



Abb. 1 Oskar Schlemmer mit Pfeife und Hut, 1919 (aus: Kerner 1996, S. 97)

OSKAR SCHLEMMER UND DIE
„BILDNEREI DER GEISTESKRANKEN“*

In einem Brief vom 21. oder 22.6.1920 berichtet Oskar Schlemmer (Abb. 1) seiner Braut Helena Tutein über einen ungewöhnlichen Vortrag, der ihn stark beschäftigte:

„Am Samstagabend bei Hildebrandts, große Gesellschaft. Ein Heidelberger Psychiater, Dr. Prinzhorn, hielt einen Vortrag über Zeichnungen von Irren, sehr interessantes Bildmaterial, ganz überraschende Ähnlichkeiten mit Modernen; Klee zum Beispiel, der die Sachen gesehen hat und begeistert war.

Gibt sehr zu denken.

Hab mir den einen Tag lang eingebildet, täte verrückt werden, und hab mich sogar gefreut bei dem Gedanken, daß dann alles so wäre wie erstrebt, schrankenlos in der Ideenwelt, in sich versunken, das, was die Mystiker erstreben.

Ein Blatt war dabei, stand oben: ‘Gefährlich, es zu betrachten!’ Geht mir noch sehr im Kopf herum, waren feine Symbolzeichen für Lieben, Leben, Kindheit, Witz, systematisch angeordnet. – Wird natürlich benützt, die ganze Sache, die modernen Künstler zu überführen: seht, wie die Verrückten! Aber es ist nicht so, wohl Ähnlichkeit: der Irre hat die Ideenwelt, die der Gesunde erstrebt, reiner, weil ganz losgelöst von allem Außen. Freilich, ein gefährliches Spiel der Modernen, und ein Goethe wußte wohl, warum er sich so sehr auf die Wirklichkeit stellte, ja, den gesunden Menschenverstand pries; ich denke, weil er die Gefahr kannte, das Phantasieren ins uferlose. Sie beschäftigen mich sehr, diese Fragen.“¹

Diese Zeilen sind in verschiedener Hinsicht aufschlußreich. Nicht zuletzt lassen sie Folgerungen für das Werk Schlemmers zu. Hier sollen sie allerdings zunächst kommentiert sowie zeitgeschichtlich und biographisch verortet werden.²

Bei dem Vortragenden handelt es sich um Hans Prinzhorn (1886-1933), jenen Kunsthistoriker und Mediziner, der 1922 mit dem Buch *Bildnerlei der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung* schlagartig einer breiten Öffentlichkeit bekannt wurde.³ 1919 war er als Assistenzarzt an die Psychiatrische Universitätsklinik Heidelberg gerufen worden, um eine bestehende kleine Sammlung von künstlerischen Werken psychisch Kranker zu ver-

1 Brief Oskar Schlemmers an Helena Tutein, Cannstatt, 20. oder 21.6.1920, zitiert nach: Hüneke 1989, S. 63. Der Brief trägt kein Datum. Neben dem weiter unten zitierten Brief Prinzhorns hilft bei der Datierung der Hinweis auf die erste Begegnung Schlemmers mit Paul Hindemith am Anfang des Schreibens: "Morgen kommt Frankfurter Musikkomponist Paul Hindemith". Denn in Hindemiths Skizzenbuch Nr. 39 findet sich die Nr.1 seiner Komposition *Tanzstücke für Klavier* op.19, die er in seinem autographen Werkverzeichnis auf den 23.6.1920 datiert, notiert mit dem Kopftitel "Ballett für Schlemmer Stuttgart Bahn Stuttgart-Bruchsaal" (Schader 2001, S. 252). Offenbar hat der Komponist das Stück auf der Reise von Stuttgart, unmittelbar nach der Begegnung mit Schlemmer aufgeschrieben. Frau Schader/Paul-Hindemith-Institut, Frankfurt am Main, danke ich für diesen Hinweis.

2 Bisher sind auf den Brief Schlemmers in dem hier behandelten Zusammenhang nur John M. MacGregor und Wolfgang Kersten eingegangen, allerdings ohne die zugrundeliegenden Fakten zu rekonstruieren oder weitere Schlüsse daraus zu ziehen, s. MacGregor 1989, S. 234, und Kersten 2001, S. 53.

3 Prinzhorn 1922. Siehe dazu Röske 1995, S. 17-61, und Röske 1997. Zu Prinzhorns Biographie s. Geinitz 1992.

größern und wissenschaftlich auszuwerten. 1920 hatte er mit Hilfe eines breit gestreuten Aufrufes bereits über 3800 Zeichnungen, Gemälde, Skulpturen und textile Arbeiten von etwa 330 Patienten psychiatrischer Einrichtungen aus ganz Deutschland und einigen europäischen Ländern zusammengetragen.⁴ Um das Projekt bekannt zu machen und seine Ideen zu diskutieren, reiste Prinzhorn seit dem Frühjahr 1920 mit Vorträgen durch Deutschland und Österreich. Er sprach dabei vorwiegend vor Fachkollegen, etwa auf dem Kongreß des Deutschen Vereins für Psychiatrie in Hamburg, bei der Sitzung der Psychoanalytischen Vereinigung in Wien und auf der Versammlung des Schweizerischen Vereins für Psychiatrie in Bern. In einem Brief vom 22.6.1920 an eine Vertraute geht er auf seinen „letzte(n) Stuttgarter Abend“ ein. Er „war prachtvoll: ca 30 Leute, meist Künstler, unter Führung des alten Hölzel, der nun schon 2 Generationen als Lehrer heraufgeführt hat und immer noch Jüngste an sich fesselt (Nolde zählt ihn als seinen Lehrer).“⁶ Mit großer Wahrscheinlichkeit handelt es sich dabei um den selben Abend, den Schlemmer erwähnt, und damit läßt sich als dessen Datum der 19.6.1920 erschließen.⁷

Die „große Gesellschaft“ traf sich im Haus von Hans und Lily Hildebrandt in der Stuttgarter Gerokstr. 63.⁸ Hans Hildebrandt (1878-1957) war seit 1912 Professor für Kunstgeschichte an der Technischen Universität der Stadt, Lily Hildebrandt, geborene Uhlmann, (1887-1974) war Malerin. Sie hatte bei Adolf Hölzel (1853-1934) an der Stuttgarter Akademie studiert. Das Ehepaar lud regelmäßig zu salonartigen Abenden ein. Lily Hildebrandt wird als „große Gastgeberin“ beschrieben, die intellektuelle Gesellschaften liebte.⁹ Hölzel und einige seiner Schüler waren enge Freunde und zählten offenbar zum Stamm dieser Soiréen.

Wer den Vortrag Prinzorns im Hause Hildebrandt vermittelt hat, ist unklar; in Frage kommen der Maler Emil Nolde (1867-1956), den Prinzhorn seit 1912 persönlich kannte, und der Heidelberger Kunsthistoriker Wilhelm Fraenger (1890-1964), in dessen 1919 gegründeten Kreis „Die Gemeinschaft“ er eingebunden war.¹⁰ Ebenso unklar ist, welche Absicht der Gastgeber mit der Einladung des Heidelberger Assistenzarztes verfolgte. Immerhin läßt sich nachzeichnen, daß Prinzhorn mit den gezeigten Bildern in Stuttgart auf ein Nachkriegsklima von hoher intellektueller und (kunst-)politischer Spannung traf. Es war sicherlich mitverantwortlich für die heftige Reaktion Schlemmers wie auch anderer Gäste des Abends. So zeigte sich Prinzhorn zufolge gerade Hölzel „haltlos erschüttert: ich müsse tagelang zu ihm kommen, er wolle mir Zeichnungen von sich nicht nur zeigen, sondern geben, an denen ich genau das gleiche finden könne u.s.f.“¹¹

Hölzel hatte im Dezember 1918 den Rücktritt von seiner Professur angeboten und war im März 1919 tatsächlich in den Ruhestand versetzt worden – nach 13 Jahren an der Akademie, der er von 1916 bis 1918 sogar als Direktor vorgestanden hatte. Er war der Auseinandersetzung mit den konservativen Kollegen an der Lehranstalt müde. Im

4 Vgl. das Protokoll zu einem Vortrag Prinzorns in: *Münchener Medizinische Wochenschrift* 67 (1920), S. 1424.

6 Brief Hans Prinzorns an Klara Knobloch, o.O., den 22.6.1920 (Privatbesitz, Frankfurt am Main).

7 Schlemmer erwähnt, daß der Vortrag an einem Samstag stattgefunden hat. Der 22.6.1920, das Datum des Prinzhorn-Briefes, war ein Dienstag.

8 Zu Hans Hildebrandt siehe Hildebrandt 1978.

9 Zu Lily Hildebrandt siehe Hildebrandt 1997.

10 Zu Fraenger und der 'Gemeinschaft' siehe Weckel 2001, S. 65-84.

11 Brief Hans Prinzorns an Klara Knobloch, o.O., den 22.6.1920 (Privatbesitz, Frankfurt am Main).

Januar 1919 hatten seine Studenten (Schlemmer war gerade zum Studentenvertreter und Delegierten im Stuttgarter „Rat geistiger Arbeit“ gewählt worden) ihn „durch eine Eingabe mit Unterschriften [...] an den Kultusminister zu halten versucht, parallel mit einer anderen Eingabe an die Professoren, mit Kundgebung der Schüler Hölzels und Vorschlägen für Reformen: zum Beispiel Sitz und Stimme von Vertretern der Studenten im Lehrerkonvent“.¹² Der gleiche Richtungskampf fand damals an anderen deutschen Akademien statt, wobei die Forderungen der Studenten etwa in München und Berlin radikaler als in Stuttgart waren.¹³ Die Revolution hatte auch die Kunstschulen erreicht. Eine Modellfunktion sollte die Hochschule in Weimar übernehmen, die von Walter Gropius im April 1919 als erstes „Staatliches Bauhaus“ neu eröffnet wurde.¹⁴

In Stuttgart erhielt Hölzel nicht, wie gefordert, „ausgedehntere“ Wirksamkeit an der Akademie; auch Vor- oder Elementarklassen wurden nicht eingerichtet. Statt dessen bot der Akademiedirektor ihm, dem „einzige(n) Vertreter der neuen Richtung“, bloß an, „einige Vorträge im Jahr zu halten“. Als deutlich war, daß Hölzels Bleiben nicht durchgesetzt werden konnte, konzentrierten sich die Studierenden darauf, einen „modernen Lehrer“ zu verlangen. Vorgeschlagen wurde Paul Klee (1879-1940),¹⁵ den Schlemmer schon lange als „den Echten“ bewunderte.¹⁶ Um ihn in Stuttgart bekannt zu machen, würdigte man ihn dort in der „Ersten Herbstschau Neuer Kunst“ (25.10.-19.11. 1919), welche die kurz zuvor gegründete „Üecht“-Gruppe um Schlemmer und Willi Baumeister (1889-1955) (Abb. 2, S. 88) veranstaltete, mit einem eigenen Kabinett.¹⁷ Doch der Lehrerkonvent der Akademie lehnte Klee als Lehrer ab. Er versuchte sogar, Schlemmer und einige Kommilitonen wegen ihres öffentlichen Eintretens für den Schweizer zu relegieren.¹⁸ Das scheiterte, Schlemmer beendete aber sein Studium resigniert im nächsten Frühjahr und zog nach Cannstatt, um mit seinem Bruder Carl an den Figurinen des „Triadischen Balletts“ zu arbeiten.

Die nächsten Monate waren für den Künstler eine Krisenzeit. Schlemmer bekannte, daß er noch immer keine „gewisse mittlere Linie“ in seiner Malerei gefunden habe, keine Synthese von Konstruktivem und Expressivem.¹⁹ Zumindest seit 1915, als er „die romantischste Idee in der abgeklärtesten Form darstellen“ wollte,²⁰ war dies das zentrale künstlerische Problem für ihn. Im Briefwechsel der Kriegsjahre hatte er sich mit dem Studienfreund Otto Meyer-Amden (1885-1933) darüber oft ausgetauscht.²¹ Nun aber kam plötzlich etwas anderes als herkömmliche Kunstübung in seinen Blick, und er stellte sich die radikale Frage, ob er von der Malerei ab- und „dem Leben entgegen“ gehen sollte.²² Der Tanz und seine Möglichkeiten begeisterten ihn zunehmend, die Rolle des traditionellen akademischen Künstlers war für ihn zu eng geworden.²³ Die Lösung des Konflikts bot schließlich eine Professur am Weimarer Bauhaus, die ihm erlaubte, seine Bühnenexperimente fortzusetzen. Im Dezember 1920 unterzeichnete

12 Brief Oskar Schlemmers an Otto Meyer-Amden, Stuttgart, 25.1.1919, zitiert nach: Hüneke 1989, S. 45.

13 Vgl. Ebd.

14 Vgl. Brief Oskar Schlemmers an Otto Meyer-Amden, Stuttgart, 7.5.1919, zitiert nach: Hüneke 1989, S. 51.

15 Vgl. Brief Oskar Schlemmers an Paul Klee, Stuttgart, 28.6.1919, zitiert nach: Hüneke 1989, S. 52.

16 Oskar Schlemmer, Tagebucheintrag vom September 1916, zitiert nach: Hüneke 1989, S. 28.

17 Kerner 1996, S. 34 Anm. 33.

18 Vgl. Briefe Oskar Schlemmers an Paul Klee, Stuttgart, 29.11.1919, und an Otto Meyer-Amden, Stuttgart, 28.12. 1919, zitiert nach: Hüneke 1989, S. 57/58 und 58/59.

19 Brief Oskar Schlemmers an Helena Tutein, Cannstatt, 9.5.1920, zitiert nach: Hüneke 1989, S. 60.

20 Oskar Schlemmer, Tagebucheintrag vom 2. September 1915, zitiert nach: Hüneke 1989, S. 22.

21 Siehe dazu auch Meier 1985, S. 111.

22 Brief Oskar Schlemmers an Helena Tutein, Cannstatt, 9.5.1920, zitiert nach: Hüneke 1989, S. 60.

23 Siehe etwa den Brief Oskar Schlemmers an Otto Meyer-Amden, Cannstatt, 12.6. 1920, zitiert nach: Hüneke 1989, S. 62.



Abb. 2
Oskar Schlemmer und Willi
Baumeister in dessen Atelier im
Ateliergebäude, Stuttgart,
Untere Anlagen, 1919/1920
(aus: Kerner 1996, S. 106)

Schlemmer den Anstellungsvertrag, kurz nach seiner Heirat mit Helena Tutein. Schon im September hatte er vorausblickend dem Freund Meyer-Amden geschrieben: „Die Lehr- und Wanderjahre sind vorüber.“²⁴

Betrachtet man diesen Lauf der Ereignisse, wird manches im Brief vom Juni 1920 verständlicher. So verweist Schlemmer sicherlich nicht zufällig auf Klee. Der Schweizer war ihm wichtiges Vorbild, gerade auch in der Reduktion und Ruhe seiner Werke.²⁵ Klees Begeisterung für die „Zeichnungen der Irren“ dürfte ihn in seinem Interesse an den „Sachen“ bestärkt haben. Und offenbar waren es die „überraschende(n) Ähnlichkeiten“ der von Prinzhorn gezeigten Bilder mit Werken Klees, die ihm „sehr zu denken“ gaben.

Außerdem liegt es nahe, in der ambivalenten Haltung Schlemmers gegenüber den von Prinzhorn gezeigten Werken einen Reflex seiner

24 Brief Oskar Schlemmers an Otto Meyer-Amden, Cannstatt, 9.9.1920, zitiert nach: Hüneke 1989, S. 66.

25 Siehe Oskar Schlemmer, Tagebucheintrag vom September 1916, zitiert nach: Hüneke 1989, S. 28/29.

damaligen Unsicherheit über die eigene Zukunft zu sehen. Dabei stand er mit seiner begeisterten Phantasie, er selbst „täte verrückt werden“ und „daß dann alles so wäre wie erstrebt“, nicht allein. Der „Ire“ war vor allem für viele deutsche Expressionisten eine positive Identifikationsfigur.²⁶ Sie griffen die bereits in der Antike verbreitete Idee auf, künstlerisches Genie und Wahnsinn seien psychisch benachbart, die Cesare Lombroso (1836-1909) mit seinem Buch „Genio e follia“ von 1864 popularisiert hat. Zugleich nahmen die Modernen Anteil an dem „Fall“ Vincent van Gogh (1853-1890), kursierte doch damals schon der Mythos, erst der Wahnsinn habe die revolutionären Neuerungen seiner späten Bilder ermöglicht. Tatsächlich unterstrich Prinzhorn mit seinem Buch *Bildnerei der Geisteskranken*, das als erste breit angelegte wissenschaftliche Studie des Gebiets auftritt, gerade solche Idealisierung. Für den Autor dieses nachgerade „spätexpressionistischen Manifests“²⁷ waren die künstlerischen Werke von psychiatrischen Patienten die *via regia* zum unbewußten „Kernvorgang“ aller Gestaltung,²⁸ wie für Freud die Träume die *via regia* zum Unbewußten waren. Prinzhorn berichtet davon, daß Künstler, die in Werken der Heidelberger Sammlung die „reine Inspiration, nach der man letzten Endes einzig trachte“, zu erkennen glaubten, deshalb „zum Teil in ernsthafte Entwicklungskrisen“ gerieten.²⁹ Ihrem Nachstreben gibt er aber kaum Erfolg und sieht in den Ergebnissen „fast nur intellektuelle Ersatzkonstruktionen“.³⁰

Die Faszination für den Wahnsinn hat in Schlemmers Brief zwei Gegenüber. Das eine, die Angst vor der öffentlichen Anschuldigung, wahnsinnig zu sein, kennen wiederum viele Künstlerkollegen der Zeit – mit Grund. Der „Entartungs“-Vorwurf gegen die Modernen wurde nicht erst von den Nazis formuliert.³¹ Auch Prinzhorn versucht, ihm in seinem Buch entgegen zu treten. Möglicherweise hat er sogar schon in seinem Stuttgarter Vortrag jene verblüffende Sentenz formuliert, die bis heute am häufigsten aus seinem Buch zitiert wird: „Der Schluß: dieser Maler malt wie jener Geistesranke, also ist er geisteskrank, ist keineswegs beweisender und geistvoller als der andere: Pechstein, Heckel u.a. machen Holzfiguren wie Kamerunneger, also sind sie Kamerunneger.“³²

Konkreter auf Schlemmers eigene Situation zu beziehen ist die andere im Brief angesprochene Gegenposition zur Begeisterung für den Wahnsinn: die Furcht davor, verrückt zu werden – auch wenn sich der Künstler hier mit dem Verweis auf Goethe „der bürgerlichen Bildungstradition“ vergewissert.³³ Schlemmer war lange fasziniert von der einsiedlerischen Zurückgezogenheit Meyer-Amdens in der Schweiz, die diesem erlaubte, nur seiner Kunst zu leben. Nun aber stellte er das mit dem Freund (bis in die Wortwahl) geteilte Ideal in Frage, künstlerisch sich um das zu bemühen, „was die Mystiker erstreben“, weil ihm darin die „Gefahr“ eines „Phantasieren[s] ins uferlose“ zu liegen schien. Mit der Begeisterung für den Tanz wandte Schlemmer seinen Blick vom Innen zum Außen. Übrigens erwies sich

26 Für die expressionistische Literatur siehe Rothe 1979, S. 233-239, und das Nachwort zu Anz 1980, S. 148-173, hier S. 148-154.

27 Brand-Claussen 2001.

28 Prinzhorn 1922, S. 350/351.

29 Ebd., S. 346.

30 Ebd., S. 348.

31 Brand-Claussen 2001 a.

32 Prinzhorn 1922, S. 346.

33 Kersten 2001, S. 53.

die Befürchtung, daß er Meyer-Amden damit verprellen würde, als unbegründet. Verblüfft schrieb Schlemmer im April 1920 an seine Braut: „Denk Dir, Meyer ist sonderbarerweise dafür. Hat es von Anfang an begrüßt, daß ich das tue. Mir selbst rätselhaft.“³⁴ In der Folge konnte er offen mit dem Freund seine Zukunftsperspektive problematisieren.

Es scheint also, als bezöge Schlemmer die Aufschrift des erwähnten Blattes, „Gefährlich, es zu betrachten!“, auf sich selbst, im Sinne einer Warnung vor dem Rückzug von der Welt – zumal er sie in der Formulierung „ein gefährliches Spiel der Modernen“ wieder aufgreift. Doch ist es nicht nur diese Textzeile, die Schlemmer „noch sehr im Kopf herum“ ging. Ihn beschäftigte auch die Darstellung selbst, die „feine(n) Symbolzeichen für Lieben, Leben, Kindheit, Witz, systematisch angeordnet.“ Will man ergründen, warum, ist man glücklicherweise nicht nur auf die Hinweise in Schlemmers Brief angewiesen. Denn von dem Urheber dieser Zeichnungen befinden sich noch heute zahlreiche Blätter in der Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen Universitätsklinik Heidelberg. In seinem Buch *Bildnerie der Geisteskranken* stellt Prinzhorn ihn zudem als einen von zehn „schizophrenen Bildnern“ ausführlich vor, allerdings unter dem Pseudonym Heinrich Welz.³⁵

Wenig ist über die Biographie des promovierten Juristen Hyacinth Freiherr von Wieser bekannt.³⁶ Er wurde 1883 in eine reiche Wiener jüdische Familie geboren, als ältester Sohn eines angesehenen Architekten und Industriellen.³⁷ Von Jugend an war er vielseitig künstlerisch und wissenschaftlich interessiert. Noch mit Anfang zwanzig hatte er Gedichte und ein Drama geschrieben und später eine soziologische Arbeit über „Zentralisation“ begonnen. 1912 stellte er den sonst regelmäßigen Kontakt zur Familie plötzlich ein und blieb über Wochen im Bett. Da er zunehmend unter Angst vor Erkrankung und Vergiftung litt und unverständlich redete, wurde er schließlich in die Münchner Privatanstalt Neufriedenheim gebracht. Hier fiel die häufige Wiederholung von Haltungen und Handlungen auf, denen von Wieser selbst magische Bedeutung zuschrieb, etwa Purzelbäume in Richtung von Orten, die wichtig für ihn waren. Auch schrieb und zeichnete er viel. Anderthalb Jahre später entließ man ihn. Doch schon nach wenigen Monaten wurde er wieder eingewiesen, mit verstärkter Eigenwilligkeit im Gebaren. Nun blieb von Wieser in der Anstalt und zog sich über die Jahre zunehmend von seiner Umgebung zurück. Er schränkte das Sprechen ein, bald auch Schreiben und Zeichnen. Als Prinzhorn ihn 1919 oder 1920 in der Anstalt aufsuchte, sprach er seit längerer Zeit zum ersten Mal wieder und begründete das Vernachlässigen der mündlichen und schriftlichen Kommunikation mit einer wachsenden Fähigkeit zur Telepathie.³⁸

Um 1912 schuf Hyacinth von Wieser ein reiches Werk aus theoretischen Aufzeichnungen, Listen, Gedichten und einer Vielzahl von Zeichnungen. Ein Teil ist eigenwilligen Systematisierungen gewidmet, die mit dem Anspruch der Neubegründung von Wissenschaftszweigen

34 Brief Oskar Schlemmers an Helena Tutein, Stuttgart, 8.4.1920, zitiert nach: Hüneke 1989, S. 59.

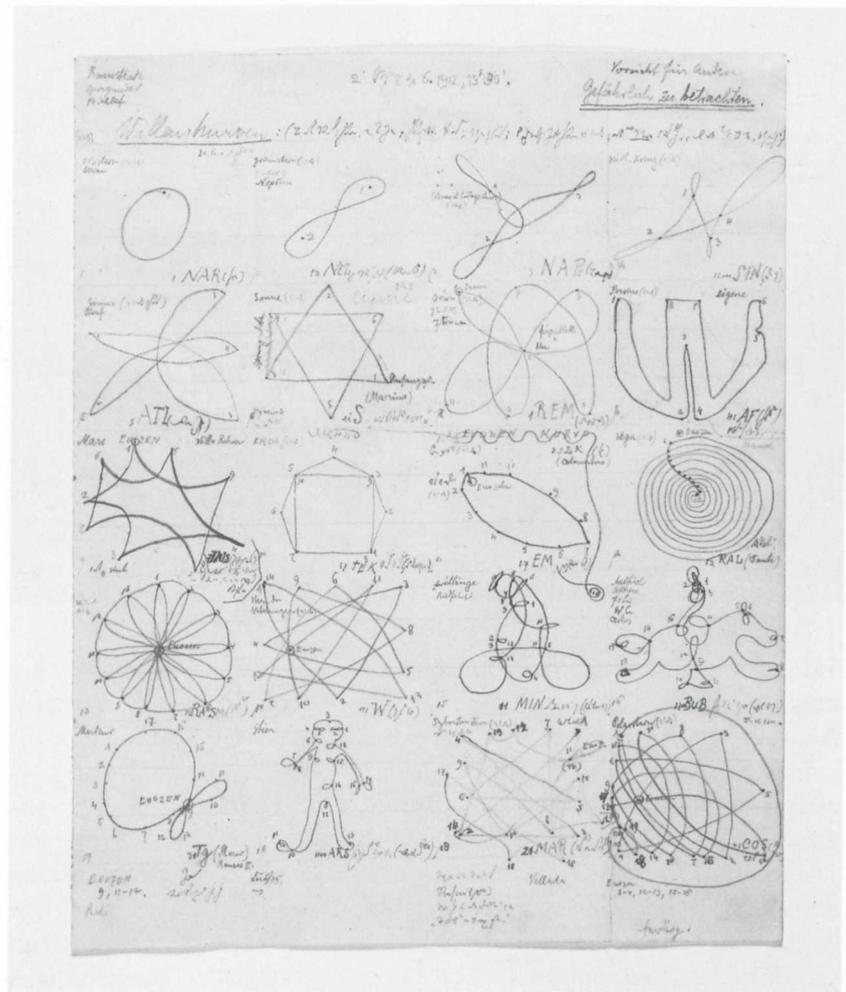
35 Prinzhorn 1922, S. 249-255.

36 Folgendes im wesentlichen nach Prinzhorn 1922, S. 249-255.

37 Brief von Cornelia Kemp an die Sammlung Prinzhorn, München, 3.4.1990 (Sammlung Prinzhorn). Frau Kemp ist eine Großnichte Hyacinth von Wiesers.

38 Über das weitere Leben von Wiesers ist nichts bekannt, nicht einmal das Sterbepjahr. Seine Krankenakte ist verloren, und weitere Quellen wurden noch nicht aufgefunden.

Abb. 3
 Hyacinth von Wieser,
 „Willenskurven“, 1912,
 Bleistift auf Papier, 20,4 x 16,3 cm
 (Sammlung Prinzhorn, Inv.-Nr. 2443)



aufzutreten. Mehrere Blätter ordnen etwa Ideen zur „Willologie“, einer Disziplin, die der Übersetzung charakteristischer Willensregungen in kurvige Liniengebilde gewidmet sein soll. Von Wieser ging davon aus, daß sich bei Betrachtung oder Nachvollziehen solcher Kurven - die zumeist ungegenständlich sind, nur gelegentlich figurativen Charakter haben - etwas von der darin verkörperten Willensenergie auf den Betrachter überträgt. Auf dem Blatt „Willenskurven“ (Abb. 3) scheint das rechts oben Notierte: „Vorsicht für andere/Gefährlich zu betrachten.“, vor dem Unwillkürlichen einer solchen Übertragung psychischer Energie warnen zu wollen.

Was auf den ersten Blick absurd, sogar verrückt erscheint, macht im zeitgeschichtlichen Kontext Sinn. Die Vorstellung, daß innere Regungen des Menschen sichtbar gemacht werden können, erinnert an das damals populäre theosophische Konzept der „Gedankenformen“. Es wurde durch das gleichnamige Buch der Engländer Charles William Leadbeater und Annie Besant populär, das 1908 in deutscher Übersetzung erschien.³⁹ Danach können besonders sensibilisierte Menschen

39 Leadbeater und Besant 1908. Die Originalausgabe erschien unter dem Titel „Thought-Forms“, London/Benares 1905.

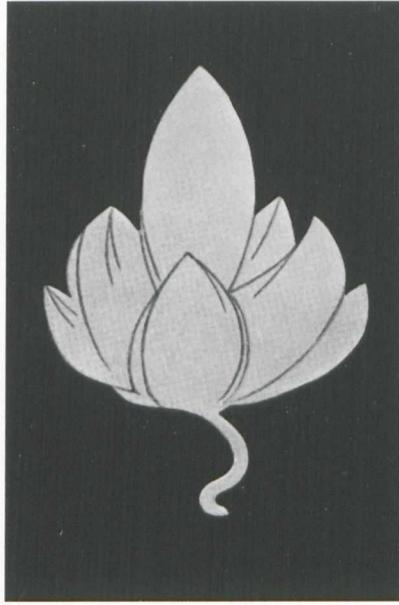
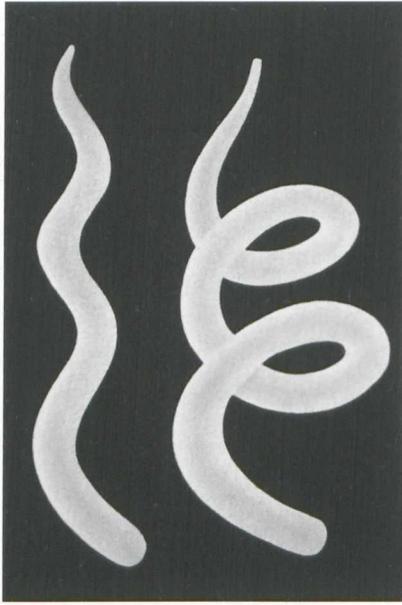


Abb. 4
John Varley (?),
Die Absicht zu erkennen
(aus: Leadbeater und
Besant 1997, Tafel 19)

Abb. 5
John Varley (?),
Selbstverleugnung
(aus: Leadbeater und
Besant 1997, Tafel 16)

feinstoffliche farbige Erscheinungen („Ätherschwingungen“) wahrnehmen, die von menschlichen Gedanken hervorgebracht werden. Ähnlich den Willenskurven Hyacinth von Wiesers sind diese Gedankenformen vorwiegend abstrakt, erinnern nur zuweilen an reale Gegenstände (Abb. 4 und 5).⁴⁰ Das „Begleitwort“ zur deutschen Erstausgabe des Buches macht noch wahrscheinlicher, daß von Wieser theosophischem Denken verpflichtet war, gibt der Verfasser doch zu bedenken, daß die im Buch behandelten 'Gedankenformen' "vielleicht besser als Formen, die dem Gefühlsleben oder Willen entspringen, als Gedankenformen, die durch objektives Denken oder Vorstellungen gebildet sind, betrachtet werden; denn bei letzteren nimmt der Gedankenstoff (chittah) die Form des Gegenstandes, den man sich vorstellt, an."⁴¹

Außerdem knüpfte von Wieser mit seinen „Willenskurven“ an das seit dem späten 18. Jahrhundert einflußreiche kunsttheoretische Konzept von (Selbst-) Ausdruck und Einfühlung, das zeitgleich im deutschen Expressionismus eine neue Hochzeit erlebte. Der Maler und Graphiker Alfred Kubin (1877-1959) zum Beispiel phantasierte darüber eindrücklich unter dem neugeprägten Terminus „Psychographik“ in seinem Roman „Die andere Seite“ (1907). Darin entwickelt der Ich-Erzähler ein „seltsames Liniensystem“: „Ein fragmentarischer Stil, mehr geschrieben als gezeichnet, drückte es wie ein empfindliches meteorologisches Instrument die geringsten Schwankungen meiner Lebensstimmung aus.“⁴² Gefördert wurde dieses neue Interesse am Ausdruck der Linie in Deutschland durch die Lehre des Münchner Einfühlungspsychologen Theodor Lipps (1841-1914) und durch die von seinem Schüler Ludwig Klages (1872-1956) neubegründete Graphologie.⁴³ Prinzhorn war als Schüler von Lipps und Bewunderer von Kla-

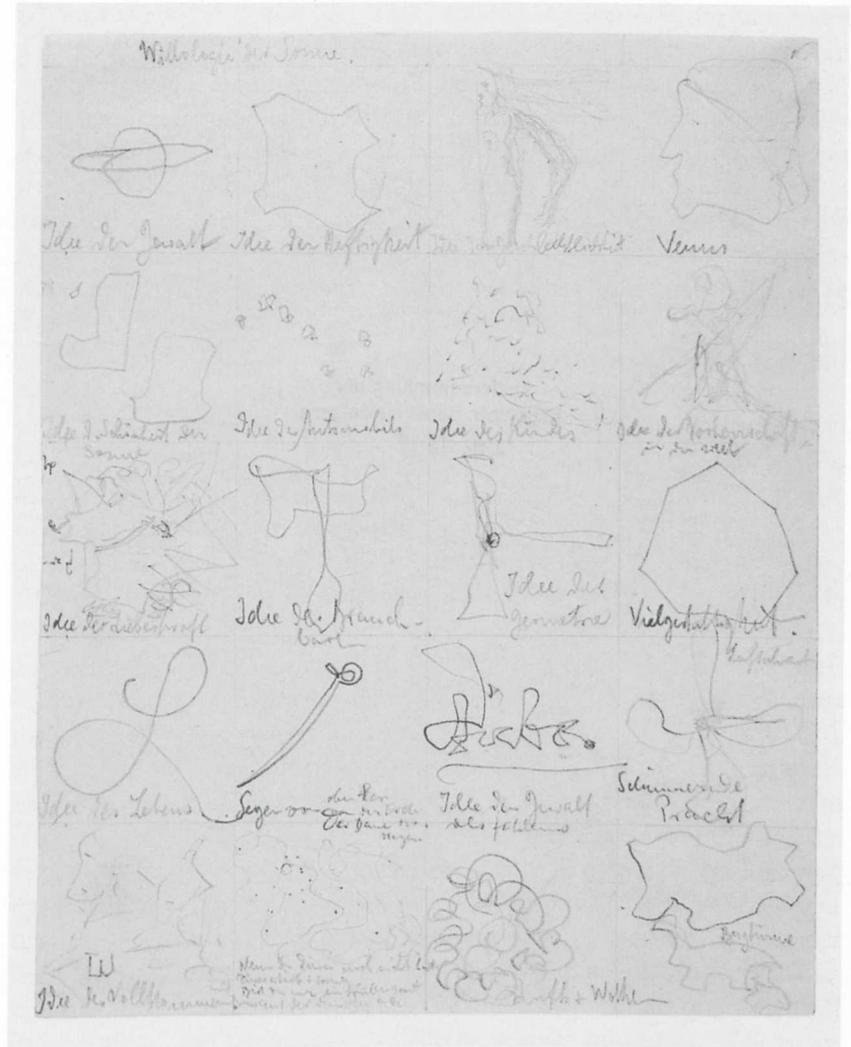
40 Leadbeater und Besant 1997, S. 33-38.

41 Franz Hartmann, „Begleitwort zur deutschen Ausgabe“, in: ebd., S. VIII-IX, hier S. VIII.

42 Kubin 1984, S. 111 (2. Teil, „Im Bann“, Abschnitt 9).

43 Siehe hierzu auch: Röske 1999, S. 83-85. Für den breiteren kunsthistorischen Kontext siehe den Ausst. Kat. Modern Hieroglyphs 1995.

Abb. 6
 Hyacinth von Wieser,
 „Willologie der Sonne“, 1912,
 Bleistift auf Papier, 20,4 x 16,3 cm
 (Sammlung Prinzhorn, Inv.-Nr. 2440)



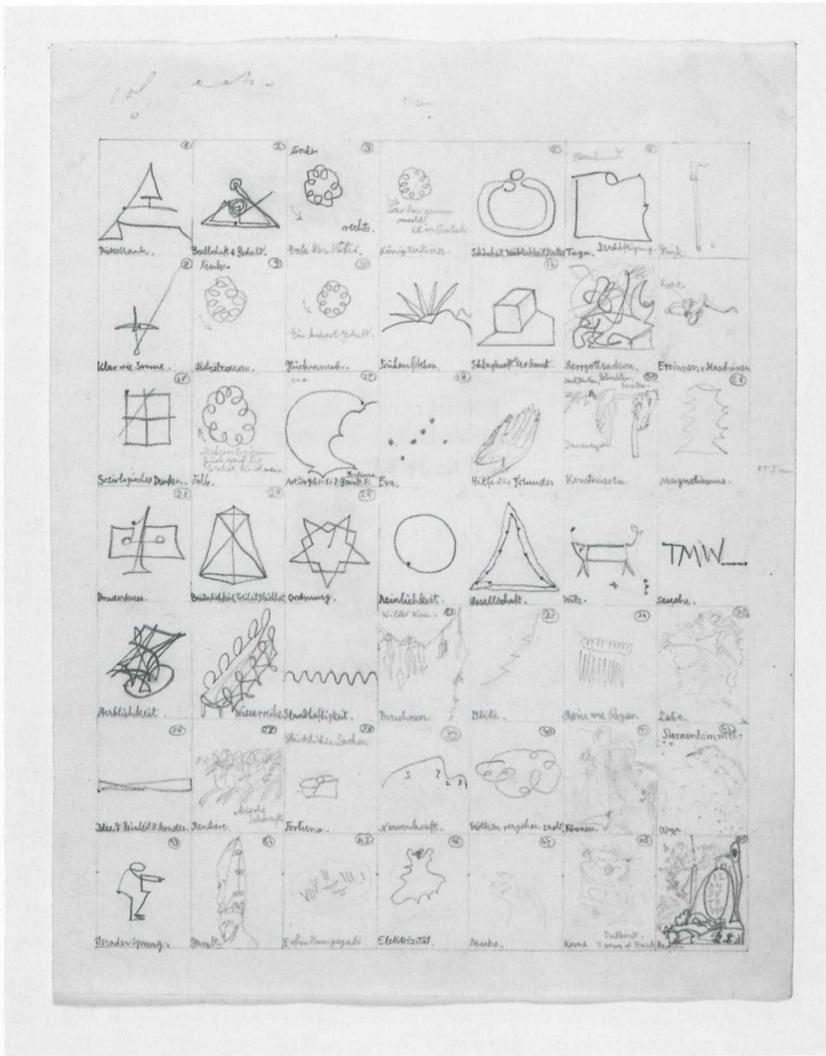
ges in *Bildneri der Geisteskranken* selbst ein radikaler Verfechter der Ausdrucksästhetik.⁴⁴ Er erkennt in seinem Buch denn auch die ausdruckspsychologische „Grundvorstellung“ Hyacinth von Wiesers an. Aber er sieht nicht ihre Verbindung zum zeitgenössischen Diskurs und betont nur, daß der Patientenkünstler sie „ad absurdum“ führe.⁴⁵

Schlemmer könnten die hier aufgezeigten Bezüge der Arbeiten von Wiesers zur damaligen Kultur ebenso aufgefallen sein, zumal er durch Meyer-Amden sicherlich verschiedene esoterische Ideenkreise kennen gelernt hat. Doch auch er geht nicht darauf ein. Wahrscheinlich war er allerdings gerade deshalb fasziniert von den Werken von Wiesers, weil sie ihm eine vertraute „Ideenwelt“ in entfremdeter Gestalt vor Augen stellten. Sie erschien ihm so möglicherweise „reiner“, wenn er sie nicht sogar gerechtfertigt sah durch die von Prinzhorn geförderte Vorstellung, daß psychiatrische Patienten „ganz losgelöst von allem Außen“ seien. Für den Heidelberger Psychiater waren „diese Werke [...] tat-

44 Siehe dazu Röske 1995, S. 35-40 und 118-122.

45 Prinzhorn 1922, S. 254.

Abb. 7
 Hyacinth von Wieser,
 ohne Titel, 1912,
 Bleistift auf Papier,
 20,5 x 15,9 cm



sächlich aus autonomen Persönlichkeiten hervorgebrochen, die ganz unabhängig von der Wirklichkeit draußen sich selbst genug, niemandem verpflichtet, das verrichten, wozu eine anonyme Macht sie treibt.“⁴⁶ Auch andere Künstler der Zeit rezipierten „Irrenkunst“ unter dieser fragwürdigen Prämisse;⁴⁷ Prinzorns Buch war gerade damit von Einfluß auf viele seiner Leser.⁴⁸

Schlemmer spricht in seinem Brief vom Juni 1920 von einem Blatt, das ihn besonders beeindruckt habe. Vergleicht man seine Bemerkungen mit den Werken von Wiesers, stellt sich heraus, daß sie tatsächlich Details von drei einander ähnlichen – auch ähnlich großen – Zeichnungen zusammenziehen. Allen gemeinsam ist, daß sie Übersichten von Symbolzeichen geben. „Vorsicht für andere/Gefährlich zu betrachten.“, steht rechts oben auf dem Blatt „Willenskurven“ (Abb. 3); graphische Gebilde mit den Titeln „Idee der Liebeskraft“ und „Idee des Lebens“ finden sich auf der Zeichnung „Willologie der Sonne“

46 Ebd., S. 348.
 47 Siehe etwa Röske 2001.
 48 Siehe dazu Röske 1997.

(Abb. 6); „Witz“ schließlich steht neben einer hundähnlichen Form auf einem unbetitelten Blatt geschrieben (Abb. 7). Wenn Schlemmer von nur einer Zeichnung schreibt, so hat er in seiner Erinnerung offenbar die drei verwandten Blätter zu einem zusammengezogen. Möglicherweise geht seine Beschreibung aber auch auf Ausführungen Prinzorns zurück. Die Beischriften zu den einzelnen Symbolzeichen auf dem Blatt „Willenskurven“ nutzen vorwiegend stenographische Kürzel des Systems Gabelsberger. Schlemmer mag allgemeine Erläuterungen des Vortragenden zu den Werken von Wiesers auf diese Zeichnung bezogen haben, da er die Kurzschrift nicht lesen konnte.

Es ist kein Zufall, daß Schlemmer gerade von dem Blatt „Willenskurven“ beeindruckt war, das Liniengebilde von einfacher bis zu komplexer Gestalt ordnet. Er war damals mit ähnlichen graphischen Ideen beschäftigt. Allerdings ging es ihm weniger um den Ausdruck von Willensregungen, Gefühlen oder seines Selbst, als vielmehr um die Ordnung von Energien im Raum.

Mit seiner Konzeption eines neuen Balletts hatte Schlemmer eigene ältere, schon vor 1914 entwickelte Ideen aufgegriffen. Nun war er jedoch nicht mehr an einer erzählerischen Tanzhandlung interessiert, sondern arbeitete hin „auf ein mehr oder weniger abstraktes Kostümballett ohne sich entwickelnde Handlung und ohne die Möglichkeit zu im üblichen Sinne ausdrucksstarker Tanzgestaltung“.⁴⁹ Am 12.6.1920, sieben Tage vor Prinzorns Vortrag, schrieb er an Otto Meyer-Amden: „Ich bin von der Geometrie des Flächenbilds zum halbplastischen (Relief) geschritten: zu (auch einer Art) Rundplastik der menschlichen Figur (das Paradox mag sich erweisen, daß je plastischer desto flacher, das Flächenbild das plastischste war). Doch bleibt noch eine Geometrie der Tanzbodenfläche, wenn auch nur als Teil und Projektion der räumlichen Stereometrie. Auf dem Klavier treibe ich eine ähnliche Geometrie der Finger und Tasten und bemühe mich so um Identität (oder Einheit von Bewegung und Körperform) und Musik.“⁵⁰ Schlemmer suchte nach einer neuen Systematik, um Bewegung im Raum graphisch zu bestimmen, nach einer „Art Grundriß des Tanzes, der sich aus der Zusammenstellung aller wichtigen Linien ergibt, die von den Tänzern des Balletts ausgeschritten werden“.⁵¹

Das früheste Beispiel für eine Tanznotation auf der Grundlage solcher „Geometrie der Tanzbodenfläche“ ist Schlemmers Blatt „Bodengeometrie“ (Abb. 8). Es ist undatiert. Obgleich es in engem Zusammenhang mit einer Beschreibung des „Dreitanzes Goldkugel – Drahtkostüm – Goldkugel“ von 1922 steht, könnte es auch schon 1920 entstanden sein.⁵² Das Verwenden von geraden und frei schwingenden Linien, um die Bewegungen von drei Tänzern im Raum wiederzugeben, ist originell in der Geschichte choreographischer Notation. Dabei sind Ähnlichkeiten mit dem Blatt von Wiesers unverkennbar – Unterschiede allerdings auch. Vergleichbar sind die Gliederung der Flächen in regelmäßige Rechteckfelder, deren Besetzung mit Gebilden aus geraden und geschwungenen Linien, das Bevorzugen von Symme-

49 Scheper 1988, S. 26.

50 Brief Oskar Schlemmers an Otto Meyer-Amden, Cannstatt, 12.6.1920, zitiert nach: Hüneke 1989, S. 62.

51 Scheper 1988, S. 27.

52 Ebd., S. 47.

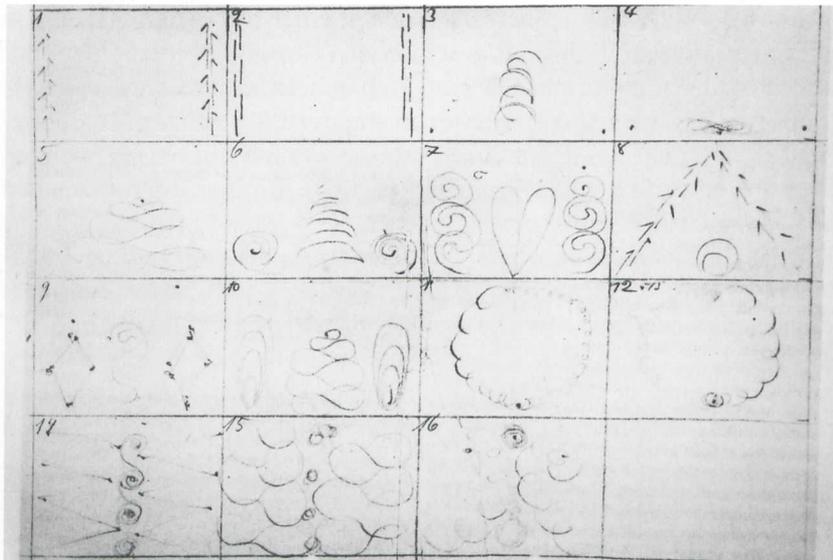


Abb. 8
 Oskar Schlemmer,
Bodengeometrie, 1920/1922,
 Bleistift auf Papier
 (aus: Scheper 1988, S. 47)

trien (auch Mittelpunktssymmetrien), der gelegentliche Anklang von gegenständlichen Formen (bei Schlemmer erscheint in Feld 7 ein Herz) sowie die grobe Abfolge – von links oben nach rechts unten – von einfachen zu komplexen Gebilden. Allerdings entwickelt von Wieser sämtliche seiner Kurven aus einem Strich und vermeidet zum Teil geradezu virtuos das Absetzen des Stiftes, wogegen Schlemmer das graphische Geschehen stets aus drei Elementen zusammensetzt, die zudem teilweise wieder untergliedert sind. Und während die Kurven von Wiesers in ihren abgegrenzten Feldern zu schweben scheinen, orientieren sich die Gebilde Schlemmers deutlich an dem Rechteck des ihnen zugewiesenen Grundes. Schließlich stellt von Wieser, wie Schlemmer selbst bemerkt, „Symbolzeichen“ vor, Schlemmer aber notiert choreographische Anweisungen.

Gleichwohl ist Schlemmers Notat von Tanzbewegungen der Zeichnung „Willenskurven“ so nahe, daß sich der Verdacht einer Beeinflussung aufdrängt. Wäre das Blatt „Bodengeometrie“ vor dem Vortrag Prinzorns entstanden, hätte Schlemmer wohl selbst die erstaunlichen Parallelen in seinem Brief erwähnt. Wahrscheinlicher ist, daß er auch deshalb so stark auf von Wiesers Zeichnung reagiert hat, weil sie unvermutet eine Idee für die Umsetzung eines Tanzes innerhalb seiner kurz vorher konzipierten „Geometrie der Tanzbodenfläche“ lieferte. So profitierte Schlemmer in seinem eigenen Arbeiten davon, daß „der Irre [...] die Ideenwelt, die der Gesunde erstrebt, reiner [hat], weil ganz losgelöst von allem Außen.“

Oskar Schlemmer hat sich bei einer wichtigen Bildfindung an der eines psychisch kranken Zeichners orientiert. Dieses Faktum macht deutlich, wie sehr der Künstler gerade in einem Krisenmoment für die Originalität eines Außenseiters empfänglich war. Der Vortrag Prinzorns im Juni 1920 muß ihm noch einmal nachdrücklich klar gemacht

haben, an welchem Scheidepunkt seiner persönlichen Entwicklung er sich damals befand. Er war im Begriff, sich gegen die Position des in sich gekehrten traditionellen Künstlers und für den Weg „dem Leben entgegen“ zu entscheiden, der zweifellos der zukunftsreichere war. Indem er die gestalterische Leistung eines psychisch Kranken für sein eigenes Arbeiten ernstnahm, mag Schlemmer den Eindruck gehabt haben, er mache für die angestrebte neue, nach außen gerichtete Form künstlerischen Schaffens etwas vom Extrem nach innen gekehrter kreativer Erfahrung fruchtbar. Damit folgte er, wie wir heute wissen, einem produktiven Mythos um die „Bildnerie der Geisteskranken“.

* Vom 14.9. bis 14.12. findet im Kreuzstall auf Schloß Gottorf die Ausstellung „Expressionismus und Wahnsinn“ statt. Der Autor ist Kurator dies Projekts. Mit seinem Aufsatz führen wir die Leser in das Thema ein.

LITERATUR

- Anz, Thomas (Hg.): Phantasien über den Wahnsinn. Expressionistische Texte, München und Wien 1980.
- Brand-Claussen, Bettina: Prinzorns „Bildnerie der Geisteskranken“ – ein spätexpressionistisches Manifest, in: Vision und Revision einer Entdeckung, Ausstellungskatalog, Sammlung Prinzhorn, Heidelberg 2001, S. 11-31.
- Brand-Claussen, Bettina: Häßlich, falsch, krank. 'Irrenkunst' und 'irre' Kunst zwischen Wilhelm Weygandt und Carl Schneider, in: Psychiatrische Forschung und NS-Euthanasie, hrsg. von Christoph Mundt, Maik Rotzoll und Gerrit Hohendorf, Heidelberg 2001, S. 265-320 (= Brand-Claussen 2001 a).
- Geinitz, Wolfgang: Zur Biographie Hans Prinzhorns, in: Kulturelle Psychologie und Psychiatrie, hrsg. von Walter Pöldinger, Karlsruhe 1992, S. 57-75.
- Hildebrandt, Rainer: Biographisches, in: Hans Hildebrandt und sein Kreis, Ausstellungskatalog, Graphisches Kabinett, Bremen 1978, o.S.
- Hildebrandt, Rainer: Lily Hildebrandt - Meine Mutter, in: Lily Hildebrandt 1887-1974. Gemälde - Hinterglasbilder - Zeichnungen - Photographien, Ausstellungskatalog, Das Verborgene Museum, Berlin 1997, S. 4-5.
- Hüneke, Andreas (Hg.): Oskar Schlemmer - Idealist der Form. Briefe - Tagebücher - Schriften, Leipzig 1989.
- Kerner, Wolfgang (Hg.): Aus Willi Baumeisters Tagebüchern. Erinnerungen an Otto Meyer-Amden, Adolf Hölzel, Paul Klee, Karl Konrad Düssel und Oskar Schlemmer. Mit ergänzenden Schriften und Briefen von Willi Baumeister, Ostfildern 1996.
- Kersten, Wolfgang: Paul Klees kulturkritisches Ideal der 'Geisteskrankenkunst', Revision einer kunsthistorischen Bewertung, in: Vision und Revision einer Entdeckung, Ausstellungskatalog, Sammlung Prinzhorn, Heidelberg 2001, S. 47-60.
- Kubin, Alfred: Die andere Seite. Ein phantastischer Roman (1907), Leipzig 1984.
- Leadbeater, Charles William, und Besant, Annie: Gedankenformen, Leipzig 1908.
- Leadbeater, Charles William, und Besant, Annie: Gedankenformen, 7. Aufl., Freiburg i.Br. 1997.
- MacGregor, John M.: The Discovery of the Art of the Insane, Princeton N.J. 1989.
- Meier, Andreas: 'Verständlich über die letzten Dinge sprechen' - Zur Freundschaft von Oskar Schlemmer und Otto Meyer-Amden, in: Otto Meyer-Amden - Begegnungen mit Oskar Schlemmer, Willi Baumeister, Hermann Huber und anderen Künstlern, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Bern, Bern 1985, S. 103-131.
- Modern Hieroglyphs: Gestural Drawing and the European Vanguard 1900-1918, Ausstellungskatalog, Davis Museum and Cultural Center Wellesley College, Wellesley, Massachusetts, und The Equitable Gallery New York, Philadelphia 1995.
- Prinzhorn, Hans: Bildnerie der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung, Berlin 1922.

- Röske, Thomas: Der Arzt als Künstler. Ästhetik und Psychotherapie bei Hans Prinzhorn (1886-1933), Bielefeld 1995.
- Röske, Thomas: Schizophrenie und Kulturkritik - Eine kritische Lektüre von Hans Prinzhorns 'Bilderei der Geisteskranken', in: Kunst und Wahn, Ausstellungskatalog, Kunstforum Wien, Köln 1997, S. 254-265.
- Röske, Thomas: 'Kirchner zeichnet wie andere Menschen schreiben', Ernst Ludwig Kirchners Kunsttheorie und ihre Quellen, in: Ernst Ludwig Kirchner. Leben ist Bewegung, Ausstellungskatalog, Galerie der Stadt Aschaffenburg und Landesmuseum Oldenburg, Aschaffenburg 1999, S. 70-86.
- Röske, Thomas: 'Ich habe viel Anregung durch die Bilder einer Kranken', E.L. Kirchner und das 'Pathologische' in der Kunst, in: magazin III - Forschungen, Kirchner Museum Davos, Davos 2001, S. 25-32.
- Rothe, Wolfgang: Tänzer und Täter. Gestalten des Expressionismus, Frankfurt am Main 1979.
- Schader, Luitgard: Hindemiths Skizzenbücher Nr. 1 bis 41, in: Hindemith Jahrbuch XXX/2001, S. 203-255.
- Scheper, Dirk: Oskar Schlemmer. Das Triadische Ballett und die Bauhausbühne, Berlin 1988.
- Weckel, Petra: Wilhelm Fraenger (1890-1964). Ein subversiver Kulturwissenschaftler zwischen den Systemen, Potsdam 2001.