

Monika Jagfeld

# OUTSIDE IN

ZEITGESCHEHEN IN WERKEN  
DER SAMMLUNG PRINZHORN  
AM BEISPIEL RUDOLF HEINRICHSHOFEN



Outside in

# KUNST- UND KULTURWISSENSCHAFTLICHE FORSCHUNGEN

Herausgegeben von  
Ludwig Tavernier

Band 4:

Monika Jagfeld  
OUTSIDE IN

Zeitgeschehen in Werken der Sammlung Prinzhorn  
am Beispiel Rudolf Heinrichshofen

*Die Zeit, die ist ein sonderbares Ding.  
Wenn man so hinlebt, ist sie rein gar nichts.*

*Aber dann auf einmal,  
da spürt man nichts als sie.*

(Hugo von Hoffmannsthal)

Monika Jagfeld

## OUTSIDE IN

Zeitgeschehen in Werken der Sammlung Prinzhorn  
am Beispiel Rudolf Heinrichshofen

VDG

# KUNST- UND KULTURWISSENSCHAFTLICHE FORSCHUNGEN

Herausgegeben von  
Ludwig Tavernier

Band 4:

Monika Jagfeld  
OUTSIDE IN  
Zeitgeschehen in Werken der Sammlung Prinzhorn  
am Beispiel Rudolf Heinrichshofen

Gefördert durch die  
ERTOMIS Stiftung, Gemeinnützige Gesellschaft zur Förderung von Wissenschaft mbH, Wuppertal  
und die  
Hans und Wilma Stutz Stiftung, Herisau/Schweiz.

© VDG · Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften · Weimar 2008

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Die Angaben zu Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen, für die Verlag, Herausgeber und Autorin keine Haftung übernehmen. Nicht immer sind alle Inhaber von Bildrechten zu ermitteln. Nachweislich bestehende Ansprüche bitten wir mitzuteilen. Für den Inhalt ist die Verfasserin verantwortlich.

**E-Book ISBN: 978-3-95899-315-0**

Layout: VDG, Weimar

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

# Inhalt

VORWORT	9
EINFÜHRUNG	11
„Outside in“?	12
<b>1. DAS GESELLSCHAFTLICHE VERSPRECHEN VON KUNST</b>	<b>19</b>
1.1 Hans Prinzhorns „schizophrener Künstler“	19
1.2 Anstaltspatienten als Künstler – Künstler als Patienten	25
<b>2. POLITISCHE REFLEXIONEN HINTER ANSTALTSMAUERN</b>	<b>35</b>
2.1 Ikonen der Macht: Kaiserbilder und Militär	36
<i>Das „Welthandelsimperium“ des Josef Grebing: „Freiherr von Magdeburg, König von Burg und Kaiser von Europa“</i>	38
<i>„Seine Allheiligkeit der König der Märtyrer und Kaiser der Kultur. Erfinder, und Kultur, u. General-Weltmeister“ Jakob Mohr</i>	39
<i>Durch den Tod vereint: Else Blankenhorn, „Gattin im Geiste“ Kaiser Wilhelms II.</i>	41
<i>Exkurs: Königsallegorien und Kaiserfantasien bei Beckmann und Kubin</i>	43
<i>Kaiser „Août I.“ – August Natterer</i>	45
2.2 Patienten reagieren auf den Ersten Weltkrieg	47
2.2.1 Die „Materialschlacht“	47
2.2.2 Kriegsüberdruß	52
<i>Allegorien</i>	54
2.2.3 Das Ende: Zusammenbruch des Kaiserreichs	56
2.3 Bilderbogen für das Volk – Gustav Sievers	62
<i>Gustav Sievers (1865–1941): Sozialdemokrat</i>	62
<i>Verkehrte Welt</i>	64

**3. RUDOLF HEINRICHSHOFENS SATIRISCHE AUTOBIOGRAFIE (UM 1919):  
EIN BILDBAND ZWISCHEN WELTGESCHICHTE UND ANSTALTSALLTAG 69**

3.1	Vorstellung der Werke	69
3.1.1	Beschreibung	69
	<i>Forschungs- und Quellenlage</i>	70
	<i>Zum Inhalt</i>	73
3.1.2	Gestaltung der ‚Prachthandschrift‘	75
	<i>Der Einband als Programm</i>	75
	<i>Bild-Text-Verhältnis</i>	77
	<i>Orientierung am Witzblatt KLADDERADATSCH</i>	77
	<i>Stil</i>	78
	<i>Erzählweise und Sprache</i>	80
	<i>Datierung</i>	85
3.1.3	Kleines Heft: Erlebnisse in der Anstalt Hildburghausen	86
3.1.4	Einzelblätter	88
3.2	Chronologie eines „Verbrechens“	89
3.2.1	Lebenslauf bis 1891	89
	<i>Kühndorf</i>	90
	<i>Meininger Herrenjahre</i>	92
3.2.2	„Gänsebraten, Magenkrampf“ – die Trichinenvergiftung	95
	<i>Kleinschönebeck</i>	95
	<i>Tod des Bruders</i>	97
3.2.3	Einweisung	104
3.3	Im „Affenkasten“ – Privatanstalt Berlin-Westend (1891–1895)	107
3.3.1	Die Privat-Heilanstalt für Gemüts- und Nervenranke Westend	107
	<i>Dr. Weilers Kuranstalten</i>	109
3.3.2	Rudolf Heinrichshofen in Westend, 1891–1894	110
	<i>„Aster Einzug in Berlin“, Juli 1894</i>	113
3.3.3	Zweite Flucht und Wanderschaft, Juli bis Oktober 1895	114
3.4	„O Psychiatrie, Mir graut vor Dir“ – In der Landesanstalt Hildburghausen (1895–1924)	117
3.4.1	Die Landes-Heil- und Pflege-Anstalt zu Hildburghausen	117
	<i>Anfänge</i>	118
	<i>Die Anstalt unter Paul Mayser, 1888–1918</i>	119
3.4.2	„Komödie der Irrungen“ – Der ‚Herr‘ im Narrenhaus, 1895–1924	120
	<i>Alltag in der Anstalt</i>	121
3.4.3	Dritte und vierte Wanderschaft, 1896 und 1914	127
	<i>„2te Reise nach Wien“, 27.7.–2.9.1896</i>	128
	<i>Unterwegs im Kreis Meiningen, 28.4.–2.5.1914</i>	130
3.4.4	Erster Weltkrieg und Nachkriegszeit in Hildburghausen	131

3.5	<b>Als Sozialfall im Kreisarmenhaus Walldorf (1925–1945)</b>	134
3.5.1	Rudolf Heinrichshofen in Walldorf	134
3.5.2	Das Kreisfürsorgeheim in der NS-Zeit	136
3.6	<b>„Regierungsinunordnungsbringsmaschine“ – Zeitgeschehen im Werk Heinrichshofens</b>	139
3.6.1	Die Revolution 1848/49, ihre Folgen und der KLADDERADATSCH	139
3.6.2	Das politische Klima in Meiningen	142
	<i>Der ‚preussische‘ Herzog</i>	142
	<i>„Kulturkampf“</i>	144
	<i>Jüdische Prominenz</i>	145
	<i>Herzog Georg II. und Kaiser Wilhelm II.</i>	146
3.6.3	Rudolf Heinrichshofen: Revolutionär oder Reaktionär?	147
	<i>Politische Positionen nach ‚Gutsherrenart‘</i>	147
	<i>KLADDERADATSCH: Bildspeicher und politisches Sprachrohr</i>	155
3.6.4	Der „Schmachfrieden“ des Ersten Weltkrieges: Ein nationales Trauma	168
3.7	<b>Der judenfeindliche Wahn im Werk Heinrichshofens und die ‚kollektive Paranoia‘ des Antisemitismus</b>	177
3.7.1	Antisemitische Symbolik im Werk Heinrichshofens	177
	<i>Physiognomie und Gesten</i>	178
	<i>Kapital und Namen: Vom Geldsack bis Ginsberg</i>	180
	<i>Der Krebs</i>	185
3.7.2	Antisemitismus Ende des 19. Jahrhunderts und nach dem Ersten Weltkrieg	188
	<i>Die „Protokolle der Weisen von Zion“</i>	191
3.7.3	Antisemitismus in Bildern der Sammlung Prinzhorn	194
	<i>Die Ritualmordvisionen Alfred Nordmanns</i>	194
	<i>Das ewig Fremde: Ahasver, der „Ewige Jude“, und die „schöne Jüdin“</i>	197
3.8	<b>Die „schwarze Venus“ als Signifikant des ‚Anderen‘</b>	198
3.9	<b>Das Werk zwischen Karikatur und Comic</b>	203
3.9.1	Künstlerische Tätigkeit in Hildburghausen	203
3.9.2	Von Busch bis Feininger: Kunsthistorische Vergleiche	205
3.10	<b>Das überprüfte Selbst und das „Yo lo vi“ autobiografischer Bildgeschichten</b>	216
3.10.1	Eine (Re-)Konstruktion zwischen Fakt und Fiktion	216
	<i>„Leben? oder Theater?“ – Charlotte Salomon</i>	219
	<i>„MAUS – Mein Vater kotzt Geschichte aus“</i>	223
	<i>Zusammenfassung</i>	226
3.10.2	Illustrierte Autobiografien in der Sammlung Prinzhorn	228
	<i>Delirium Tremens – Karl Ludwig Jost</i>	230
	<i>Ursache: Röntgenstrahlen – Hugo Rennert</i>	231
	<i>„Ein Familiendrama und die traurigen Folgen“ – Peter Zeiher</i>	234

<i>Ein einsamer Wanderer – Peter Mikolajewski</i>	236
<i>Der „moderne Münchhausen“ – Friedrich Fent</i>	239
<i>Zusammenfassung</i>	242
RESÜMEE	247
QUELLEN	253
<i>Patientenakten</i>	253
<i>Quellen zu Rudolf Heinrichshofen</i>	253
LITERATUR	255
INTERNET	269
ABBILDUNGEN	271
Abbildungsnachweis	343
ANHANG	347
Rudolf Heinrichshofen: Abschrift der Werke	349
<i>Foliant, Sammlung Prinzhorn Inv.Nr. 2763</i>	351
<i>Heft, Sammlung Prinzhorn Inv.Nr. 2763b</i>	411
<i>Einzelblätter</i>	423

Dem Buch liegt eine Bild-CD mit dem Gesamtwerk von Rudolf Heinrichshofen bei.

## Vorwort

In der Regel ist es das Ungewöhnliche im Fundus der Sammlung Prinzhorn, das fasziniert. Jedoch blieb mein Blick wiederholt an den Arbeiten hängen, die auf das Zeitgeschehen reagieren und dies zum Thema machen. Vor allem diese Werke haben mich stets von neuem auf die Frage nach dem Erleben der Anstaltssituation aufmerksam gemacht. Die Selbstverständlichkeit und auch Dringlichkeit, mit der die hospitalisierten PatientInnen ihr Teilhaben an der Welt formulierten, zeigte mir besonders deutlich die Probleme einer Rezeption, die auf einer künstlerisch-gesellschaftlichen Differenzierung zwischen „Outside“ und „Inside“ basiert. Damit reifte mein Entschluss, Zeitgeschehen in Werken der Sammlung Prinzhorn unter dem Aspekt eines Sich-Verortens in der Welt zu untersuchen. Professor Dr. Dietrich Schubert danke ich hierbei für seine Unterstützung dieses Vorhabens und Betreuung des ‚abseitigen‘ Themas, das 2005 vom Institut für Europäische Kunstgeschichte der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg als Dissertation angenommen wurde.

Den einzigartigen Folianten von Rudolf Heinrichshofen wählte ich zum zentralen Werk meiner Untersuchung, um an einem Œuvre exemplarisch zeithistorische Bezüge und politische Prägungen herauszuarbeiten, aber auch um die Intentionen des Autors zu analysieren. Dies erforderte eine eingehende biografische Recherche. Bei der Spurensuche nach Lebensweg und Lebensumständen Rudolf Heinrichshofens habe ich von vielen Seiten Unterstützung erfahren. Seien es die Hilfsbereitschaft in den Archiven und Gemeinden, die großzügige Bereitstellung von Informationen, Texten und Bildmaterial Einzelner, sowie hilfreiche Hinweise und interessante Gespräche. Allen Personen und Institutionen, die zum Ergebnis meiner Untersuchung beigetragen haben, möchte ich hiermit danken. Sie sind im Einzelnen im weiteren Verlauf der Ausführungen genannt.

Ich danke Dr. Bettina Preiß und ihrem Team vom Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften (VDG), Weimar, für ihr Engagement, die Publikation mit auf den Weg zu bringen. Professor Dr. Ludwig Tavernier danke ich für sein Bestreben, die Disseration in seiner Reihe „Kunst- und Kulturwissenschaftliche Forschungen“ herauszugeben und sie damit in einen würdigen Rahmen einzubetten. Die großzügige Unterstützung der ERTOMIS Stiftung, Gemeinnützige Gesellschaft zur Förderung von Wissenschaft mbH, Wuppertal, hat schließlich die Realisierung der Drucklegung ermöglicht. Dafür meinen ganz besonderen Dank – wie auch an die Hans und Wilma Stutz Stiftung, Herisau/Schweiz, für ihre spontane Förderungszusage.

Für persönlichen Beistand, Ratschläge und kritische Diskussionen, die zum Gelingen der Arbeit beigetragen haben, danke ich abschließend besonders herzlich meinen Eltern, FreundInnen und KollegInnen, die mir in vielfältiger Weise geholfen haben.

Heidelberg, 2007 / St. Gallen, 2008

Monika Jagfeld



## Einführung

Die nach dem Kunsthistoriker und Arzt Hans Prinzhorn (1886–1933) benannte Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen Universitätsklinik Heidelberg bewahrt einen Fundus künstlerischer Arbeiten von PsychiatriepatientInnen, die in den Jahren um 1880 bis 1933 in den großen Anstalten und Kliniken des deutschsprachigen Raumes entstanden sind. Berühmt wurde die Sammlung als „Bildnerei der Geisteskranken“ mit der gleichnamigen epochalen Publikation von Prinzhorn (1922).

Zwar erlöst Hans Prinzhorn die Werke vom Terminus „Irrenkunst“, doch meint er parallel zu einer Kritik an ärztlich-diagnostischen Verfahren in den gesammelten „Bildnereien“ „objektive Ausdrucksniederschläge“ der Schizophrenie zu finden.<sup>1</sup> Die Frage nach seinen eigenen, subjektiven Deutungsabsichten blendet Prinzhorn allerdings aus. Auf der Suche nach einem Ausweg aus der ‚Krise‘ des Expressionismus und seinen „intellektuellen Ersatzkonstruktionen“<sup>2</sup> bleibt er den expressionistischen Idealen darin verbunden, in der künstlerischen Gestaltung den „unverfälschten seelischen Besitz“ zu erspüren. Den längst vollzogenen, radikalen Abgesang auf die Kunst durch die Dada-Bewegung ignoriert er und erklärt in traditioneller Weise die *unio mystica* zum höchsten Ziel des Kunstschaffens.<sup>3</sup> Diese sieht er in der Kunst der „Geisteskranken“ und dem „Unheimlichkeits-erlebnis“, das er vor diesen Werken erfährt, eingelöst. In der Erforschung der „Bildnerei der Geisteskranken“ sucht er nach einer „echten“ und „ursprünglichen“ Kunst. Er präjudiziert einen Kernvorgang der Gestaltung, „in dem die unbewussten Komponenten [...] sich fast rein verkörpern“<sup>4</sup>, und kreiert das Modell des autonomen „Geisteskrankenbildners“, dessen Inspiration und Ausdruck durch die Schizophrenie genährt werden, losgelöst und unbeeinflusst von gesellschaftlicher und kultureller Indoktrination. Damit wird Krankheit von ihm nicht in Frage gestellt, sondern zur künstlerischen Voraussetzung. Ein bewusstes Kunstwollen wird den PatientInnen abgesprochen: „Diese Werke sind tatsächlich aus autonomen Persönlichkeiten hervorgebrochen, die ganz unabhängig von der Wirklichkeit draußen sich selbst genug, niemandem verpflichtet, das verrichteten, wozu eine anonyme Macht sie trieb. Hier ist fern von der Außenwelt, planlos aber zwangsläufig wie

---

1 Hans PRINZHORN, *Bildnerei der Geisteskranken*. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung, 1922, 4. Aufl., Wien 1994, 301: „Was wir an Tatsachen sammeln, ist ein Flickwerk aus Beobachtungen zahlreicher Ärzte; dem Spiel des Zufalls und der Marotte des Beobachters sind wir preisgegeben bei jeder dieser ‚objektiven Tatsachen‘. Fußen die Angaben aus dem Leben des Kranken etwa nur auf seinen eigenen Schilderungen, was oft genug aus der Krankengeschichte nicht ersichtlich ist, so können wir nicht beurteilen, wie weit er fabuliert hat. Berichten Angehörige, so kennen wir die Absichten nicht, nach denen sie ihre Mitteilung auswählten. Kurzum, der Glaube an die Objektivität von Krankengeschichten ist leicht zu erschüttern.“ Damit erhebt sich der qualifizierte Kunstverständige über den Ärztestand, denn „werden [die Bildwerke] von einem Beobachter gedeutet, der seine theoretischen Voraussetzungen aufdeckt, so mag leicht auf diesem Wege ein höherer Grad von Objektivität erreichbar sein“ [ebd., 301 u. 304].

2 Vgl. ebd., 348.

3 „Der Tendenz nach sollte die Loslösung vom Zwange der äußeren Erscheinung so vollkommen sein, daß alle Gestaltung nur noch mit unverfälschtem seelischen Besitz zu tun hätte und aus völlig autonomer Persönlichkeit quölle, die in einer *unio mystica* mit der ganzen Welt zu stehen sich anmaße“ [ebd., 347].

4 Ebd., 350.

alles Naturgeschehen, die Urform eines Gestaltungsprozesses abgelaufen.“<sup>5</sup> Schränkt Prinzhorn zunächst ein, dass sie gewiss „nicht unabhängig von jeglicher traditionellen Bildvorstellung“ sind, so ist er doch überzeugt, dass im spontanen Arbeiten fern von allem Erlernbaren der Gestaltung, allem Wissen und Können „ohne nachweisbare äußere Anregung und ohne Führung der Gestaltungsvorgang zutage [breche], triebhaft, zweckfrei – sie wissen nicht, was sie tun“.<sup>6</sup> Damit erweist sich Prinzhorn als wahrhaft „expressionistischer Romantiker“.<sup>7</sup> Eine Unterscheidung zwischen „Kunst“ und „Bildnerie der Geisteskranken“ zieht er in Parallele zur Differenzierung der zu Grunde liegenden Seelenzustände „Inspiration“ versus „schizophrenem Weltgefühl“.<sup>8</sup>

Ignoriert werden dabei die jeweiligen kulturellen Prägungen und Bildungsniveaus, die PatientInnen, insbesondere diejenigen mit künstlerischen Berufen, mit in die Anstalt bringen. Übergangen wird eine Differenzierung der Anstaltsausstattungen samt ihren kulturell-künstlerischen (Weiter-)Bildungsmöglichkeiten für die Insassen. Wenn Prinzhorn vom Autismus eines „schizophrenen Endzustands“ berichtet, lässt er außerdem das Deprivationssyndrom außer Acht, jene Auswirkung von Hospitalisierung, die psychische Erkrankung als Symptom der Dauerinternierung zur Folge hat. Der Wahn kann so auch zur lebensrettenden Identität, als Antwort auf Zusammenbruch und Internierung werden. Zudem finden aktuelle Informationen über Gesellschaftsleben, kulturelles und politisches Geschehen auf vielfältige Weise Eingang in die psychiatrischen Anstalten, sei es via Zeitungen und Zeitschriften, Buchpublikationen oder politisches Propagandamaterial – Grundstoff, der vielfach in den Werken der Heidelberger Sammlung verarbeitet ist. Von vielen Anstalten ist bekannt, dass sie Bibliotheken besaßen, die auch von den PatientInnen genutzt wurden, wobei es hinsichtlich der Ausstattung und Nutzungsmöglichkeiten erhebliche soziale Unterschiede gab.<sup>9</sup> In der Regel nicht nachweisbar, aber mit zu bedenken sind zudem Gespräche mit dem Pflegepersonal sowie mit Anstaltsbesuchern.

### „Outside in“?

Die Rezeption von Anstaltskunst und Prinzorns Mythos der „Ursprünglichkeit“ wie auch die Rezeptionsgeschichte der Sammlung sind vielfach besprochen und beschrieben worden.<sup>10</sup> Dennoch

5 Ebd., 348. Wechselwirkend verstärkend sieht Prinzhorn „die engste Verwandtschaft“ in „der Kunst unserer Zeit“, die darauf beruhe, „daß diese in ihrem Drange nach Intuition und Inspiration seelische Einstellungen bewußt erstrebt und hervorzurufen sucht, die zwangsläufig in der Schizophrenie auftreten“ [ebd., 349].

6 Ebd., 343.

7 Vgl. Ernst JOLOWICZ, Expressionismus und Psychiatrie, in: DAS KUNSTBLATT 4, 1920, H. 9, 273–276; Bettina BRAND-CLAUSSEN, Prinzorns „Bildnerie der Geisteskranken“. Ein spätexpressionistisches Manifest, in: Vision und Revision einer Entdeckung, hg. von Bettina Brand-Claussen u. Inge Jádi, Ausstellungskatalog Heidelberg, Sammlung Prinzhorn, 2001, 11–31 (= BRAND-CLAUSSEN 2001a). Auch Jolowicz war an der Kunst von PsychiatriepatientInnen interessiert.

8 Vgl. PRINZHORN (1922) 1994, 3 u. 342.

9 Die Heil- und Pflegeanstalt Illenau bei Achern, wo Franz Karl Bühler und Karlmax Würtenberger hospitalisiert waren, besaß beispielsweise eine so umfangreiche und wertvolle Bibliothek, dass sie später von den Nazis als „Beutegut“ versteigert wurde. Sie stand der gesamten „Illenauer Familie“, den dort lebenden Ärzten, dem Pflege- und Dienstpersonal sowie den PatientInnen zur Verfügung. Vgl. Hugo SCHNEIDER, Die ehemalige Heil- und Pflegeanstalt Illenau, Ihre Geschichte, ihre Bedeutung, in: DIE ORTENAU, Bd. 61, 1981, 191–231, 191–193 (Nachdruck in: „Die Illenau“, Bd. 2, Achern 1992). Zur Illenau siehe auch Marga Maria BURKHARDT, Krank im Kopf. Patienten-Geschichten der Heil- und Pflegeanstalt Illenau 1842–1889, Diss., Univ. Freiburg, 2003, <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/1324>.

10 Nahezu jeder Ausstellungskatalog widmet sich einer Betrachtung und Zusammenfassung dieser Themen. Hervorzuheben sind: Thomas RÖSKE, Der Arzt als Künstler. Ästhetik und Psychotherapie bei Hans Prinzhorn (1886–1933), Bielefeld 1995, bes. 17–61; DERS., Schizophrenie und Kulturkritik. Eine kritische Lektüre von Hans Prinzorns „Bildnerie der Geisteskranken“, in: Kunst & Wahn, hg. von Ingrid Brugger, Peter Gorsen u. Albrecht Schröder, Ausstellungskatalog

ist ein erneuter Rückgriff auf Prinzhorns Buch angebracht, da seine Betrachtung der „Bildneri der Geisteskranken“ den Blick auf den Sammlungsfundus anhaltend geprägt hat. Sieht man auch seine Hypothese von der „Urgestaltung“, verbunden mit Weltabkehr, längst nicht mehr bestätigt, und ist der Wahn auch „schön und salonfähig geworden“<sup>11</sup>, so wirkt bis heute jenes Bedürfnis nach einer existentialistischen Form des Ausdrucks, den schon Prinzhorn in den Werken suchte und der ausdrücklich von Jean Dubuffet in der Kreation der Art Brut gesehen wurde, nach. „The works [of the Prinzhorn Collection] were created by artist-patients out of inner necessity, and with no ulterior purpose“, schreibt Catherine de Zegher (2000).<sup>12</sup> Sie bleiben somit Anschauungsmaterial der inneren Persönlichkeit, oftmals gleichgesetzt mit dem Wahnhafte. Die Konzentration auf den Status der Person als PatientIn impliziert ‚Krankheit‘ als Folie der Werkbetrachtung und -analyse und schließt Werk und Schöpfer von kunst- wie soziohistorischen Diskursen aus. Das Faszinosum der Werke wird in der Konstruktion des ‚Anderen‘ gesucht. So stellt Caroline Douglas fest, dass der Einfluss der Sammlung Prinzhorn zwar die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts durchdringe, dass man sich den Werken selbst jedoch „nicht auf dem Weg über den gängigen kunsthistorischen Kanon annähern, sie innerhalb von kunsthistorischen Bewegungen situieren oder Einflüsse und intellektuelle Trends herausgreifen“ könne (1996/97).<sup>13</sup> Mit ihrem gewählten Titel „Inside out“ verharrt sie in einer psychologisierenden Sicht auf die Arbeiten, sieht in ihnen das subjektive „Innere zuäußerst“ gekehrt: „Wenn wir [...] das schreckliche Leiden nicht außer Acht lassen, das stets mit der psychischen Krankheit einhergeht, so können wir immer noch die Werke von Prinzhorns Künstlern bewundern als einen neuartigen Blick auf die Realität, der aus den Extremen von Emotion und Erfahrung hervorging.“<sup>14</sup> Trotz ihrer kritischen Analyse des romantischen Prinzhornschen Ursprünglichkeits-Ideals hält auch sie an einer generellen Prämisse ‚Krankheit‘ fest und unterstreicht jenen Exotismus der Werke, dem wir fasziniert staunend ge-

---

Wien, Kunstforum, Wien/Köln 1997, 255–265; DERS., Auf der Suche nach dem Ursprünglichen – Die „Bildneri der Geisteskranken“ in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts, in: Bild und Bildung. Kolloquium vom 20./21.10.1995 im Goethe-Institut Brüssel, Brüssel 1996, 95–106; Bettina BRAND-CLAUSSEN, Abschied vom Ursprünglichkeitsmythos oder: Kunst und Wirklichkeit in Werken der Prinzhorn-Sammlung, in: ebd., 51–71 (= BRAND-CLAUSSEN 1996b); DIES. 2001a; DIES., Häßlich, falsch, krank. „Irrenkunst“ und „irre“ Kunst zwischen Wilhelm Weygandt und Carl Schneider, in: Christoph Mundt/Gerrit Hohendorf/Maike Rotzoll (Hg.), Psychiatrische Forschung und NS-„Euthanasie“. Beiträge zu einer Gedenkveranstaltung an der Psychiatrischen Universitätsklinik Heidelberg, Heidelberg 2001, 265–320 (= BRAND-CLAUSSEN 2001b); Die Prinzhornsammlung. Bilder, Skulpturen, Texte aus Psychiatrischen Anstalten (ca. 1890–1920), hg. von Hans Gercke u. Inge Jarchov, Ausstellungskatalog Heidelberg, Kunstverein et al., Königstein/Taunus 1980; The Prinzhorn Collection: Traces upon the „Wunderblock“, Catalogue of the exhibition New York, The Drawing Center, and Los Angeles, UCLA Hammer Museum, New York 2000 (= The Drawing Center's Drawing Papers, 7); Marielène WEBER, August Natterer, ein schizophrener Künstler. Zur Rezeption, in: Inge JADI/Bettina BRAND-CLAUSSEN (Hg.), August Natterer. Die Beweiskraft der Bilder, Leben und Werk, Deutungen, Heidelberg 2001, 341–366; Ingrid HAEGELE, Der Einfluss von Art Brut auf Richard Lindner, Typoskript, Diss., Berlin, Freie Universität, 2003, 52–115.

11 Peter GORSEN, Kunst und Wahn in der Perspektive des 20. Jahrhunderts, in: Psyche & Kunst. Psychiatrisch-kunsthistorische Anthologie, Ausstellungskatalog Hamburg, anlässlich des XI. Weltkongress für Psychiatrie, hg. von Hans-Otto Thomeshoff und Dieter Naber, Stuttgart/New York 1999, 8–19, 17.

12 Catherine de ZEGHER, A Subterranean Chapter of Twentieth-Century Art History, in: The Prinzhorn Collection: Traces upon the „Wunderblock“, Kat. 2000, 3–8, 4.

13 Caroline DOUGLAS, Inside out – das Innere zuäußerst, in: Wahnsinnige Schönheit. Prinzhorn-Sammlung, Ausstellungskatalog Osnabrück, Kulturgeschichtliches Museum, Heidelberg 1997, 35–47, 46; engl.: Caroline DOUGLAS, Inside out, in: Beyond Reason. Art and Psychosis, Works from the Prinzhorn Collection, Catalogue of the exhibition London, Hayward Gallery, 1996, 35–47, 46: „Setting aside any romantic notions, and aware of the terrible suffering that always accompanies mental illness, we can still appreciate the works of Prinzhorn's masters as a new view of reality, born out of extremes of emotion and experience. It is impossible to approach these works of art via the accepted cannon of art history, to situate them within artistic movements of unpick influences and intellectual trends.“

14 Ebd.

genüber stehen. Frank Frangenberg benennt die Double-bind-Bewegung dieser Beziehung: „Dem Ausgrenzen folgt die Umarmung mit derselben prompten Zuverlässigkeit.“<sup>15</sup> Dabei werden weiterhin zwei Welten einer Gesellschaft konstruiert, welche PatientInnen separiert.

Der hier gewählte Titel „Outside in“ gründet somit auf zwei Paradigmen zum Verständnis der Sammlung Prinzhorn. Neben einer generalisierenden psycho(patho)logisierenden Betrachtung des Fundus‘ ist die Terminologie, unter welcher Anstaltskunst subsumiert wird, problematisch. Durchgesetzt hat sich der von Roger Cardinal 1972 geprägte Begriff der „Outsider Art“ oder „Außenseiterkunst“.<sup>16</sup> Als Sammelbegriff für all jene Kunstwerke, die außerhalb traditionellen Kunstschaffens entstehen, folgt diese Bezeichnung letztlich einem biografischen Ansatz. „Outsider Art“ bezieht sich nicht auf eine obligatorische Arbeitsweise, einen künstlerischen Stil oder eine künstlerische Auffassung; im Gegensatz zu anderen Kunsttermini wird nicht die Beschaffenheit des Werkes, sondern ein sozialer Status marginalisierter Menschen determiniert. Die Vokabel „Outsider Art“ fixiert ihre Schöpfer unwiderruflich als gesellschaftliche Außenseiter und verweist damit ihr künstlerisches Werk ins ‚Ausseits‘, das nicht nach herkömmlichen wissenschaftlichen Methoden zu untersuchen sei.<sup>17</sup> Wird „im Zeitalter einer Weltkunst [...] das Fremde solcher Werke zunehmend integriert“<sup>18</sup> und gebärden sich moderne Ausstellungsinzenierungen, „als sei der stigmatisierte Wahn, seine Ausschließung von Schöpfung und Vernunft, endgültig überwunden“<sup>19</sup>, hat man sich offenbar bis heute längst nicht von den romantischen Topoi eines Zusammenhangs von „Genie und Wahnsinn“ sowie des Künstlers als Außenseiter der Gesellschaft, der Grenzen durchbrechen kann, darf und soll, zu lösen vermocht.<sup>20</sup> Man sucht weiter nach Vermittlern, die den Rezipienten aus einer bürgerlichen ‚Normalität‘ heraus in eine andere Erfahrungswelt katalpultieren. Der Psychiatriepatient als Künstler stellt dabei den Außenseiter in doppelter Potenz dar: den „Outsider“ der Außenseiter.

„Können wir künftig einfach einen Schlussstrich unter alle historischen Diskussionen über ‚schöpferische Psychose‘ ziehen und damit die ‚nichtnormale‘, kranke Psyche aus der künstlerischen Verantwortung und Bewertung ausschließen, um nur mehr das Talentierte und Professionelle, das allgemein Künstlerische in der Art Brut zu schätzen?“, fragt Peter Gorsen.<sup>21</sup> Der Verlust von Dubuffets postulierter „antikultureller“ Position der Art Brut und ihrer „exklusiven

15 Frank FRENGENBERG, Die Innenseite der Außenseite, in: *Obsession*. Morton Bartlett, Eugene von Bruenchenhein, Henry Darger, Paul Humphrey, hg. von Claudia Dichter, Udo Kittelmann u. Susanne Zander, Ausstellungskatalog Köln, Kölnischer Kunstverein, 1999, 12–19, 15.

16 Roger CARDINAL, *Outsider Art*, London 1972.

17 Vergleichbar ist der biografische Ansatz im Umgang mit dem Werk Charlotte Salomons (Kap. 3.10.1) oder lange mit dem Camille Claudels; siehe J.A. SCHMOLL GEN. EISENWERTH, *Rodin und Camille Claudel*, München 1994. Vgl. dazu Leonhard EMMERLING, *Der Erfinder und ein Entdecker – Heinrich Anton Müller und Jean Dubuffet*, in: Heinrich Anton Müller (1869–1930). Katalog der Maschinen, Zeichnungen und Schriften, hg. von Roman Kurzmeyer, Buch zur Ausstellung Bern, Kunstmuseum, Basel 1994, 181–188.

18 RÖSKE 1997, 264.

19 Peter GORSEN, *Simulation als Methode. Brückenkonstruktionen zwischen Kunst und Wahn*, Das surrealistische Paradigma, in: Thomas FUCHS et al. (Hg.), *Wahn Welt Bild. Die Sammlung Prinzhorn*, Beiträge zur Museumseröffnung, Berlin/Heidelberg/New York 2002 (= Heidelberg Jahrbücher, XLVI/2002), 65–78, 70.

20 Vgl. Rudolf und Margot WITTKOWER, *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution*, London 1963; Martin HELLMOLD/Sabine KAMPMANN/Ralph LINDNER/Katharina SYKORA (Hg.), *Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst*, München 2003.

21 Peter GORSEN, *Das Prinzip „Art Brut“*, Theorie und Geschichte seit Hans Prinzhorn, in: *PARNASS*, 2001, Nr. 1, 74–81, 79.

Fremd- und Andersartigkeit“ offenbare sich schließlich insbesondere in der Karriere der Künstler aus Gugging, die längst an der globalen ästhetischen Entgrenzung teilnehmen.<sup>22</sup> Doch fällt möglicherweise eine Einbindung in den Kunstkanon leichter, wenn es sich um zeitgenössische Künstlerpatienten handelt?

Tatsächlich sind in den Arbeiten der Sammlung Prinzhorn sehr wohl zeitgeschichtliche Einflüsse, intellektuelle Trends sowie kunsthistorische Bindungen zu erkennen. Zweifellos wurden auch vor hundert Jahren kontemporäre soziale sowie ideengeschichtliche Prozesse hinter Anstaltsmauern gespiegelt. Der Vorstellung eines ahistorischen Wahns sollen mit vorliegender Arbeit künstlerische Werke ausdrücklich zeithistorischen und politischen Inhalts gegenübergestellt werden.<sup>23</sup> Dabei soll die Werkbetrachtung Persönliches, Biografisches wie Krankengeschichtliches nicht unberücksichtigt lassen und im Sinne eines Transzendierens von Subjekt- und Objekt-Sein (je)des Künstlers im Werk einbeziehen. Extreme von Emotionen und Erfahrungen als Spezifika eines Menschenlebens verstanden, interpretieren die Krise – insbesondere unter Berücksichtigung der Lebenssituation „Anstalt“ – als Teil des Lebens, die ein Werk prägt, aber nicht definiert.<sup>24</sup> Der prinzipiell ausgrenzenden Definition als „Outsider Art“ einerseits sowie dem generalisierenden Verständnis eines „Inside out“ in Werken psychisch ‚Kranker‘ andererseits wird die nachträgliche Integration der Künstler-PatientInnen in eine heterogene Gesellschaft und ihre Teilnahme am Zeitgeschehen entgegengesetzt: Outside in.

Den Ansatz einer kunsthistorischen Einordnung der Sammlung Prinzhorn verfolgte in den vergangenen Jahren maßgeblich Bettina Brand-Claussen (verschiedene Publikationen zur Geschichte der Sammlung und zu Prinzhorns Konstruktion des „autonomen“ Patienten, sowie einiger KünstlerpatientInnen). Mit der Museumseröffnung im Jahr 2001 wird dieser Weg fortgesetzt.<sup>25</sup> Daneben untersuchten einige Ausstellungsprojekte und Publikationen Leben und Werk von AnstaltskünstlerInnen im Sinne einer sozialgeschichtlichen Kunstgeschichtsforschung. Eine

---

22 Vgl. ebd., 79–80

23 Von psychiatrischer Seite hatten sich in der Vergangenheit verschiedene Untersuchungen mit Wahnthemen und der Frage kultureller Einflüsse auf die Häufigkeit einzelner Wahnformen beschäftigt. Vgl. Manfred SPITZER, Was ist Wahn? Untersuchungen zum Wahnproblem, Berlin et al. 1989, 106–107; Walter von BAEYER, Über „Polit-Wahn“, in: Ders., Wähnen und Wahn. Ausgewählte Aufsätze, Stuttgart 1979, 197–212. Heinrich Kranz stellt 1955 fest, dass neben psychotischen Patienten, die „einsam und ungerührt in ihrer Zeit stehen“, andere sich „mit dem, was in der Luft liegt, sozusagen vollsaugen, die ihre Wahnthematik aus dem Erlebnis ihrer Zeit und aus ihrer kulturellen Umwelt beziehen und darum auch das Bild der Psychozen zu einem jeweils anderen, zeitbedingten abwandeln“ [Heinrich KRANZ, Das Thema des Wahns im Wandel der Zeit, in: FORTSCHRITTE DER NEUROLOGIE UND PSYCHIATRIE 23, 1955, 58–72, 69]. Eine klinisch orientierte, grundsätzliche Debatte über den Wahn kann im Rahmen dieser Arbeit nicht geführt werden. Somit kann die Verwendung des Wahnbegriffs hier lediglich als Instrument der Beschreibung von Phänomenen und nicht einer Diagnostizierung dienen.

24 Vgl. Erfahrungen von Künstlern im Ersten Weltkrieg. Nietzsche versteht Krisen als Verpuppungsstadien auf dem Weg zu einer „höheren Gesundheit“.

25 Hervorgehoben seien: Todesursache: Euthanasie. Verdeckte Morde in der NS-Zeit, hg. von Bettina Brand-Claussen, Thomas Röske u. Maike Rotzoll, Ausstellungskatalog Heidelberg, Sammlung Prinzhorn, 2002; Irre ist weiblich. Künstlerische Interventionen von Frauen in der Psychiatrie um 1900, hg. von Bettina Brand-Claussen u. Viola Michely, Ausstellungskatalog Heidelberg, Sammlung Prinzhorn, 2004; Air Loom. Der Luft-Webstuhl und andere gefährliche Beeinflussungsapparate/The Air Loom and other dangerous influencing machines, hg. von Thomas Röske u. Bettina Brand-Claussen, Ausstellungskatalog Heidelberg, Sammlung Prinzhorn, 2006; aber auch Achim TISCHER (Hg.), Die Macht der hypnotischen Suggestion. Die Bremer Künstler der Prinzhorn-Sammlung, Begleitbuch zur gleichnamigen Ausstellung, Krankenhaus-Museum am Zentralkrankenhaus Bremen Ost, Bremen 1996 (= TISCHER 1996a). Herauszustellen ist zudem der erste monografische Band zu August Natterer, siehe Anm. 10.

ausdrücklich kunsthistorische Einbindung unternahm die Ausstellung „Expressionismus und Wahnsinn“ (2003), bearbeitet von Thomas Röske: Dem Verhältnis expressionistischer Künstler zur Psychiatrie und ihrer Entdeckung der „Irrenkunst“ wurde gleichwertig der Expressionismus in Werken ‚Wahnsinniger‘ zur Seite gestellt.<sup>26</sup> Hervorzuheben ist zudem das umfangreiche Wanderausstellungsprojekt „Die Prinzhornsammlung“ (1980) unter der Leitung von Inge Jádi (Jarchov) und Hans Gercke. Hier wurde erstmals eine thematische Gruppierung der Arbeiten nach Inhalten unternommen, die auch sozial-politische Aspekte wie „Mit Gott für Kaiser und Vaterland“, „Koloniale Motive“ und „Antisemitismus“ berücksichtigte.<sup>27</sup> Eingehender wurde ein werkübergreifender Einfluss der Zeitgeschichte bislang allerdings nicht behandelt.

Auf dieses Desiderat reagiert folgende Untersuchung von Reflexen des Zeitgeschehens in Werken der Sammlung Prinzhorn. Im Zentrum steht dabei das Œuvre von Rudolf Heinrichshofen, um paradigmatisch den Einfluss zeithistorischer Inhalte in Werken von Anstaltsinsassen aufzuzeigen und zu erläutern. Seine Arbeit bietet sich insofern besonders an, da Heinrichshofen sein persönliches Schicksal mit dem Zeitgeschehen in unmittelbare Beziehung setzt. Teilhaben an der Welt ist ein existentielles Bedürfnis, um sich in Raum und Zeit historisch zu verorten. „Das Sein selbst ist es, das sich im Horizont der Zeit ereignet. In diesem Sinne ist der Mensch ein Zeuge des Seins.“<sup>28</sup> Nach der anthropologisch-psychologischen Prämisse, Menschen als soziale Wesen zu begreifen, ist auch jeder eingesperrte ‚Kranke‘ auf ein menschliches In-der-Welt-Sein angewiesen und erfährt sich in der Begegnung und Auseinandersetzung mit der Umwelt: „Psychische Wirklichkeit ist die Wirklichkeit unserer gegenseitigen Beziehungen.“<sup>29</sup> Auch dort, wo in einer Psychose die fundamentale Störung der Ich-Konstituierung zu einer problematischen Stellung des Ich zur Welt führt, ist das Bedürfnis nach Aneignung eben dieser Welt erkennbar. Im Stillstand der Dauerinternierung wird die Rezeption des Zeitgeschehens zur Überlebensstrategie, Welt wieder verfügbar zu machen und sich als Teil des Kollektivs zu begreifen. So begeistern sich Anstaltspatienten beispielsweise für technische Errungenschaften, wie den Flug des Zeppelins. Josef Heinrich Grebing entwirft eine *Neu zu bauende Luft-Arche*, wobei er die Idee des Luftschiffs zum mächtigen Hochseedampfer umdeutet, *analog dem starren System der grossherzl. baadischen Zeppeline*.<sup>30</sup> Die verbreiteten Kommunikationsmedien, Bilderbogen, Witzblätter wie die zunehmend bildlich gestalteten Werbeanzeigen in den Zeitungen und Illustrierten, regen ebenfalls zur Verarbeitung an<sup>31</sup> oder führen zu ambivalenten Haltungen, wenn die Technik kaum noch begreifbar ist. Schnell werden neuartige Telekommunikationsmittel wie Telegraf und Telefon in

26 Expressionismus und Wahnsinn, hg. von Herwig Guratzsch, Ausstellungskatalog Schleswig, Schloss Gottorf, München et al. 2003.

27 Die Prinzhornsammlung, Kat. 1980, 136–139, 146–148.

28 Detlev von USLAR, Sein und Deutung, Bd. 3, Mensch und Sein, Stuttgart 1991, 34.

29 Vgl. Detlev von USLAR, Begegnung als Prinzip des Psychischen, in: Sein und Deutung. Grundfragen der Psychologie, Stuttgart 1987, 15.

30 Josef Heinrich Grebing, *Neu zu bauende Luft-Arche*, undatiert, Mischtechnik auf Zeichenkarton, 28,6 × 42,6 cm, Sammlung Prinzhorn Inv.Nr. 608v. Die Werke sind mit ihrer Inventarnummer in Folge angegeben: „Sammlung Prinzhorn Inv. Nr. ZAHL“. Meist handelt es sich um Arbeiten auf Papier. Die Seitenangaben recto und verso werden mit „r“ und „v“ abgekürzt, außer die Inventar- oder Blattnummern beinhalten schon einen Buchstaben, dann werden recto und verso ausgeschrieben.

31 Siehe Josef Reis, Schreibheft mit Zeichnungen, 1916/17, Bleistift und Farbstifte, 20,7 × 16 cm, Sammlung Prinzhorn Inv. Nr. 670.

paranoide Systeme eingebettet; am Auftauchen etwa physikalischer Wahnhalte wird der Stand der technischen Kultur ablesbar.<sup>32</sup>

Das erste Kapitel „Das gesellschaftliche Versprechen von Kunst“ verweist schon mit dem Beginn künstlerischer Tätigkeit auf eine letzte Möglichkeit der AnstaltspatientInnen, sich über eine Künstleridentität gesellschaftlich einzugliedern und Anerkennung zu verschaffen. Zugleich wird an drei Beispielen das Problematische einer biografischen Methodik verdeutlicht, die, von einer Patientenidentität des „schizophrenen Künstlers“ ausgehend, unhinterfragt das ‚Kranke‘ impliziert. Bei einer Werkbetrachtung führt dieser Ansatz in die Sackgasse, denn der Zeitbezug ist ein wesentliches Moment der Formfindung, des Stils und des Inhalts im künstlerischen Ausdruck. Sich im Rahmen der anstaltsbedingten Möglichkeiten in einen künstlerischen Diskurs begeben, heißt auch, am kulturellen Zeitgeschehen teilzunehmen. Erst in Abgrenzung zu Prinzorns Ursprünglichkeitsideal des „schizophrenen Künstlers“ werden in vielen Fällen ein künstlerischer Anspruch, aber auch vielfältige Voraussetzungen deutlich, die PatientInnen mitbringen und die sie in der Anstalt auf künstlerische Tätigkeiten zu(rück)greifen lassen.

Sich Zeit und Welt aneignen, kann auch bedeuten, mit zeitgenössischen Zeichen von Autorität die eigene Ohnmacht zu kompensieren. Kaiserbilder und Militär sind im wilhelminischen Kaiserreich **Ikone der Macht**, mit denen sich hauptsächlich männliche Anstaltspatienten vielfach umgeben oder identifizieren. Beispiele einzelner KünstlerInnen der Sammlung verdeutlichen die rettende Verknüpfung des Ich mit kaiserlichen Ikonen – meist in der Übernahme von Propagandaabbildungen –, die damit für die Internierten eine wichtige individuelle Funktion besitzen. Ihnen ist das Einsetzen von Königsmetapher und Kaisersymbolik als Künstlerallegorien bei Beckmann und Kubin gegenübergestellt. Das nationale wie welterschütternde Ereignis des **Ersten Weltkrieges** berührt auch die Menschen hinter Anstaltsmauern. Einige haben den Krieg in ihren Arbeiten thematisiert. Sie machen deutlich, dass Zeit- und Weltgeschehen auch hinter Anstaltsmauern wahrgenommen, verfolgt, kommentiert und beurteilt wird. Widerstreitende Gefühle von heroischem Patriotismus und Friedensmahnungen sprechen aus den Werken der Patienten, die unter den Folgen der Mangelversorgung besonders zu leiden haben. In der folgenden Umbruchzeit begleiten sie, wie andere KünstlerInnen, das Ende von Krieg und Kaiserreich mit beißendem Spott oder verstärkt nationalistischer Gebärde.

Dem staatlichen wie gesellschaftlichen Zusammenbruch widmet sich auch **Rudolf Heinrichshofen** und schafft dabei ein opulentes Werk (entstanden um 1919). Er sieht in den aktuellen Geschehnissen seine Lebensgeschichte gespiegelt; das Scheitern des Deutschen Kaiserreiches begreift er als Synonym seines persönlichen Scheiterns. Anhand der Analyse seiner Arbeiten wird sichtbar, welche Bedeutung Politik und Weltgeschehen individuell für den Anstaltspatienten einnehmen können. Heinrichshofens Foliant einer autobiografischen Bildgeschichte tritt als ‚modern‘ gestalteter Comicroman auf und liest sich gleichsam als politisches Manifest, gestützt auf Vorlagen aus dem Satireblatt KLADDERADATSCH. Seine nationalistischen und antisemitischen Positionen

---

32 Vgl. KRANZ 1955, 63; Air Loom, Kat. 2006. Barbara Suckfüll beispielsweise empfängt Stimmen über das Telefon, andere, wie Hugo Rennert, Kap. 3.10.2, wähen sich durch Röntgenstrahlen manipuliert.

geben das völkische Denken Ende des 19. Jahrhunderts und verschärft nach dem Ersten Weltkrieg wieder. Zum Verständnis seiner sozialen, kulturellen und politischen Prägung sowie der unmittelbaren Intention, mit der er Weltgeschehen und Persönliches vermischt, ist die Rekonstruktion seiner Biografie unabdingbar. Sie folgt in weiten Teilen dem Erzählverlauf des Buches, untermauert von einigen neu entdeckten Archivalien. Abschließend folgt eine kunsthistorische Einordnung des Werkes, das sich zwischen politischer Karikatur und Comic bewegt. Die von Rudolf Heinrichshofen gewählte Form einer gezeichneten Autobiografie stellt die Frage nach den Spezifika dieser Kunstgattung, die Bedürfnisse der Vergewisserung eines leiblichen und historischen In-der-Welt-Seins unterstützt, und nach ähnlich angelegten Arbeiten von KünstlerInnen außerhalb der Psychiatrie sowie vergleichsweise innerhalb der Sammlung Prinzhorn.

Der Anhang enthält eine um Anmerkungen ergänzte **Abschrift** der Werke<sup>33</sup> von Rudolf Heinrichshofen sowie eine **Bild-CD** mit Heinrichshofens gesamtem Œuvre: Buch, Heft und fünf Einzelblättern. Die Bilder sind mit den entsprechenden Folioangaben ihrer Abfolge nach durchnummeriert, so dass die Ansicht einem Blättern in Buch oder Heft entspricht.

Die Wahl der Schwerpunkte dieser Untersuchung lässt andere unberücksichtigt und kann nur den Beginn einer werkübergreifenden thematischen Betrachtung darstellen. Ohne im Einzelnen immer darauf hinzuweisen, werden dabei Werke erschlossen, die bislang weder publiziert noch jemals ausgestellt waren. Mit dem Gewicht auf dem Œuvre von Rudolf Heinrichshofen wird überdies dem Desiderat einer monografischen Bearbeitung von KünstlerInnen der Sammlung Prinzhorn gefolgt.<sup>34</sup>

Analyse und Synthese von Heinrichshofens Werk dienen seiner Kontextualisierung, mit der Absicht einer weiterführenden Revision der Sammlungsrezeption. Konsequenterweise muss dennoch das Vorgehen hinterfragt werden, das Werk auf diese Weise zu zerlegen und in eine Form linear-logischer Abläufe oder Themenblöcke zu pressen. Es bedeutet eine Gewaltanwendung, die Heinrichshofens individuellen künstlerischen Ausdruck übergeht und diesem sogar widerspricht. Dieses Dilemma, dem Œuvre eine Kontextualisierung zu verschaffen, es im Rahmen einer wissenschaftlichen Bearbeitung jedoch in eine adäquate Form zu überführen, entsteht wiederholt. Ziel vorliegender Untersuchung ist es letztlich aber auch, dazu beizutragen, Werke der Sammlung Prinzhorn, die sich in ihrer Dichte und Hermetik oftmals einem rationalen Zugang entziehen, der Öffentlichkeit zugänglich zu machen und damit ihre Würdigung zu ermöglichen.

---

33 Die Anmerkungen sind auf das Buch beschränkt, da im Heft Szenen des Buches wieder aufgegriffen sind und die Einzelblätter ebenfalls Stichworte aus dem Buch wiederholen.

34 Bislang sind eine Reihe kleinerer Einzelstudien publiziert, aber erst eine Monografie, zu August Natterer (2001, siehe Anm. 10).

# 1. Das gesellschaftliche Versprechen von Kunst

## 1.1 Hans Prinzhorns „schizophrener Künstler“

„Weder das Opium noch der Wahn können im Menschen etwas zutage fördern, was er nicht besitzt.“  
(Charles Baudelaire)

Stehen Politik und Weltgeschehen zwar im Zentrum der hier zu untersuchenden Inhalte wie auch im Brennpunkt von Rudolf Heinrichshofens Interesse, so geht es in der bildlichen Formulierung doch um mehr als allein um die politische Äußerung. Gerade die aufwändige Gestaltung von Heinrichshofens Folianten zeigt seine Absicht, ein Kunstwerk zu schaffen und lässt an eine Prachthandschrift denken. Selbstbewusst präsentiert er sich mit einem Selbstbildnis auf der Buchrückseite als Autor des Werkes. Die Fülle von bunt ausgemalten Sequenzen, die sich über Einband und 63 Blätter zu einer Bildgeschichte zusammensetzen, fällt aus dem Fundus der Heidelberger Sammlung heraus. Dieses einzigartige Buch muss auch Hans Prinzhorn aufgefallen sein. Mit seiner Anlehnung an Satireblätter der Zeit, Adaptionen aus dem KLADDERADATSCH, in leuchtenden Farben ausgemalt, erscheint es selbst uns heutigen Comic-vertrauten LeserInnen als außergewöhnlich und geradezu ‚modern‘. Warum also fand dieses Werk nicht Eingang in Prinzhorns reich bebilderte Publikation? War es ihm wegen der Karikaturen zum aktuellen Zeitgeschehen zu wenig fantastisch und stattdessen zu offensichtlich zeitgemäß?

Andere ‚Meister‘ als Heinrichshofen wählt Prinzhorn aus, die er in seinem Buch vorstellt und in den Anstalten aufsucht. Folgenreich ist seine Auswahl sowohl für die einbezogenen als auch für die ausgeschlossenen Werke. Drei Beispiele sollen Prinzhorns Konstruktion des „schizophrenen Künstlers“ als unhaltbar darstellen, und parallel dazu eine biografisch orientierte Werkbetrachtung als unbrauchbar aufzeigen, die sich an generalisierenden Prämissen von „Krankheit“ und der „inneren Notwendigkeit“ als einer nicht steuerbaren Äußerung des Inneren als einzigem Quell künstlerischen Arbeitens orientiert und die Unmöglichkeit einer Einbindung in den kunsthistorischen Kanon propagiert.

Spricht Schiller (1795) von der „Naivität“ des Genies, das seinen Begriff erfüllt, „sobald nur die Natur in ihm nach einer innern Notwendigkeit wirkt“<sup>35</sup>, beeinflusst Schopenhauers Verständnis von Kunst als „Quietiv des Willens“<sup>36</sup> nicht nur im besonderen Maße Künstler, Musiker und

---

35 Friedrich SCHILLER, Über naive und sentimentalische Dichtung, Marbach/Neckar 1953, 16 u. 88: „Naiv muß jedes wahre Genie sein, oder es ist keines. Seine Naivität allein macht es zum Genie, [...] bloß von der Natur oder dem Instinkt, seinem schützenden Engel geleitet [...]. Durch seine Natur muß das naive Genie alles tun, durch seine Freiheit vermag es wenig; und es wird seinen Begriff erfüllen, sobald nur die Natur in ihm nach einer innern Notwendigkeit wirkt.“

36 Arthur SCHOPENHAUER, Die Welt als Wille und Vorstellung, Bd. I., Leipzig 1919, 343.

Dichter der Moderne<sup>37</sup>, sondern wirkt als künstlerisches Paradigma bis in die heutige Zeit. Im ersten Band seiner Schrift „Die Welt als Wille und Vorstellung“ (1819) schreibt Schopenhauer: „[...] der Komponist offenbart das innerste Wesen der Welt und spricht die tiefste Weisheit aus, in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht; wie eine magnetische Somnambule Aufschlüsse giebt über Dinge, von denen sie wachend keinen Begriff hat. Daher ist [...] der Mensch vom Künstler ganz getrennt und unterschieden.“<sup>38</sup> In der Offenbarung des ‚Seinsgrundes‘ wird der Künstler so zum Seher und Propheten. Auch Henri Bergson (1911) räumt dem Künstler in der Gesellschaft eine besondere Stellung ein, weil er in der Lage ist, die Dinge und die Welt anders wahrzunehmen. Die Künstler, egal, ob Maler, Bildhauer, Musiker oder Dichter, werden als „Losgelöste“ geboren, die eine „unmittelbare Schau der Wirklichkeit“ haben.<sup>39</sup> Vor dieser Folie verkörpert der „Geistes- kranke“ als Künstler den „somnabulen“ Zustand par excellence.

Leidenschaftlich ergriffen zeigt sich Prinzhorn von den expressiven, mystisch aufgeladenen Zeichnungen des Kunstschlossermeisters Franz Karl Bühler, den er mit dem Pseudonym „Franz Pohl“ belegt.<sup>40</sup> Ein umfangreiches Œuvre von rund 250 Blättern, bildliche Darstellungen wie Schriftstücke, bringt Prinzhorn an die Heidelberger Klinik. Bühler verkörpert für ihn den Inbegriff des „schizophrenen Künstlers“, ihm weist er in der „Bildnerei der Geisteskranken“ eine herausragende Stellung zu: Neben der Wahl des *Würgengel* zum „Titelbild“<sup>41</sup> seines Buches als Frontispiz (Abb. 1), bildet Bühler den künstlerischen Höhepunkt der von Prinzhorn vorgestellten Werkbiografien seiner zehn ‚Meister‘: Im *Würgengel* „gipfelt [alles], was an wertvollen steigernden Impulsen in der schizophrenen Seelenverfassung gefunden wurde“, hier herrscht „die überzeugende Gewalt des Grauens [...] halluzinatorische[r] Bilder“.<sup>42</sup> Parallel zu Prinzhorn sucht Alfred Kubin in den Werken der „Geisteskranken“ einen Spiegel seines Mythos vom Schaffen aus dem Unbewussten. Geführt von Karl Wilmanns, besichtigt Kubin im September 1920 die „Sammlung der Kunst der Irren“ in Heidelberg und publiziert seine Eindrücke 1922 im KUNSTBLATT, pünktlich zur Herausgabe von Prinzhorns Buch.<sup>43</sup> Es überrascht nicht, dass Kubin sich ebenfalls besonders Bühlers Arbeiten nahe fühlt und beim Bildertausch mit Prinzhorn vier Blätter von ihm mitnimmt.<sup>44</sup>

37 Siehe Kandinskys „Prinzip der inneren Notwendigkeit“: Wassily KANDINSKY, Über das Geistige in der Kunst – insbesondere der Malerei, revid. Neuaufl., mit einem Kommentar von Jelena Hahl-Fontaine und einer Einführung von Max Bill, Bern 2004, 73–90: „Alle Mittel sind heilig, wenn sie innerlich-notwendig sind. Alle Mittel sind sündhaft, wenn sie nicht aus der Quelle der inneren Notwendigkeit stammen. [...] Gesetzen der inneren Notwendigkeit, die man ruhig als seelische bezeichnen kann“ [88f., Hervorh. i. Orig.]. Vgl. Beate REIFENSCHIED (Hg.), Die innere Notwendigkeit. Gedanken zu Musik, Malerei und Bühne bei Schönberg, Kandinsky und anderen, Bielefeld 2000, hier bes.: DIES., Die „innere Notwendigkeit“. Zu Synästhesie und Abstraktion bei Skrjabin, Schönberg und Kandinsky, 9–22; Jelena HAHL-KOCH (Hg.), Wassily Kandinsky und Arnold Schönberg. Der Briefwechsel, Stuttgart 1993. Siehe auch André Bretons „psychischer Automatismus“ (Manifest des Surrealismus, 1924).

38 SCHOPENHAUER 1919, 353.

39 HENRI BERGSON, Die Wahrnehmung der Veränderung (1911), in: Ders., Denken und Schöpferisches Werden. Aufsätze und Vorträge, Frankfurt/Main 1985, 149–179, 158.

40 Franz Karl Bühler, geb. 28.8.1864, von den Nazis ermordet am 5.3.1940 in der Tötungsanstalt Grafeneck.

41 PRINZHORN (1922) 1994, 287. Franz Karl Bühler, *Der Würgengel*, undatiert (um 1918), Farbstift, 40 × 29 cm, verschollen.

42 Vgl. PRINZHORN, ebd., 271–288 („Franz Pohl“), hier: 287.

43 ALFRED KUBIN, Die Kunst der Irren, in: DAS KUNSTBLATT 6, 1922, H. 5, 185–188, Reprint in: Alfred Kubin, Aus meiner Werkstatt. Gesammelte Prosa mit 71 Abbildungen, hg. von Ulrich Riemerschmidt, München 1976, 13–17.

44 Siehe Bettina BRAND-CLAUSSEN, „...lassen sich neben den besten Expressionisten sehen“. Alfred Kubin, Wahnsinns-Blätter und die „Kunst der Irren“, in: Expressionismus und Wahnsinn, Kat. 2003, 136–155, 154–155 Abb. Vgl. RÖSKE 1995, 145.

Bei aller Begeisterung von Prinzhorn und Kubin fällt auf, dass sie Franz Karl Bühler als Inbegriff des „schizophrenen Künstlers“ feiern – eine Theorie, die ihre eigene künstlerische Selbstinszenierung untermauern soll –, und dass sie dabei dessen professionelles Vorleben als hoch geschätzten und international ausgezeichneten Kunstschmied außer Acht lassen.<sup>45</sup> Indessen verdeutlicht die parallele Rezeption von Bühlers Œuvre durch den Kunsthistoriker Prinzhorn und den Künstler Kubin nicht nur deren ähnliche künstlerische Intention – Thomas Röske nennt Prinzorns zutage tretende Position die eines „Über-Künstlers“<sup>46</sup> –, sondern bestätigt auch die Aktualität von Bühlers Arbeiten, die zeitgemäße ‚Lesbarkeit‘ ihres Ausdrucks.

Wie stark die zeitgenössische Wirkung der Bühlerschen Arbeiten war, zeigt auch der Roman „Erfolg – Drei Jahre Geschichte einer Provinz“ (1929) von Lion Feuchtwanger. Im Kapitel „Die Bilder des Erfinders Brendel-Landholzer“ des dritten Buches „Sport, Spaß, Spiel“ lässt Feuchtwanger seinen Protagonisten Kaspar Pröckl in die Anstalt Niedertannhausen fahren, um den wegen Geisteskrankheit internierten Fritz Eugen Brendel alias Franz Landholzer, den Maler eines von Pröckl verehrten Bildes, „Josef und seine Brüder“, zu besuchen. Nicht nur das Zusammentreffen Pröckls mit einem Assistenzarzt in der Klinik, der von den Grenzgebieten zwischen Genie und Irrsinn spricht und ihm „von dem Dr. Hans Prinzhorn“ erzählt, „der jener Epoche als ein erster Fachmann auf diesem Felde galt“, verweist auf Feuchtwangers Kenntnis des Prinzhorn-Buches. Darüber hinaus setzt sich die Beschreibung seines malenden Patienten Brendel-Landholzer aus den verschiedenen ‚Meistern‘ und Werken des Prinzhorn-Buches zusammen: Peter Meyer (Moog), Josef Schneller (Sell), August Natterer (Neter) sowie Karl Genzel (Brendel) und Franz Karl Bühler. Genzel, der erste ‚Meister‘ aus Prinzorns Buch, und Bühler prägen die Figur Brendel-Landholzer am stärksten. Vom ersten übernimmt Feuchtwanger den Namen „Brendel“, vom letzteren die badische Herkunft, seine Dozentur, die Erläuterung des Verfahrens seiner Bilderpräsentation – die Prinzhorn ausführlich darstellt – und schließlich die Beschreibung eines Selbstbildnisses. Wo Prinzhorn in einem Vergleich mit van Gogh für Bühler einen „brennenden“ Blick und die Farbigkeit des Selbstporträts mit „derb, vorwiegend blau, im Gesicht ein stumpfes Hellbraun“, beschreibt,<sup>47</sup> erläutert Feuchtwanger Brendel-Landholzers Selbstbildnis mit „heftig in der Farbe, ein herrschendes Blau, das Gesicht stumpf hellbraun. Über dem struppigen Bart, der fleischigen Nase schielten den Beschauer die tiefliegenden Augen an, heftig, wüst, brennend, sonderbar, verdreht, listig“.<sup>48</sup>

45 Bühler als Künstlerkollege wird von Kubin negiert. Seiner Frau gegenüber spricht er, wie Prinzhorn, lapidar vom „Emmendinger Schlosser“. Vgl. Alfred KUBIN, Brief an Hedwig Kubin vom 2.12.1920, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, Kubin-Archiv, zit. n. BRAND-CLAUSSEN, ebd., 143.

46 RÖSKE 1995, 61. Röske bezweifelt, dass das Verleihen von Pseudonymen für die ‚Meister‘ im Prinzhorn-Buch auf einem persönlichen Schutz der Vorgestellten gründet, sondern vielmehr auf Prinzorns Anspruch, hinter deren biografischer Identität eine allgemeinere künstlerische aufgespürt zu haben, „als Signum seiner Entdeckung“ (vgl. Jean Dubuffet als ‚Schöpfer‘ der Art Brut) [ebd., 60–61]. Mit dem Namen löscht Prinzhorn auch einen Teil der Biografie, die er im Fall Bühlers bewusst nicht als Künstlervita schildert.

47 PRINZHORN (1922) 1994, 285–286, Abb. 165. Franz Karl Bühler, Selbstbildnis, 1918, Sammlung Prinzhorn Inv. Nr. 2987recto.

48 LION FEUCHTWANGER, Erfolg. Drei Jahre Geschichte einer Provinz (1929), Baden-Baden 2002 (= Juristische Zeitgeschichte, Abt. 6: Recht in der Kunst, Bd. 13), 365–374. Einen Hinweis auf den Feuchtwanger-Roman gab auch Karl GÜNTHER, Franz Karl Bühler. Bilder aus einem verlorenen und vergessenen Leben, in: Emmendinger Chronik, Emmendingen 1999, 24–27, 27.

Lange als der „schizophrene Künstler“ rezipiert, musste Bühlers professionelle Künstleridentität neu erschlossen werden. Doch sein Erfolg als ‚Meister‘ der Sammlung Prinzhorn, hat seine Künstlervita bis heute nachhaltig geprägt.<sup>49</sup> Daran zeigt sich die Beschränkung des biografischen Ansatzes, der Bühlers Patientenidentität in den Vordergrund stellt. Nach dieser Methode bliebe für eine anonyme Malerin aus der Privatanstalt Bonn-Pützchen lediglich ihre überlieferte Diagnose „Dementia praecox“<sup>50</sup> als Anhaltspunkt. Doch ohne Inhalte ist diese nicht aussagekräftig. Die Gouachen der anonymen Malerin<sup>51</sup> unter dem Aspekt der „inneren Notwendigkeit“ ihrer Persönlichkeit zu betrachten, bliebe erfolglos. Stattdessen ist es der kunsthistorische Vergleich, der zu einer Einordnung des Werkes führt.<sup>52</sup> Mit einem sicher geführten Pinsel sind routiniert Themen wie arkadisch anmutende Landschaften, Interieurs, narrative Genrebilder und karikierend überzeichnete Porträts dargestellt sowie – für eine Anstaltspatientin ungewöhnlich – auch Akte. Deutlich erkennbar ist ihr Wissen um eine akademische Kunstpraxis. Die Malweise verweist auf den frühen Expressionismus zu Anfang des 20. Jahrhunderts und zeigt eine deutliche Nähe der Gouachen zu Werken der Künstlergruppe „Die Brücke“ aus den Jahren um 1907 bis 1910.<sup>53</sup> Schnell gesetzte Striche in leuchtender Farbigkeit sind über eine flüchtige Vorzeichnung mit Bleistift auf Zeichen- oder Aquarellpapier gesetzt und fangen das Motiv unmittelbar ein (Abb. 2). Vibrierend, nervös wirken die Bilder. Indessen lässt die kunsthistorische Einordnung der Arbeiten den biografischen Rückschluss auf eine künstlerische Bildung und Zeichenunterricht der Patientin zu. Ihre Behandlung im Luxussanatorium Pützchen bei Bonn<sup>54</sup> bestätigt einen entsprechenden Lebenslauf. Möglicherweise war sie darüber hinaus Schülerin einer Kunstschule oder nahm Privatunterricht.<sup>55</sup> Man darf annehmen, dass sie in der Anstalt künstlerische Angebote

- 
- 49 **Hierzu bes. Ruth KELLER**, Franz Karl Bühler (Franz Pohl). Kunstschmiedearbeiten, Künstlerische Entwicklung, Bilder aus der Prinzhorn-Sammlung, unveröff. Magisterarbeit, Typoskript, Freie Universität Berlin, 1983. Zu Leben und Werk Bühlers siehe auch: Franz Karl Bühler. Offenburg 1864-Grafeneck 1940, Bilder aus der Prinzhorn-Sammlung, Ausstellungskatalog Offenburg, Museum im Ritterhaus, 1993, mit Beiträgen von Ruth Keller, Bettina Brand und Ferenc Jádi; GÜNTHER 1999; Monika JAGFELD, Franz Karl Bühler (Pohl) – Zwischen Hammer und Feder, in: Todesursache: Euthanasie, Kat. 2002, 48–57 (= JAGFELD 2002a); DIES., Geistertänzer. Franz Karl Bühler – Ein „Geisteskranker“ als Expressionist?, in: Expressionismus und Wahnsinn, Kat. 2003, 88–94. Bühlers größte Triumphe sind 1893 seine Berufung als Dozent und die Weltausstellung in Chicago mit der Verleihung einer Medaille für seine Toranlage. Vgl. Amtlicher Bericht über die Weltausstellung in Chicago 1893, erstattet vom Bezirkskommissar, Bd. 1, Berlin 1894, 140, Abb., u. Anlage 6, 53, sowie Julius LESSING, Kunstgewerbe, in: ebd., Bd. 2, 762–806, 796; Leopold GMELIN, Das Deutsche Kunstgewerbe – zur Zeit der Welt-Ausstellung in Chicago. German Artistical Handicraft at the time of the World's-Exhibition in Chicago, in: Das Deutsche Kunstgewerbe zur Zeit der Weltausstellung in Chicago 1893, hg. v. Bayerischen Kunstgewerbe-Verein, München o.J. (1893), 36. Bezeichnenderweise nennt noch das Allgemeines Künstlerlexikon, Internationale Künstlerdatenbank, AKL – World Biographical Dictionary of Artists, Juli 2006, Franz Karl Bühler als Maler, nicht als den erfolgreichen Kunstschmied.
- 50 Nach Emil Kraepelin benannte Gruppe verschiedenartiger, ihrem Wesen und ihren Ursachen nach seinerzeit noch wenig erforschter Krankheitszustände, wörtlich „vorzeitige Verblödung“; wurde 1911 vom Terminus „Schizophrenie“, eingeführt von Eugen Bleuler, abgelöst.
- 51 Von Prinzhorn unter „Fall 202“ inventarisiert. Vgl. Handschriftliches Inventar Hans Prinzhorn, undatiert, Sammlung Prinzhorn, Archiv.
- 52 Vgl. Monika JAGFELD, „einfache Zerstreuungen wie Malen, Zeichnen, Modellieren“. Die Gouachen einer anonymen Patientin aus Bonn-Pützchen, in: Irre ist weiblich, Kat. 2004, 88–92.
- 53 Eine Datierungsbegrenzung der Arbeiten ergibt sich nach dem Zeitpunkt der Auflösung der Heilanstalt Bonn-Pützchen 1920.
- 54 Vgl. H. WILDENRATH, Heilanstalt Pützchen. Dr. Gudden'sche Heilanstalt für Nerven- und Gemütskranke zu Pützchen gegenüber Bonn a. Rh., in: Johannes BRESLER (Hg.), Deutsche Heil- und Pflegeanstalten für Psychischkranke in Wort und Bild, Bd. I, Halle 1910, 635–643.
- 55 Vor der Jahrhundertwende waren nur die Kunstakademien Frankfurt, Breslau und Königsberg zeitweise für Frauen zugänglich. Berlin, München und Düsseldorf öffneten sich ihnen erst nach dem Ersten Weltkrieg, Düsseldorf 1922, mit dem Anschluss der 1919 gegründeten Frauenkunstschule an die Akademie als letzte. Vgl. Carola MUYSERS, „In der Hand der

wahrgenommen, die Kunstbibliothek studiert und an Malkursen teilgenommen, sowie – wenn sie nicht in geschlossener Behandlung war – Ausstellungen in Bonn besucht hat.

Wie Heinrichshofens Werk fanden auch die Gouachen der anonymen Malerin von Prinzhorn keine Beachtung. Statt mystischer Versponnenheit und fantastischen Welten bringen sie eine geübte Orientierung an tradierten akademischen Bildthemen zum Ausdruck (vermutlich Adaptationen nach Vorlagen), zudem in eindeutig expressionistischer Manier. Damit lösten sie Prinzorns Vorstellungen genuiner schizophrener Bildfindungen nicht ein und entgingen lange Zeit der öffentlichen Aufmerksamkeit.<sup>56</sup>

In einem dritten Fall zeigt sich das Problem einer Vorstellung des „schizophrenen Künstlers“ als Folie der Werkbetrachtung. Diesmal deckt die ausführliche Biografie, die der Patientenakte zu entnehmen ist, selbst die ‚Fälle‘ auf. Zu Margarete Kuskop liegt ein umfangreiches Krankenblatt vor, jedoch nur eine einzelne Zeichnung und zwei mit floralen Ornamenten verzierte Briefe. Aus bürgerlichem Hause stammend, sind ihr Schönschrift und artige Verzierungen der Korrespondenz geläufig. Weist ihre zarte Beistiftzeichnung einer ehemaligen Mitpatientin (Abb. 3) auch nicht die Sicherheit des Striches der anonymen Malerin aus Pützchen auf, zeigt sich in der knapp umrissenen, unebenen Kontur eine fragile Verfasstheit des Körpers, die an Figuren von Oskar Kokoschka oder Egon Schiele denken lässt.<sup>57</sup> Mit Weißhöhungen sind Lichtakzente gesetzt und im Rot für Haare und Wangen ein farblicher Kontrast. Die Zeichnung bemüht sich nicht um eine naturgetreue Wiedergabe der dargestellten Person, sondern ist mit der Konzentration auf das Gesicht unter Vernachlässigung des Körpers mehr ein ‚psychologisches Porträt‘ der zärtlichen Verbindung zur Freundin.

Die Fragwürdigkeit, diese Arbeit als die einer „Schizophrenen“ zu rezipieren, erweist sich aus der Problematik historischer psychopathologischer Diagnostik. So ist Margarete Kuskop ein Beispiel jenes „Doppelstandards seelischer Gesundheit“, der von unterschiedlichen Konzepten seelischer Gesundheit für Frauen und Männer ausgeht. Neuere Studien belegen eine geschlechtsspezifische Divergenz in der Quantität der Verteilung harter Diagnosen wie „Schizophrenie“ sowie in der Erteilung reglementierender Maßnahmen in den psychiatrischen Anstalten im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts.<sup>58</sup> Aufschlussreich sind die Begriffe, die den Zustand von Gesundheit und Krankheit für Frauen und Männer belegen sollen, Vokabeln, die heute jenseits einer psychopathologischen Definition stehen. So finden sich in den Akten von PatientInnen aus den Jahren 1900 bis 1940 für die Frauen Zuschreibungen wie „anspruchsvoll“, „anmaßend“, „aufdringlich“, „bockig“, „zänkisch“, „streitsüchtig“, „schimpfend“ und „störrisch“ – als positives Pendant sind sie als Zeichen von Gesundheit „nett“. Männer galten dagegen als „aggressiv“ oder „harmlos“.<sup>59</sup>

---

Künstlerinnen fast allein liegt es fortan...“, Zur Geschichte und Rezeption des Berufsbildes bildender Künstlerinnen von der Gründerzeit bis zur Weimarer Republik, in: FEMINISTISCHE STUDIEN 14, Mai 1996, Nr. 1, 58–59.

56 Erstmals würdigte die Ausstellung „irre ist weiblich“ (2004) die Werke der anonymen Malerin. Zuvor waren nur einmal drei Blätter in der Wanderausstellung „Die Prinzornsammlung“ (1980) zu sehen.

57 Margarete Kuskop, Ohne Titel, undatiert, Bleistift, Pastellkreide auf Zeichenkarton, 25,1 × 10 cm, Sammlung Prinzhorn Inv.Nr. 3299.

58 Vgl. Maïke ROTZOLL et al., Frauenbild und Frauenschicksal. Weiblichkeit im Spiegel psychiatrischer Krankengeschichten zwischen 1900 und 1940, in: Irre ist weiblich, Kat. 2004, 45–52; Marietta MEIER/Brigitta BERNET, Grenzen der Selbstgestaltung. Zur „Produktion“ der Kategorie Geschlecht in der psychiatrischen Anstalt, in: ebd., 37–44.

59 Vgl. ROTZOLL, ebd., 48–49. Ausgewertet wurden Textbeispiele zur ‚Verhaltensbeschreibung‘ aus ca. 3.000 Akten. Siehe dazu die Studie von Marietta MEIER/Gisela HÜRLIMANN/Brigitta BERNET, Zwangsmassnahmen in der Zürcher Psychiatrie 1870–1970. Bericht im Auftrag der Gesundheitsdirektion des Kantons Zürich, Typoskript, Zürich 2002, die zu

„Unbescheiden, anmaßend, streitsüchtig und lügenhaft“<sup>60</sup> nennt das psychiatrische Gutachten auch Margarete Kuskop. Sie ist zwanzig Jahre alt, als sie am 4. November 1901 zur Begutachtung in das Stadt-Irren- und Siechenhaus Dresden gebracht wird.<sup>61</sup> Ihre Jugend findet damit ein jähes Ende. Die Akte sagt aus, dass die Kranke an „Jugendirresein mit großer Reizbarkeit und spontanen Aufregungszuständen [leidet], in welchen sie außerhalb einer Anstalt gefährlich ist“.<sup>62</sup> Dank der phänomenologischen ärztlichen Begutachtung zu Anfang des 20. Jahrhunderts, ist der Verlauf ihrer ‚Seelenstörung‘ detailliert beschrieben. Ihre Unzufriedenheit seit dem dreizehnten Lebensjahr kennzeichnet den Eintritt in die Adoleszenz. In den folgenden Jahren wird Margarete Kuskop sich ihrer Zukunft innerhalb der Zwänge gesellschaftlicher Geschlechteridentität der Kaiserzeit bewusst geworden sein. Sie äußert „nicht hübsch“ zu sein – was die Wahrscheinlichkeit einer Nichtverheiratung oder unglücklichen Verheiratung drastisch erhöht –, verweigert Gesellschaften und Bälle und begehrt gegen die bürgerliche Frauenrolle auf, die ihr keine Erfüllung bringen kann. Ihre neue Orientierung misst sich am Lebensplan der Brüder. So wie die Brüder von den Eltern finanzielle Unterstützung zur beruflichen Ausbildung erfahren, verlangt sie diese auch für sich und betont, „sie könne nur in selbständiger Stellung etwas leisten“.<sup>63</sup> Wütendes Aufbegehren gegen geltende Konventionen werden als Zeichen ihrer „Unfähigkeit, sich zu Hause in geordneter Weise zu beschäftigen“, gewertet.<sup>64</sup> Eingestuft als „sehr geisteskrank“ mit dem Krankheitsbild des „Jugendirreseins (Hebephrenie)“ wird sie 1902 in die Anstalt Sonnenstein bei Pirna verlegt und 1903 entmündigt<sup>65</sup>.

Tatsächlich ist es das aggressive Einfordern ihrer Interessen, das sowohl inhaltlich wie auch in der Weise der Vorbringung dem konformen Frauenbild widerspricht und in Ermangelung des erwarteten weiblichen Verhaltens als krankhaftes „Unvermögen“ gedeutet wird. Der wechselnde Tonfall ihrer beiden Briefe aus Sonnenstein zwischen verzweifeltm Drängen und devotem Bitteln, sie „doch ja nicht zu vergessen“, klingt nach schuldbewusstem Einlenken und zeigt, dass Margarete Kuskop die Erwartungen an sie kennt.<sup>66</sup> Ihr von wilhelminischen Konventionen ab-

---

einer entsprechenden Verteilung kommen. Auch hier werden häufiger Disziplinarmaßnahmen an Frauen als an Männern festgestellt, die Frauen in den Zustand (zurück)führen sollen, „nett“ zu sein, vgl. MEIER/BERNET 2004, 42. Offen bleibt bei dieser Form der „Normalisierungsgesellschaft“, ob die Abweichung Krankheit verursacht oder ob die Abweichung per se das Krankhafte definiert. Vgl. Michel FOUCAULT, Die Macht und die Norm, in: DERS., Mikrophysik der Macht. Über Strafrecht, Psychiatrie und Medizin, Berlin 1976, 114–123.

60 Fragebogen als Grundlage zur ärztlichen Begutachtung, Stadt-Irren- und Siechenhaus Dresden, 19.11.1901, in: Patientenakte Anna Margarete Kuskop, Heil- und Pflegeanstalt Sonnenstein bei Pirna, Bundesarchiv Berlin, R 179/11939, Kopie Sammlung Prinzhorn, Archiv. Wenn nicht anders gekennzeichnet, befinden sich die folgenden zitierten Schriftstücke zu Margarete Kuskop in dieser Akte, die im Zuge der Recherche nach den Opfern der NS-Euthanasie der Sammlung Prinzhorn ermittelt wurde. 30.000 Krankenakten ermordeter PatientInnen wurden Anfang der 90er Jahre im Archiv des Ministeriums für Staatssicherheit in Berlin-Hohenschönhausen gefunden und sind jetzt im Bundesarchiv Berlin verwahrt. Vgl. Gerrit HOHENDORF, „Euthanasie“ im Nationalsozialismus. Die medizinische Vernichtung von Anstaltspatienten, in: Todesursache: Euthanasie, Kat. 2002, 9–17, 16, Anm. 21.

61 Geboren 18.4.1881 in Waren/Mecklenburg, von den Nazis ermordet am 8.5.1940 in der Tötungsanstalt Pirna-Sonnenstein; zu dem Zeitpunkt ihrer Einweisung lebte die Familie in Dresden.

62 Gutachten vom 19.11.1901, Patientenakte Kuskop, a.a.O.

63 Ebd.

64 Ebd.

65 Vgl. Anstaltsbezirkliches Gutachten, Pirna-Sonnenstein, 11.10.1903, Patientenakte Kuskop, a.a.O. Nach nahezu 37 Jahren Anstaltsleben betrachten die Nazis ihr Leben wie das über 70.000 weiterer PatientInnen als „lebensunwert“. Im Rahmen der NS-„Euthanasie“, „Aktion T 4“, wird Margarete Kuskop 1940 in der „Heil- und Pflegeanstalt“ Sonnenstein, die sie 35 Jahre lang versorgte, vergast. Vgl. Monika JAGFELD, Anna Margarete Kuskop – „Ich hätte gerne Besuch und Brief recht bald“, in: Todesursache: Euthanasie, Kat. 2002, 116–123 (= JAGFELD 2002b).

66 „Vor allen Dingen bitte ich, mich doch ja nicht zu vergessen.“ Margarete Kuskop, Brief an die ehemalige Mitpatientin „Fräulein Alice“, undatiert (um 1912), Bleistift, Deckfarben, 22,2 × 14,3 cm, Sammlung Prinzhorn Inv.Nr. 3298. Zum

weichender Lebensentwurf passt in das Schema spezifisch weiblicher „Geisteskrankheit“ der Zeit. Demzufolge muss auch jeder ihrer Versuche, sich anders als bescheiden, tugendhaft, fleißig und „nett“ zu äußern, abqualifiziert werden. „Überhaupt bewies sie neben den moralischen Defekten einen mehr und mehr hervortretenden Schwachsinn auch auf intellektuellem Gebiet“, heißt es im Gutachten 1903 über die junge Frau, „wenn sie sich vorübergehend auch zusammen nehmen konnte und sich mit den Bruchstücken ihrer Töcherschulbildung und eigenen, freilich abgeschmackten Gedichten hervorzutun suchte“.<sup>67</sup> Es ist unwahrscheinlich, dass in ihrem Fall ein Bedürfnis nach zumindest künstlerischer Selbstverwirklichung anerkannt und gefördert wurde. Dies kann ein Grund dafür sein, dass von Margarete Kuskop einzig eine Zeichnung und zwei Briefe erhalten sind, denn von ihren Gedichten ist keines überliefert.

So macht sich ‚Zeitgeschehen‘ auf verschiedenen Ebenen bemerkbar und schon der Begriff „Krankheit“ ist auf seine historischen Maßstäbe und Prämissen zu überprüfen. Dort, wo biografische Informationen vorliegen, zeigt es sich geboten, diese zeithistorisch zu verknüpfen und als ergänzende Aussagen zum Werk zu betrachten. Sie können jedoch nicht dessen kunsthistorische Einbindung ersetzen. Darüber hinaus haben die Beispiele Bühlers und der anonymen Malerin die Unzulänglichkeit und Unbrauchbarkeit eines solchen biografischen Ansatzes unter Ausschluss der kunsthistorischen Einordnung verdeutlicht. Diese zu unterlassen hieße, die künstlerische (Aus-)Bildung der PatientInnen zu ignorieren und ihre künstlerische Absicht erneut abzuqualifizieren.

## 1.2 Anstaltspatienten als Künstler – Künstler als Patienten

Wonach richten PatientInnen ihre Arbeiten aus, wenn nicht am Bestreben, ‚Kunst‘ zu schaffen? Diesen Anspruch auf eine Künstleridentität äußern künstlerisch ungeübte PatientInnen und selbstredend die mit entsprechender Ausbildung. Soweit biografische Daten vorliegen, sind in der Sammlung Prinzhorn eine Reihe von PatientInnen mit künstlerischen Berufen, akademisch ausgebildeten Künstlern sowie semiprofessionellen Autodidakten vertreten, die in der Anstalt ihr Arbeiten fortsetzen. Viele von ihnen fielen bei Prinzhorns Aufnahmekriterien für seine Publikation durch, bei anderen strengt er eine Abwertung des Künstlerischen an. In dem Maße, wie sich Prinzhorn um eine Differenzierung von „Kunst“ und Anstalts-„Bilderei“ bemüht, sind die PatientInnen bestrebt, in den Kunstkanon eingegliedert zu werden. Heinrichshofens Adaptionen des KLADDERADATSCH intendieren, sein Werk in die Tradition politischer Karikatur zu stellen. Darüber hinaus präsentiert er nicht nur sich selbst als Künstler, sondern berichtet mit Selbstverständlichkeit auch von anderen malenden Patienten.

Künstlerische Orientierung sucht hier ein gesellschaftliches Versprechen einzulösen. Bettina Brand-Claussen beschreibt das Bemühen um „Sprachfähigkeit“ anhand der Arbeiten Karl Genzels:

---

Verhältnis Kuskops und ihrer Familie siehe JAGFELD, ebd. Vgl. Minna Köchler, die ihren Eltern aus der Heidelberger Klinik schreibt: „Ich will brav sein ... meine Eltern! ... Ich bin böse, böse, böse ...“ [Patientenakte Minna Köchler, Sammlung Prinzhorn, Archiv; vgl. Irre ist weiblich, Kat. 2004, 246–247 u. 257–258].

67 Gutachten vom 11.10.1903, Patientenakte Kuskop, a.a.O.

„Wie fast alle Künstler der Prinzhorn-Sammlung wusste auch Genzel vom Versprechen der Kunst. Er bemühte sich daher um die Produktion von ‚Kunstwerken‘, [...] indem er allgemein vertraute Bildmuster übernahm, sich handwerklich perfektionierte und seine plastische Ausdrucksweise entwickelte.“<sup>68</sup> Kunst bedeutet eine Hoffnung der Verstoßenen, sich Anerkennung zu verschaffen. Gertrud Fleck (1870–1940) gelingt dies mit ihren naturalistisch erfassten Blumenstücken, die sie ausdrucksvoll arrangiert (Abb. 4).<sup>69</sup> Ihre koloristische Malweise zeugt vom geübten Umgang mit Farbe. Auch sie eine ‚höhere Tochter‘, wird wie Margarete Kuskop über die Städtische Heil- und Pflgeanstalt Löbtauer Straße in Dresden und Hubertusburg nach Sonnenstein verlegt, wo sie von 1901 bis 1939 ununterbrochen bleibt und 1940 ermordet wird.<sup>70</sup> Vor ihrer Hospitalisierung hatte Gertrud Fleck Zeichen- und Malunterricht erhalten und zwei Jahre eine Kunstgewerbeschule besucht (1895–97). Ihren Lebensunterhalt verdiente sie als Empfangsdame bei einem Fotografen sowie mit Mustervorzeichnungen. In Sonnenstein berichtet die Patientenakte erstmals 1928 von ihrer „meist hübschen“ Malerei, die sie jedoch immer wieder abändern möchte. „Tablets müssen ihr nach 1–2 Tagen Arbeit fortgenommen werden, weil sie die wirklich hübschen Entwürfe durch Übermalen verdirbt.“<sup>71</sup> Ein Exempel, das den Eingriff der Ärzte in das künstlerische Arbeiten belegt. Hier wurde die Patientin in ihrem Handeln gehindert, andere hat man zum Weiterarbeiten angehalten, sie ausdrücklich dazu aufgefordert oder versucht, sie zu korrigieren. Auch das von Prinzhorn unbeachtete Spätwerk Franz Karl Bühlers mit seinen Übermalungen von Figurfragmenten wurde als Ausdruck seines „schizophrenen Endzustands“ verstanden. Heute kann es mit dem Arbeiten Arnulf Rainers verglichen werden. Unbekannt ist, wie Gertrud Fleck ihre Werke weiter entwickeln wollte. Zu Weihnachten 1933 schenkt Gertrud Fleck dem Anstaltsdirektor zum Dank ein großes Blumenstück in Öl gemalt. Auf der beigefügten Postkarte schreibt sie, „das großartige Gemälde von mir gemalt, möchten Herrn und Frau Professor als Gruß erreichen [...]“. Tatsächlich erwirkt sie sich mit dem Gemälde die Anerkennung des Direktors, denn das Bild wird „im ‚Salon‘ des Frauenschlosses, wo die Unterhaltungsfeste für die Kranken stattfinden, aufgehängt“, und die Akte weiß, die Patientin freut sich sehr.<sup>72</sup>

Der „Dichterstürst“ und berufene „Heiligenmaler“ Peter Meyer (1871/72–1930) fertigt seine Werke zweckgebunden für „ein Kunstmuseum, das er in seiner früheren Wirtschaft einrichten wollte“, und für das er selbst „2–3 Bilder [...] täglich“ malen werde, die Einrichtung sei schon bestellt.<sup>73</sup> Den Kneipenwirt und Geschäftsführer eines Kölner Hotels wandelt ein schizophrenes Primärerlebnis 1908 zum Künstler.<sup>74</sup> Mit einer „flotten Manie“ wird er 1909 in die Provinzial-

68 Siehe Bettina BRAND-CLAUSSEN, „KnochenWeltMuseumTheater“. Holzsulpturen von Karl Genzel aus der Prinzhorn-Sammlung, in: Kunst & Wahn, Kat. 1997, 218–239, 226 (= BRAND-CLAUSSEN 1997a); vgl. PRINZHORN (1922) 1994, 122–167 („Karl Brendel“).

69 Gertrud Fleck, Ohne Titel (Blumenstück), 1915, Aquarell mit Deckweiß gehöht auf Zeichenkarton, 35×25 cm, Sammlung Prinzhorn Inv.Nr. 3292.

70 Vgl. Gerrit HOHENDORF/Maike ROTZOLL, Gertrud Fleck – „das großartige Gemälde von mir gemalt“, in: Todesursache: Euthanasie, Kat. 2002, 74–81. Es existiert eine schmale Krankenakte zu Gertrud Fleck, Bundesarchiv Berlin, R 179/2087, Kopie Sammlung Prinzhorn, Archiv.

71 Ebd., 76.

72 Ebd., 76 u. 80, Eintrag vom 26.11.1933.

73 Vgl. PRINZHORN (1922) 1994, 185–203 („Peter Moog“), 187.

74 Patientenakte Peter Meyer, Eickelborn, Anamnese, 27.9.1911, Kopie Sammlung Prinzhorn, Archiv. „[...] er hatte wieder gekneipt [...] da fuhr es [...] auf einmal wie ein elektrischer Schlag in sein Gehirn, wie 100 000 elektrische Strahlen vom

Heilanstalt Düren eingeliefert und von dort 1911 in die Provinzial-Heilanstalt Eickelborn verlegt. Prinzhorn gegenüber berichtet er 1920, sehr gern Bilder betrachtet und die Kölner Kirchen sowie das Museum besucht zu haben. Seine religiösen Bilder (Abb. 5), die er alle ohne weiteres hergibt, dienen dem Ablass seiner Sünden, mit ihnen will er seine frühere Schuld sühnen.<sup>75</sup> Sie offenbaren Kenntnisse der katholischen Liturgie und der Bibel sowie Meyers Wissen um die christliche Ikonografie. Als „Teppichprinzipien“<sup>76</sup> bezeichnet Prinzhorn seine Bildgestaltung, das gesamte Blatt mit Formteilen zu überziehen. Primär erinnert die Zerlegung der Bildgegenstände und Figuren in kubofuturistische Formsplitter sowie deren scharfe Konturierung an den Aufbau von Kirchenfenstern. Nicht allein das komplizierte Formgefüge, bisweilen in Verbindung mit Schrift<sup>77</sup>, bestimmt Meyers Werke, bestechend ist zudem sein überquellendes System ikonografischer Verweise. Selbst Prinzhorn sieht sich angesichts „lauter verständliche[r] und sogar sehr verständige[r] Einzelheiten“ vor dem Problem, hier zwischen „Bildwerken“<sup>78</sup> oder doch „Kunstwerken“ urteilen zu müssen. Er ist genötigt, Meyer ein „fast geistreiches“ Schalten mit kirchlichen Symbolen und einen „echt schöpferischen Zug“ anzuerkennen.<sup>79</sup> Man spürt Prinzhorns Bemühen, mit solchen Formulierungen seine eigene Begeisterung für diese künstlerisch überzeugenden Bildlösungen abzuschwächen. Peter Meyers früheres Kunstinteresse expandiert im psychischen Ausnahmeerlebnis zur Künstleridentität; sein Arbeiten in der Anstalt orientiert sich dabei an seinem früheren Künstlerleben, vorwiegend christlicher Kunst. Die Bilder des so ‚Berufenen‘ sind keine losgelösten Beschreibungen innerer Zustände, sondern passen sich inhaltlich wie formal den Erfahrungen herrschender Kunstmaßstäbe an. Museen gelten als Räume künstlerischer Ehrerbietung, die Kirchen sind sakraler Ort. Begreiflich, dass Peter Meyer Kunstwerke einerseits für sein geplantes Museum anfertigt, und sie andererseits, als allerhöchste Ehre, für den „Kreuzgang“<sup>80</sup> des Kölner Doms bestimmte. Diese Wünsche erfüllten sich nicht; ob nach seinem Plan wenigstens Bilder im Festsaal der Eickelborner Anstalt ausgestellt waren, ist nicht bekannt.<sup>81</sup>

AnstaltspatientInnen erheben Anspruch auf das Künstlertum. Der ehemalige Maurer Karl Genzel ist stolz auf Prinzhorns Interesse an seinen Holzskulpturen, und darauf, dass diese künftig in dem geplanten Heidelberger „Museum für pathologische Kunst“ zu sehen sein sollen. Selbstbewusst präsentiert er sich in Künstlerpose dem Fotografen, umgeben von einigen seiner Schnitzarbeiten und die *Stehende* (zw. 1907–1920) in den Händen haltend (Abb. 6).<sup>82</sup> Genzels Satz über sein Schaffen sieht Prinzhorn „in voller Übereinstimmung mit den berühmtesten Worten der

---

Himmel. Er ließ die Arme hängen und rief: ‚Ich bin ein Künstler, hurra, ich bin ein großer Dichter, ein großer Mann, habe eine halbe Million‘ [PRINZHORN, ebd. 185–186].

75 „Mit dem Augenblick, wo ich Geld verlangen wollte, ist meine Berufung dahin; das wäre Simonie“, zitiert ihn Prinzhorn [ebd., 202–203].

76 Ebd., 192.

77 Vgl. Peter Meyer, *Die Zehn Gebote*, 1919, Bleistift, Feder, Deckfarben auf Karton, Sammlung Prinzhorn Inv.Nr. 103, und die selbstgefertigte liturgische Prachthandschrift (Missale), undatiert, Deckfarben, Pastellkreide, Bleistift, Feder auf kassierten Pappestücken, Fadenheftung, Sammlung Prinzhorn Inv.Nr. D 104/1(1993).

78 PRINZHORN (1922) 1994, 192. Prinzhorn verwendet den Begriff „Bildwerk“ im Sinne von „Bilderei“ in Abgrenzung zur „Kunst“ und nicht im eigentlichen Sinne von Plastik bzw. Skulptur.

79 Ebd., 191.

80 *Der Kölner Dom besitzt keinen Kreuzgang, vermutlich hat Meyer den Kreuzweg gemeint, für dessen Stationen er seine Bilder schuf.* Prinzhorn hat diese Frage nicht kommentiert.

81 Vgl. PRINZHORN (1922) 1994, 202.

82 Vgl. Bettina BRAND-CLAUSSEN, *Das „Museum für pathologische Kunst“ in Heidelberg. Von den Anfängen bis 1945, in: Wahnsinnige Schönheit, Kat. 1997, 7–23, 9–11 (= BRAND-CLAUSSEN 1997b); Patientenakte Karl Genzel, Nov. 1919, Sammlung Prinzhorn, Archiv. Fotografie Karl Genzel in der Provinzial-Heilanstalt Eickelborn, um 1920, Fotoband mit*

großen Bildhauer“ und schätzt sie als die „beste Formulierung, [...] die überhaupt für das Formen aus dem Block geprägt worden ist“: „Wenn ich ein Stück Holz vor mir habe, dann ist da drin eine Hypnose – folge ich der, so wird etwas daraus – sonst aber gibt es einen Streit.“ „Man kann wohl Intuition und strebendes Ringen nicht anschaulicher beschreiben“, kommentiert Prinzhorn beeindruckt die Worte.<sup>83</sup>

Bei manchen PatientInnen der Heidelberger Sammlung erfährt man von vorausgegangenem Kunstinteresse oder Zeichenunterricht, und ihre künstlerische Bildung spiegelt sich im Werk wider. In vielen Fällen, wie bei der anonymen Patientin aus Pützchen, ist das Wissen um Kunst ausschließlich im Werk belegt, ohne dass wir bislang Kenntnis von einer Ausbildung haben. Daneben finden sich wiederum Beispiele professionell ausgebildeter KünstlerInnen (Bühler) oder VertreterInnen künstlerisch-musischer Arbeitsfelder, die einen berufsmäßigen Zeichenunterricht voraussetzen (Gertrud Fleck). Lucie Maquet (geb. 1869, letztmals erwähnt 1936) ist als selbständige Kunstmalerin in Dresden tätig und hat in Dresden, Berlin und München Unterricht erhalten. Seit ihrer Aufnahme in der Städtischen Heil- und Pflgeanstalt Dresden 1909 bis in das Jahr 1930 zeichnet sie intensiv. Dann bricht sie ihre künstlerische Tätigkeit ab, mit der Begründung, sie wolle erst nach ihrer Entlassung wieder zeichnen. Ihr erhaltenes Skizzenbuch zeigt sorgfältige, in Bleistift ausgeführte Studien: Körpervolumina treten in zarten Hell-Dunkel-Übergängen plastisch hervor (Abb. 7)<sup>84</sup>, sogende Raumfluchten inszeniert sie mittels harter Licht-und-Schatten-Kontraste. Unzählige Skizzenbücher füllt auch der Architekt Kálman Storno (geb. 1857, letztmals erwähnt 1913) in der Anstalt Feldhof bei Graz. 1913 berichtet er in einem Anschreiben seinem Vater von dem 26. Skizzenbuch, das er ihm nun schicke. In der Sammlung Prinzhorn ist neben wenigen Einzelblättern nur eins überliefert, gefüllt mit expressiven figürlichen Darstellungen (Abb. 8) sowie geometrischen Ornamentteppichen.<sup>85</sup>

Dr. Adalbert Frickenhaus (1862–1909) befindet sich als Schiffsarzt auf dem Dampfer „Willehad“ auf der Rückfahrt von Baltimore, als er plötzlich tobsüchtig geworden, nach seiner Rückkehr 1899 in die Bremer Anstalt St. Jürgen-Asyl eingewiesen wird.<sup>86</sup> Die wahre Berufung des Arztes: Künstler. 1892 bis 1895, noch in Stuttgart niedergelassen, schließt sich der malende Autodidakt Künstlerkreisen an, allerdings „noch dilettierend“, „vermalte“ er seine Arztpraxis, sein Vermögen. An eine alte Freundin schreibt er 1900: „Seit dem Jahre 1891 habe ich eigentlich keine ernste Liebe [...] mehr gehabt, nur die Kunst [...]“<sup>87</sup> Frickenhaus soll in Stuttgart Landschaftsbilder ausgestellt haben; seine Behandlung durch Dr. Schrenck-Notzing, Experte für Hypnose und Sug-

---

Patienten, Bibliothek Eickelborn. Karl Genzel, *Stehende*, 1907–1920, Holz, mit Öl bemalt, Sammlung Prinzhorn Inv. Nr. D 150/29(1993).

83 PRINZHORN (1922) 1994, 167.

84 Lucie Maquet, *Skizzenbuch mit 14 Blatt, 1904–1910*, Bleistift, 22,6×29,5cm Sammlung Prinzhorn Inv.Nr. 3188, fol. 2r. Daneben befinden sich noch 4 Einzelblätter im Sammlungsfundus. Vgl. Sammlung Prinzhorn, Wunderhülsen & Willenskurven. Bücher, Hefte und Kalendarien, hg. von Bettina Brand-Claussen u. Erik Stephan, Ausstellungskatalog Heidelberg, Sammlung Prinzhorn, u. Jena, Städtische Museen, 2002, 162.

85 Kálman Storno, *Skizzenbuch mit Zeichnungen und Text, 1913*, Bleistift, Feder in Tusche, Buntstifte, Deckfarben und Collage, 14,5×21 cm, Sammlung Prinzhorn Inv.Nr. 4746; und Brief an den Vater, 26.12.1913, Feder, Sammlung Prinzhorn Inv.Nr. 4786.

86 Vgl. Achim TISCHER, „... und dann nahm ich die Liebe, riß sie aus.“ Adalbert Frickenhaus (1862–1909), in: DERS. (Hg.) 1996, 38–51 (= TISCHER 1996b). Frickenhaus begeht am 3.5.1909 im St. Jürgen-Asyl Suizid.

87 Adalbert Frickenhaus, *Brief an Freifrau von Gersdorff, 27.8.1900*, Feder, 22×14,3cm, Sammlung Prinzhorn Inv.Nr. D 775/6(1988).

gestionstherapie in München, dankt er dem Kollegen mit Skizzen<sup>88</sup>. In der Bremer Anstalt gibt sich Frickenhaus ganz den Künsten hin und träumt davon, sich in der benachbarten Künstlerkolonie Woppsweide niederzulassen, der er in manchen Bildern auch stilistisch nahe kommt. Er malt, zeichnet und modelliert, schreibt, dichtet und musiziert. Seine Sujets sind Landschaften, in denen sich wiederholt Einflüsse des Japonismus zeigen (Abb. 9)<sup>89</sup>, daneben Selbstporträts und Karikaturen. Dabei klagt er, „Die letzten Jahre war ich eben Maler und diese [...] kann man doch nicht immer einsperren, ohne ihnen die Möglichkeit zu geben nach der Natur zu malen [...]“<sup>90</sup> Seinem Eingesperrtsein zum Trotz richtet sich Frickenhaus mit Staffelei und diversen Malutensilien in der Anstalt sein Atelier ein und experimentiert mit Malverfahren und Farbenmaterial.<sup>91</sup> Unterstützung erfährt er von seinen Verbindungsbrüdern der Tübinger Studienzeit. Diese bemühen sich, durch Verlosung und Verkauf seiner Bilder oder Spenden ihm zu einer besseren Verpflegungsklasse in der Anstalt zu verhelfen<sup>92</sup>, und einem Freund gelingt es, fünfzig Skizzen und Bilder zu verkaufen, „die größtentheils etwas flüchtig gemalt, aber trotzdem, nach dem Urtheil hervorragender Fachleute, einen nicht unbedeutenden Kunstwerth haben“<sup>93</sup>.

Ein weiterer semiprofessioneller Landschaftsmaler der Sammlung Prinzhorn findet sich in Wilhelm Müller (erstmalig 1907, letztmalig 1918 erwähnt).<sup>94</sup> Neben einer Reihe von Einzelblättern fällt eine eindrucksvolle Bildserie des immer gleichen Landschaftsausschnittes auf: Achtundvierzigmal hat Wilhelm Müller den Blick auf den Domjüch-See festgehalten, den er aus dem Fenster seines Zimmers der Landesirrenanstalt in Mecklenburg-Strelitz sehen kann.<sup>95</sup> Die 1916 bis 1918 entstandene Serie beginnt mit der Federzeichnung *Domjüch Jan. 1916* (Abb. 10)<sup>96</sup> und umfasst in der Folge 34 Blätter, die zum Teil vor- und rückseitig bearbeitet sind und innerhalb von zwei Jahren – vorzugsweise in den Wintermonaten – entstanden. Die kleinen Zeichnungen, aus Materialmangel auf Toilettenpapier gesetzt, bringen ein intensives Empfinden der Natur im Wechselspiel der Elemente zum Ausdruck und nutzen die Landschaft als Medium atmosphärischer Impressionen. Flüchtig-lichte Eindrücke eines jungen Frühlingstages im März kündigen die nahende Sonnenzeit

- 
- 88 Vgl. Brief Frickenhaus an Dr. Schrenck-Notzing, 16.6.1902, Feder, 20,5 × 13 cm, Sammlung Prinzhorn Inv.Nr. D 775/15-1(1988).
- 89 Adalbert Frickenhaus, Ohne Titel, 1907, Bleistift, Mischfarbentechnik auf Papier, 13,8 × 21,2 cm, Sammlung Prinzhorn Inv.Nr. 772.
- 90 Patientenakte Adalbert Frickenhaus, St. Jürgen-Asyl, Bremen, Kopie Sammlung Prinzhorn, Archiv, 36.
- 91 Vgl. TISCHER 1996b, 47. Brief an Oskar vom 23.6.1902, Sammlung Prinzhorn: „Der gelbe Lack muß verrieben werden und mischt sich mit: Preußisch Blau, Cobalt, Ultramarin, Indigo, ungebrannte Sepia, Siena, Krapplack, [...] Carmin, Cadmium, Indisch gelb. Das beste Malmittel dafür ist nicht das Wasser, sondern der Haferschleim, wie er zur Nahrung hergestellt wird. Man erzielt damit ganz helle, seidenartig klare und echte Töne. [...] Für schmale Flächen eignet es sich nicht allzu gut, es ist mehr erw. Fixier- und Leimverfahren über den ganzen Plan, man erzielt damit die reizenden Töne wie sie die alten Meisterpläne zeigten. Ich habe mich in der Langweile des Eingesperrtseins damit beschäftigt und halte es der Mühe wert, es jemandem mitzuteilen, der Gebrauch davon machen kann.“
- 92 Brief eines ehemaligen Kommilitonen an den Direktor des St. Jürgen-Asyl, Dez. 1903, in: Patientenakte Adalbert Frickenhaus, St. Jürgen-Asyl, Bremen, Kopie Sammlung Prinzhorn, Archiv, 51.
- 93 Brief des Freundes und Kunsthändlers Richard Kauffmann, 6.12.1903, in: ebd., 47.
- 94 Wilhelm Müller, geb. in Strelitz, wird Juni 1907 in Domjüch eingewiesen, Diagnose: „Schizophrenie“. Von Prinzhorn unter „Fall 62“ inventarisiert.
- 95 Bisher wurden nur zwei bis drei einzelne Blätter ausgestellt (z. B. Ausstellung „Die Prinzhornsammlung“, 1980), die vollständige Serie war noch nie zu sehen.
- 96 Wilhelm Müller, *Domjüch*, dat. Jan. 1916, Bleistift auf Papier, 23,5 × 32,6 cm, Sammlung Prinzhorn Inv.Nr. 1116.