischer Erfahrung in Edvard Munchs »Das grüne Zimmer«, in: *Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag*, hg. von Margit Kern/ Thomas Kirchner, München/ Berlin 2004, S. 421–433.
- LANGEMEYER, Gerhard/ UNVERFEHRT, Gerd (Hg.): *Bild als Waffe: Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten*, München 1984.
- LEDEBUR, Sophie: *Das Wissen der Anstaltspsychiatrie in der Moderne. Zur Geschichte der Heil- und Pflegeanstalten „Am Steinhof“ in Wien*, Wien/ Köln/ Weimar 2015.
- LEUTNER, Petra; NIEBUHR, Hans-Peter (Hg.): *Bild und Eigensinn. Über Modalitäten der Anverwandlung von Bildern*, Bielefeld 2006.
- LOERS, Veit: Schatten der Avantgarde, in: *Moderne. Weltkrieg. Irrenhaus. 1900-1930*, hg. von Renate Goldmann/ Erhard Knauer/ Eusebius Wirdeier, Essen 2014, S. 156–161.
- MACGREGOR, John M.: *The Discovery of the Art of the Insane*, Princeton 1989.
- MARIN, Louis: *Über das Kunstgespräch*, aus dem Franz. von Bernhard Nessler, 1. Aufl. Berlin 2001.
- MARIN, Louis: *Die exkommunizierte Stimme. Erinnerungsversuche*, aus dem Französischen von Bernhard Nessler, 1. Aufl. Berlin 2002.
- MARIN, Louis: *Die Malerei zerstören*, aus dem Französischen von Bernhard Nessler, deutsche Ausgabe, 1. Aufl. Berlin 2003.
- MARIN, Louis: *Von den Mächten des Bildes*, aus dem Französischen von Till Bardoux, 1. Aufl. Zürich/Berlin 2007.
- MARNEROS, Andreas: Manisch-depressive Erkrankungen und Kreativität, in: *Wahn Welt Bild. Die Sammlung Prinzhorn. Beiträge zur Museumseröffnung*, hg. von Thomas Fuchs, Inge Jádi, u. a., Berlin/Heidelberg 2002, S. 107–119.
- MECHLER, Sabine: Martha Hoge, in: (A-K) *Irre ist weiblich*, hg. von Bettina Brand-Claussen/ Viola Michely, 2. Aufl. Heidelberg 2009, S. 156 f.
- MEISTER, Carolin: Picassos Carnets. Das Skizzenbuch als graphisches Dispositiv,

- in: *Randgänge der Zeichnung*, hg. von Werner Busch/ Oliver Jehle, u. a., München 2007, S. 257–282.
- MORGENTHALER, Walter: *Ein Geisteskranker als Künstler. Adolf Wölfli*, Neuausg. Wien 1985.
- MÜLLER-SUUR, Hemmo: Zu Morgenthalers Begriff von Wölfli's Künstlersein, in: *Ein Geisteskranker als Künstler. Adolf Wölfli*, von Walter Morgenthaler, Wien 1985, S. 155 f.
- MÜLLER-TAMM, Pia: „Idris Khans every..., after..., all...“, in: (A-K) *Idris Khan every ...*, hg. von Pia Müller-Tamm, Bielefeld 2008, S. 8–15.
- NAVRATIL, Leo: Die Merkmale schizophrener Bildnerie, in: *Zwischen Wahn und Wirklichkeit*, hg. von Alfred Bader/ Leo Navratil, Frankfurt/M. 1976, S. 60–82.
- NISSEN, Claus: *Die Botanische Buchillustration. Ihre Geschichte und Bibliographie*, Bd.1: Geschichte, Stuttgart 1951.
- NOELL-RUMPELTES, Doris: Maria Puth, in: (A-K) *Irre ist weiblich*, hg. von Bettina Brand-Claussen/ Viola Michely, 2. Aufl. Heidelberg 2009, S. 196–199.
- NOLTE, Karen: *Gelebte Hysterie. Erfahrung, Eigensinn und psychiatrische Diskurse im Anstaltsalltag um 1900*, Frankfurt am Main 2002.
- PEHNT, Wolfgang: *Deutsche Architektur seit 1900*, München 2005.
- PEIRY, Lucienne: *Art brut. Jean Dubuffet und die Kunst der Außenseiter*, die deutsche Ausgabe, Paris 2005.
- PEVSNER, Nikolaus (Hg.): *Lexikon der Weltarchitektur*, 3., aktualisierte u. erw. Aufl. München 1992.
- PICHLER, Wolfram: Zur Kunstgeschichte des Bildfeldes, in: *Der Grund. Das Feld des Sichtbaren*, hg. von Gottfried Boehm/ Matteo Burioni, München 2012, S. 440–472.
- PISANI, Salvatore: Ich-Architektur. Das Haus als gelebte Vita und Alter Ego, in: *Ein Haus wie Ich. Die gebaute Autobiographie in der Moderne*, hg. von Salvatore Pisani/ Elisabeth Oy-Marra, Bielefeld 2014, S. 9–39.
- PRINZHORN, Hans: *Bildnerie der Geisteskranken*, 2. Aufl. Berlin 1923/ 3. Aufl. Berlin/ Heidelberg/ New York/ Tokyo 1983.
- RATHKE, Ewald: Einleitung, in: (A-K) *Wols. Photographien. Aquarelle. Druckgraphik*, bearb. von Sylvia Rathke-Köhl, u.a., Stuttgart 1988, S. 12–25.
- RAUH, Andreas: *Die besondere Atmosphäre. Ästhetische Feldforschungen*, Bielefeld 2012.

- REGENER, Susanne: *Visuelle Gewalt. Menschenbilder aus der Psychiatrie des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld 2010.
- RÉJA, Marcel: *Die Kunst bei den Verrückten*, hg. von Ch. Eissing-Christophersen/ D. Le Parc, Wien/ New York 1997.
- RICHARZ, Jan: Baugeschichte um die Jahrhundertwende - modern und weltoffen, in: *Moderne. Weltkrieg. Irrenhaus. 1900-1930*, hg. von Renate Goldmann/ Erhard Knauer/ Eusebius Wirdeier, Essen 2014, S. 25–43.
- RIETHMÜLLER, Albrecht (Hg.): *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 40. Auslieferung, Stuttgart 2006.
- ROCHÉ, Henri-Pierre: Erinnerung an Wols, in: *Wols. Aufzeichnungen. Aquarelle, Aphorismen. Zeichnungen*, hg. von Werner Haftmann, Köln 1963, S. 44–49.
- ROCHOL, Hans (Hg.): *Sören Kierkegaard. Die Wiederholung*, Hamburg 2000.
- RÖSKE, Thomas: Schizophrenie und Kulturkritik. Eine kritische Lektüre von Hans Prinzhorns „Bildnerie der Geisteskranken“, in: (A-K) *Kunst & Wahn*, hg. von Ingrid Brugger, u. a., Köln 1997, S. 255–265.
- RÖSKE, Thomas: Expressionisten entdecken »Irrenkunst«, in: (A-K) *Expressionismus und Wahnsinn*, hg. von Herwig Guratzsch, München/ Berlin/ u. a. 2003, S. 118 f.
- RÖSKE, Thomas: »Ist das nicht doch recht pathologisch?« - Kirchner und das »Kranke« in der Kunst, in: (A-K) *Expressionismus und Wahnsinn*, hg. von Herwig Guratzsch, München/ Berlin/ u. a. 2003, S. 156–163.
- RÖSKE, Thomas: „Wie die Anstalt sie haben möchte ...“ - Selbstbilder in der Sammlung Prinzhorn, in: *Bild und Eigensinn*, hg. von Petra Leutner/ Hans-Peter Niebuhr, Bielefeld 2006, S. 149–159.
- RÖSKE, Thomas: Max Ernst entdeckt Prinzhorns „Bildnerie der Geisteskranken“, in: (A-K) *Surrealismus und Wahnsinn*, hg. von Thomas Röske/ Ingrid von Beyme, Heidelberg 2009, S. 53–74.
- RÖSKE, Thomas: Die Kunst Josef Forsters, in: *Durch die Luft gehen – Josef Forster, die Anstalt und die Kunst*, hg. von Thomas Röske/ Doris Noell Rumpeltes, Heidelberg 2011(a), S. 80–85.
- RÖSKE, Thomas: Kunst und Außenseiterkunst im 20. Jahrhundert, in: *KunstAußenseiterKunst: Symposium Oktober 2011*, hg. von Karin Dannecker, Berlin 2011(b), S. 11–23.
- RÖSKE, Thomas: Die Dürener Werke aus Prinzhorns Sicht, in: *Moderne. Weltkrieg.*

- Irrenhaus. 1900-1930*, hg. von Renate Goldmann/ Erhard Knauer/ Eusebius Wirdeier, Essen 2014, S. 133–138.
- RÖSKE, Thomas: Eine „bewundernswerte Sammlung“ – Dubuffets Heidelberger Besuch im Kontext, in: *Dubuffets Liste*, hg. von Ingrid von Beyme/ Thomas Röske, Heidelberg 2015, S. 16–29.
- RÖSKE, Thomas: Outsider Art – Geschichte und Gegenwart einer Idee, in: *Gewächse der Seele. Pflanzenfantasien zwischen Symbolismus und Outsider Art*, hg. von Wilhelm-Hack-Museum/ Ludwigshafen, Weinheim 2019, S. 12–16.
- ROTZOLL, Maike/ BRAND-CLAUSSEN, Bettina/ HOHENDORF, Gerrit: Carl Schneider, die Bildersammlung, die Künstler und der Mord, in: *Wahn Welt Bild. Die Sammlung Prinzhorn. Beiträge zur Museumseröffnung*, hg. von Thomas Fuchs, Inge Jádi, u. a., Berlin/Heidelberg 2002, S. 41–64.
- ROTZOLL, Maike: Die Anstalt als Festung, in: (A-K) *Krieg und Wahnsinn*, hg. von Sabine Hohnholz/ Thomas Röske/ u. a., Heidelberg 2014, S. 70–73.
- SCHOTT, Heinz/ TÖLLE, Rainer: *Geschichte der Psychiatrie. Krankheitslehren. Irrwege. Behandlungsformen*, München 2006, S. 269–279.
- SHORTER, Edward: *Geschichte der Psychiatrie*, Hamburg 2003.
- SIMMEL, Georg: *Brücke und Tür: Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*, hg. von Michael Landmann, Stuttgart 1957.
- SOLLBERGER, Daniel: Erfahrungen der Liminalität. Kunst- und Sprachbilder an den Grenzen des Verstehens, in: *Bilderfahrung und Psychopathologie. Phänomenologische Annäherungen an die Sammlung Prinzhorn*, hg. von Sonja Frohoff/ Thomas Fuchs, u. a., Paderborn 2014, S. 112–144.
- SOLLBERGER, Daniel: Wider die Fragmentierung des Selbst. Zeitlichkeit und Subjektivität in Emma Haucks Bild *komm* (1909, Sammlung Prinzhorn, Heidelberg), in: *Bilder der Schizophrenie*, hg. von Daniel Sollberger/ Hans-Peter Kapfhammer, u. a., Berlin 2015, S. 215–225.
- SÖNTGEN, Beate: Innen und Aussen. Interieur-Vorhänge in der Malerei um 1900, in: (A-K) *Hinter dem Vorhang*, hg. von Claudia Blümle/ Beat Wismer, München 2016, S. 226–235.
- SPOERRI, Elka: Walter Morgenthaler und Adolf Wölfli. Die Pionierleistung eines unkonventionellen Psychiaters (Nachwort zur Neuauflage), in: Morgenthaler, Walter: *Ein Geisteskranker als Künstler. Adolf Wölfli*, Neuausg. Wien 1985, S. 152 ff.

- STEINLECHNER, Gisela: Sprachnotwendigkeiten. Texte aus der Sammlung Prinzhorn, in: *Wahn Welt Bild. Die Sammlung Prinzhorn. Beiträge zur Museumseröffnung*, hg. von Thomas Fuchs, Inge Jádi, u. a., Berlin/Heidelberg 2002, S. 169–184.
- STEINLECHNER, Gisela: Eigenwillige Handschriften. Ästhetische Strategien und Modelle weiblicher Autorschaft in der Sammlung Prinzhorn, in: (A-K) *Irre ist weiblich*, hg. von Bettina Brand-Claussen/ Viola Michely, 2. Aufl. Heidelberg 2009, S. 15–25.
- STEINLECHNER, Gisela: Starke Stücke: Über Produktionsweisen und Autorschaftsmodelle in der Art Brut von Frauen, in: (A-K) *Flying High. Künstlerinnen der Art Brut*, hg. von Ingried Brugger/ Hannah Rieger/ u. a., Heidelberg 2019, S. 229 ff.
- THÉVOZ, Michel: *Art brut. Kunst jenseits der Kunst*, Aarau/Schweiz 1990.
- THÉVOZ, Michel: Vorwort: Marcel Réja, Entdecker der Kunst der Verrückten, in: *Marcel Réja. Die Kunst bei den Verrückten*, hg. von Ch. Eissing-Christophersen/ D. Le Parc, Wien/ New York 1997, S. 1–13.
- TIEDEMANN, Rolf (Hg.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften V.I. Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main 1982.
- VELDE, Henry van de: Das neue Ornament. Aus dem Buch „Die Renaissance im Kunstgewerbe“, 1901, in: *Henry van de Velde: Zum neuen Stil*, aus seinen Schriften ausgewählt und eingeleitet von Hans Curjel, München 1955, S. 94–104.
- VELDE, Henry van de: Die Linie. Aus dem Buch »Essays« 1910, in: *Henry van de Velde: Zum neuen Stil*, aus seinen Schriften ausgewählt und eingeleitet von Hans Curjel, München 1955, S. 181–195.
- VERSPOHL, Franz-Joachim: Innerer Dialog. Die Methode von Pollock und Wols, den Betrachter mit sich selbst zu konfrontieren, in: *Kunstforum International*, Bd. 111, Januar/Februar 1991, S. 134–139.
- DEPPNER, Martin Roman u. a. (Hg.): Dialog mit dem Anderen, in: *Kunstforum International*, Bd. 111, Januar/Februar 1991. S. 78–191.
- WALTER, Bernd: *Psychiatrie und Gesellschaft in der Moderne. Geisteskrankenfürsorge in der Provinz Westfalen zwischen Kaiserreich und NS Regime*, Paderborn 1996.
- WEDEWER, Rolf: *Die Malerei des Informel. Weltverlust und Ich-Behauptung*, München/ Berlin, 2007.

WEISSER, Michael: *Ornament und Illustration um 1900. Handbuch für Bild- und Textdokumente bekannter und unbekannter Künstler aus der Zeit des Jugendstil*, Frankfurt 1980.

WESTFEHLING, Uwe: *Zeichnungsehen. Das schöpferische Medium*, hg. von Wallraf-Richartz-Museum, Köln 2002.

7 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: KÖRNER, Hans (Hg.): *Botschaften aus dem Jenseits*, Düsseldorf 2002, S. 171.

Abbildung 2: DOCUMENTA 5: BEFRAGUNG DER REALITÄT, BILDWELTEN HEUTE; Kassel 30. Juni bis 8. Oktober 1972, Düsseldorf 1972, S. 11.2 (siehe Abb.1).

Abbildung 3: PRINZHORN, Hans: *Bildneri der Geisteskranken*, 2. Aufl. Berlin 1923, S. 20.

Abbildung 4: (A-K) *Expressionismus und Wahnsinn*, hg. von Herwig Guratzsch, München/ Berlin/ u. a. 2003, S. 82.

Abbildung 4 a: (A-K) *Expressionismus und Wahnsinn*, hg. von Herwig Guratzsch, München/ Berlin/ u. a. 2003, S. 169.

Abbildung 5: UNGESEHEN UND UNGEHÖRT I. *Künstler reagierten auf die Sammlung Prinzhorn*, hg. von Ingrid von Beyme/ Thomas Röske, Heidelberg 2013, S. 68. (siehe: Abb. 2).

Abbildung 5 a: UNGESEHEN UND UNGEHÖRT I. *Künstler reagierten auf die Sammlung Prinzhorn*, hg. von Ingrid von Beyme/ Thomas Röske, Heidelberg 2013, S. 69. (siehe: Abb. 3).

Abbildung 6: DUBUFFETS LISTE. *Ein Kommentar zur Sammlung Prinzhorn von 1950*, hg. von Ingrid von Beyme/ Thomas Röske, Heidelberg 2015, S. 46 f.

Abbildung 7: Archiv der Sammlung Prinzhorn Heidelberg.

Abbildung 8: ANKELE, Monika: *Alltag und Aneignung in Psychiatrien um 1900. Selbstzeugnisse von Frauen aus der Sammlung Prinzhorn*, Wien/ Köln/ Weimar 2009, Bildtafeln V. (siehe Abb. 5a).

Abbildung 9: KRAEPELIN, Emil: *Hundert Jahre Psychiatrie. Ein Beitrag zur Geschichte menschlicher Gesittung*, Berlin 1918. S. 101.

- Abbildung 9 a: (A-K) Expressionismus und Wahnsinn*, hg. von Herwig Guratzsch, München/ Berlin/ London/ New York 2003, S. 13. (siehe Abb. 2 im Katalog).
- Abbildung 9 b: Vergissmeinnicht - Psychatriepatienten und Anstaltsleben um 1900.*
Aus Werken der Sammlung Prinzhorn, Ingrid von Beyme/ Sabine Hohnholz, Berlin/ Heidelberg 2018 [Online-Ressource ZB Med. Köln], S. 67.
- Abbildung 10: (A-K) Irre ist weiblich*, hg. von Bettina Brand-Claussen/ Viola Michely, 2. Aufl. Heidelberg 2009, S. 198.
- Abbildung 11: Irre ist weiblich*, hg. von Bettina Brand-Claussen/ Viola Michely, 2. Aufl. Heidelberg 2009, S. 157.
- Abbildung 11 a: Bildarchiv Ökumenisches Hainich Klinikum gGmbH Mühlhausen.*
- Abbildung 11 b-f: Fotografie von Elisabeth Goethe, Leiterin der Bibliothek Ökumenisches Hainich Klinikum gGmbH Mühlhausen. [Stand: 14.01.2016].*
- Abbildung 11 g: Bildarchiv Ökumenisches Hainich Klinikum gGmbH Mühlhausen.*
- Abbildung 12: UNRUHE UND ARCHITEKTUR. In Werken der Sammlung Prinzhorn*, hg. von Ingrid von Beyme/ Thomas Röske, Heidelberg 2020, S. 123.
- Abbildung 12 a: UNRUHE UND ARCHITEKTUR. In Werken der Sammlung Prinzhorn*, hg. von Ingrid von Beyme/ Thomas Röske, Heidelberg 2020, S. 122.
- Abbildung 13: Irre ist weiblich*, hg. von Bettina Brand-Claussen/ Viola Michely, 2. Aufl. Heidelberg 2009, S. 165.
- Abbildung 14: Krieg und Wahnsinn*, hg. von Sabine Hohnholz/ Thomas Röske/ u. a., Heidelberg 2014, S. 71.
- Abbildung 15: GABRIEL, Eberhard: 100 Jahre Gesundheitsstandort Baumgartner Höhe. Von den Heil- und Pflegeanstalten Am Steinhof zum Otto Wagner-Spital*, Wien 2007. (siehe den letzten Teil des Buches).
- Abbildung 16: ADLER, Lothar/ DÜTZMANN, Kathleen/ GOETHE, Elisabeth (Hg.): 100 Jahre Pfafferoode 1912-2012*, Erfurt 2012, S. 10, 290. (siehe Abbildungsverzeichnis, Abb. 3: *Bildarchiv Ökumenisches Hainich Klinikum gGmbH Mühlhausen*).
- Abbildung 16 a: ADLER, Lothar/ DÜTZMANN, Kathleen/ GOETHE, Elisabeth (Hg.): 100 Jahre Pfafferoode 1912-2012*, Erfurt 2012, S. 43, 290. (siehe Abbildungsverzeichnis, Abb. 18: *Bildarchiv Ökumenisches Hainich Klinikum gGmbH Mühlhausen*).
- Abbildung 16 b: ADLER, Lothar/ DÜTZMANN, Kathleen/ GOETHE, Elisabeth*

- (Hg.): *100 Jahre Pfafferoode 1912-2012*, Erfurt 2012, hinter dem Titelblatt, S. 290.
(siehe Abbildungsverzeichnis, Abb.1: *Bildarchiv Ökumenisches Hainich Klinikum gGmbH Mühlhausen*).
- Abbildung 16 c*: Detail von *Abb. 16 b*, Verwaltungsgebäude und Direktorwohnhaus.
- Abbildung 16 d*: ADLER, Lothar/ DÜTZMANN, Kathleen/ GOETHE, Elisabeth
(Hg.): *100 Jahre Pfafferoode 1912-2012*, Erfurt 2012. S. 36, 290. (siehe
Abbildungsverzeichnis, Abb. 11).
- Abbildung 16 e*: Bildarchiv Ökumenisches Hainich Klinikum gGmbH Mühlhausen.
- Abbildung 17*: (A-K) *Irre ist weiblich*, hg. von Bettina Brand-Claussen/ Viola Michely,
2. Aufl. Heidelberg 2009, S. 180. (siehe Kat. 68).
- Abbildung 18*: (A-K) *Irre ist weiblich*, hg. von Bettina Brand-Claussen/ Viola Michely,
2. Aufl. Heidelberg 2009, S. 180. (siehe Kat. 67).
- Abbildung 19, 19 a*: (A-K) *Wahnsinnige Schönheit. Prinzhorn-Sammlung*,
Kataloggest. von Herman Lelie, Heidelberg 1997, S. 95. (siehe Tafel. 68).
- Abbildung 20, 20 a*: (A-K) *Irre ist weiblich*, hg. von Bettina Brand-Claussen/ Viola
Michely, 2. Aufl. Heidelberg 2009, S. 181. (siehe Kat. 69).
- Abbildung 21, 21 a*: (A-K) *Wahnsinnige Schönheit. Prinzhorn-Sammlung*,
Kataloggest. von Herman Lelie, Heidelberg 1997, S. 94. (siehe Tafel. 67).
- Abbildung 22*: PRINZHORN, Hans: *Bildnerei der Geisteskranken*, 2. Aufl. Berlin
1923, S. 60.
- Abbildung 23*: KRAEPELIN, Emil: Ueber die Wachabtheilung der Heidelberger
Irrenklinik, in: *Allgemeine Zeitschrift für Psychiatrie und psychisch-gerichtliche
Medizin*, Berlin 1895, S. 2.
- Abbildung 23 a*: (A-K) *Irre ist weiblich*, hg. von Bettina Brand-Claussen/ Viola
Michely, 2. Aufl. Heidelberg 2009, S. 224. (siehe Tafel 110).
- Abbildung 24*: ANKELE, Monika: Sehen/Berühren. Das Krankenbett als
Beziehungsraum, in: *Unbehaust Wohnen*, hg. von Irene Nierhaus/ Kathrin Heinz,
Bielefeld 2020, S. 326.
- Abbildung 24 a*: *Vergissmeinnicht - Psychiatriepatienten und Anstaltsleben um 1900.*
Aus Werken der Sammlung Prinzhorn, Ingrid von Beyme/ Sabine Hohnholz,
Berlin/ Heidelberg 2018 [Online-Ressource ZB Med. Köln], S. 66, 102. (siehe
Anm. 3).
- Abbildung 25, 25 a*: *Vergissmeinnicht - Psychiatriepatienten und Anstaltsleben um
1900. Aus Werken der Sammlung Prinzhorn*, Ingrid von Beyme/ Sabine Hohnholz,

- Berlin/ Heidelberg 2018 [Online-Ressource ZB Med. Köln], S. 86 f. (siehe Abb. 3.14, Tafel 3.9, 3.10).
- Abbildung 26, 26 a: Vergissmeinnicht - Psychatriepatienten und Anstaltsleben um 1900. Aus Werken der Sammlung Prinzhorn*, Ingrid von Beyme/ Sabine Hohnholz, Berlin/ Heidelberg 2018 [Online-Ressource ZB Med. Köln], S. 88 f.
- Abbildung 27: (A-K) Irre ist weiblich*, hg. von Bettina Brand-Claussen/ Viola Michely, 2. Aufl. Heidelberg 2009, S. 139.
- Abbildung 27 a: (A-K) Irre ist weiblich*, hg. von Bettina Brand-Claussen/ Viola Michely, 2. Aufl. Heidelberg 2009, S. 139.
- Abbildung 27 b: (A-K) Irre ist weiblich*, hg. von Bettina Brand-Claussen/ Viola Michely, 2. Aufl. Heidelberg 2009, S. 139.
- Abbildung 28: (A-K) Irre ist weiblich*, hg. von Bettina Brand-Claussen/ Viola Michely, 2. Aufl. Heidelberg 2009, S. 81. (siehe Abb. 5).
- Abbildung 29: (A-K) Irre ist weiblich*, hg. von Bettina Brand-Claussen/ Viola Michely, 2. Aufl. Heidelberg 2009, S. 138.
- Abbildung 30: (A-K) Irre ist weiblich*, hg. von Bettina Brand-Claussen/ Viola Michely, 2. Aufl. Heidelberg 2009, S. 86.
- Abbildung 31: Vergissmeinnicht - Psychatriepatienten und Anstaltsleben um 1900. Aus Werken der Sammlung Prinzhorn*, Ingrid von Beyme/ Sabine Hohnholz, Berlin/ Heidelberg 2018 [Online-Ressource ZB Med. Köln], S. 156 f.
- Abbildung 32: (A-K) Wahnsinnige Schönheit. Prinzhorn-Sammlung*, Kataloggest. von Herman Lelie, Heidelberg 1997, S. 60. (siehe Tafel „29“).
- Abbildung 33, 33 a: (A-K) Krieg und Wahnsinn*, hg. von Sabine Hohnholz/ Thomas Röske/ u. a., Heidelberg 2014, S. 50, 56.
- Abbildung 34: PAUL GOESCH (1885-1940). Zwischen Avantgarde und Anstalt*, hg. von Thomas Röske, Heidelberg 2016, S. 154.
- Abbildung 35: Moderne. Weltkrieg. Irrenhaus. 1900-1930*, hg. von Renate Goldmann/ Erhard Knauer/ Eusebius Wirdeier, Essen 2014, S. 148, 156.
- Abbildung 35 a: Moderne. Weltkrieg. Irrenhaus. 1900-1930*, hg. von Renate Goldmann/ Erhard Knauer/ Eusebius Wirdeier, Essen 2014, S. 148, 156.
- Abbildung 36: AUGUST NATTERER. Die Beweiskraft der Bilder. Leben und Werk. Deutungen, Monographische Reihe der Sammlung Prinzhorn, Bd. 1*, hg. von Inge Jádi/ Bettina Brand-Claussen, Heidelberg 2001, S. 145. (siehe Kat. 11).
- Abbildung 37: Moderne. Weltkrieg. Irrenhaus. 1900-1930*, hg. von Renate Goldmann/

- Erhard Knauer/ Eusebius Wirdeier, Essen 2014, S. 148.
- Abbildung 38: Moderne. Weltkrieg. Irrenhaus. 1900-1930*, hg. von Renate Goldmann/ Erhard Knauer/ Eusebius Wirdeier, Essen 2014, S. 148.
- Abbildung 39: GEWÄCHSE DER SEELE. Pflanzenfantasien zwischen Symbolismus und Outsider Art/ Floral Fantasies between Symbolism and Outsider Art*, hg. vom Wilhelm Hack-Museum/ Ludwigshafen, Weinheim 2019, S. 156.
- Abbildung 40: Moderne. Weltkrieg. Irrenhaus. 1900-1930*, hg. von Renate Goldmann/ Erhard Knauer/ Eusebius Wirdeier, Essen 2014, S. 148; (A-K) *Wahnsinnige Schönheit. Prinzhorn-Sammlung*, Kataloggest. von Herman Lelie, Heidelberg 1997, S. 132.
- Abbildung 41: (A-K) Wahnsinnige Schönheit. Prinzhorn-Sammlung*, Kataloggest. von Herman Lelie, Heidelberg, 1997, S. 132.
- Abbildung 42: (A-K) Wahnsinnige Schönheit. Prinzhorn-Sammlung*, Kataloggest. von Herman Lelie, Heidelberg, 1997, S. 133.
- Abbildung 43: BLÜTENPRACHT UND WISSENSCHAFT. Botanische Buchillustrationen vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, bearb. von Michaela Klinkow, Oldenburg 2007, S. 75.
- Abbildung 43 a, b, c: DIE ENTDECKUNG DER PFLANZENWELT - Botanische Drucke vom 15. Bis 19. Jahrhundert aus der Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg*, hg. von Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Petersberg 2009, S. 133 (siehe Kat. Nr. 65), 135 (siehe Kat. Nr. 67), 136.
- Abbildung 44, 44a: Moderne. Weltkrieg. Irrenhaus. 1900-1930*, hg. von Renate Goldmann/ Erhard Knauer/ Eusebius Wirdeier, Essen 2014, S. 149.
- Abbildung 45: (A-K) Wahnsinnige Schönheit. Prinzhorn-Sammlung*, Kataloggest. von Herman Lelie, Heidelberg, 1997, S. 133. (siehe Kat.116).
- Abbildung 46: Moderne. Weltkrieg. Irrenhaus. 1900-1930*, hg. von Renate Goldmann/ Erhard Knauer/ Eusebius Wirdeier, Essen 2014, S. 149.
- Abbildung 47, 47 a: DIE KUNST DER PAUSE*, hg. von Iris Brahms/ Thomas Ketelsen, Köln 2017, S. 44 (siehe Abb. 15, Kat. 19), 45. (siehe Abb. 16, Kat. 20).
- Abbildung 48: Vernissage, Die Zeitschrift zur Sammlung*, 9. Jg., 07/01/2001, S. 44.
- Abbildung 49: Moderne. Weltkrieg. Irrenhaus. 1900-1930*, hg. von Renate Goldmann/ Erhard Knauer/ Eusebius Wirdeier, Essen 2014, S. 149 (siehe oben links).
- Abbildung 50, 50 a-d: WEISSER, Michael: Ornament und Illustration um 1900.*

Handbuch für Bild- und Textdokumente bekannter und unbekannter Künstler aus der Zeit des Jugendstil, Frankfurt 1980, S. 30, 46, 105, 109, 115.

Abbildung 50 e: Henry van de Velde: Zum neuen Stil, aus seinen Schriften ausgewählt und eingeleitet von Hans Curjel, München 1955, Tafel 11.

Abbildung 50 f: WEISSER, Michael: Ornament und Illustration um 1900. Handbuch für Bild- und Textdokumente bekannter und unbekannter Künstler aus der Zeit des Jugendstil, Frankfurt 1980, S. 8.

Abbildung 50 g: Henry van de Velde: Zum neuen Stil, aus seinen Schriften ausgewählt und eingeleitet von Hans Curjel, München 1955, Tafel 1.

Abbildung 50 h: WEISSER, Michael: Ornament und Illustration um 1900. Handbuch für Bild- und Textdokumente bekannter und unbekannter Künstler aus der Zeit des Jugendstil, Frankfurt 1980, S. 283.

Abbildung 51: Moderne. Weltkrieg. Irrenhaus. 1900-1930, hg. von Renate Goldmann/ Erhard Knauer/ Eusebius Wirdeier, Essen 2014, S. 149.

Abbildung 52: Moderne. Weltkrieg. Irrenhaus. 1900-1930, hg. von Renate Goldmann/ Erhard Knauer/ Eusebius Wirdeier, Essen 2014, S. 149.

Abbildung 53, 53 a: HOFMANN, Werner: Die Schönheit ist eine Linie. 13 Variationen über ein Thema, München 2014, S. 172.

Abbildung 53 b: ESCHMANN, Karl: Es war nicht alles Jugendstil zwischen 1890 und 1920, Kassel 1982, S. 171.

Abbildung 54, 54 a-d: BUSCH, Ralf (Bearb.): Wols. Das druckgraphische Werk; Schriften der Griffelkunst Vereinigung Hamburg, Hamburg 2004, S. 16 f., 48 f., 64 f., 70 f., 74 f.