



Paterna (Kalabrie).

Mit Spießel an die Wand geklebte
Zeitungsausschnitte.

(X.06).

Mit Schere und Bleistift – bildkünstlerische Werke von Hermann Paterna

Neben Texten haben sich von dem ehemaligen Schneidergesellen Hermann Paterna (1870-1913) einige bildkünstlerische Werke erhalten. Sie stammen ebenfalls alle aus seiner Zeit in der Psychiatrischen Universitätsklinik Heidelberg im Jahre 1906. Welchen Zweck verfolgt er mit ihnen? Welche Funktion haben sie für ihn?

Das erstaunlichste Werk Paternas ist uns nur durch eine etwas unscharfe Fotografie überliefert: eine große Bildkomposition, die er an der Wand seiner Zelle angebracht hat – unten links auf der Aufnahme ist wohl ein Stück seines Bettes zu sehen (Abb. S. X). Im Oktober 1906 werden die „mit Speichel an die Wand geklebte[n] Zeitungsausschnitte“ als Bestätigung für die diagnostizierte psychische Krankheit („Katatonie“) in der Krankenakte registriert. Bezeichnenderweise vermeidet der notierende Arzt, das neu entstandene Ganze zu benennen, als würde er sich damit schon zu weit auf die Eigenwelt des Patienten einlassen. Dabei wird gerade die deutliche Gesamtgestalt seine Neugier geweckt haben. Denn abgesehen davon, dass Paterna mit dem Bekleben der Wände seiner Zelle gegen Reinlichkeit und Ordnung der Institution verstößt, hat sein Ausschmücken des persönlichen Umfeldes mit Alltagsbildmaterial damals sicherlich Parallelen im Lebensraum ärmerer Menschen. Paterna aber arbeitet an einem Bild aus Bildern, indem er den größten Teil der Zeitungs- und Illustriertenausschnitte in die Umriss einer einfachen Architektur klebt, die er aus Marginalspalten von Zeitungen zusammenfügt. Er setzt einen Dreiecksgiebel mit Kreuz oder Wetterfahne auf eine fast quadratische Bauform. Davor flattert auf halber Höhe des Baus eine fransige Fahne nach rechts, genauso wie eine größere, die auf dem Gebäude links neben dem Giebel aufragt. Links und rechts vom Architekturumriss erhebt sich bis auf die Höhe der kleinen Fahne jeweils ein mehrteiliger, frei stehender Pfosten. Was der Arzt in der Krankenakte als „Zirkus“ deutet,¹ ist wohl eher als Palais oder Herrenhaus gemeint.

Im Giebfeld ordnet Paterna ausgeschnittene einzelne Figuren und größere Fotos symmetrisch an, was an den Figureschmuck antiker und klassizistischer Gebäude erinnert. Das Feld darunter ist mit einer Vielzahl von zumeist rechteckigen Zeitungsausschnitten gefüllt, ohne dass eine übergreifende Ordnung erkennbar wäre. Links und unter dem

Gebäudeumriss, vor allem aber rechts davon kleben weitere Ausschnitte und Ausrisse. Es handelt sich zum einen um Schwarzweißfotografien, auf denen neben wenigen Beispielen von Kleidermoden etwa zwei Ehepaare, eine Fratze, mehrere Ansichten einer nackten Frau, Zeppeline, eine Ritterstatue auf schwarzem Grund und zahlreiche Pferde, mit und ohne Reiter, festgehalten sind. Zum anderen stechen Namen, Wörter und kurze Textzeilen in großen Lettern hervor, Zeitungstitel und -überschriften sowie Teile von Werbeanzeigen, die manchmal auch Zeichnungen enthalten. Während Modefotos und nackte Frau sich mit Paternas Schneiderhandwerk in Zusammenhang bringen lassen, sind die beiden Paare, von denen eines fürstlich zu sein scheint, sowie Ritter und Reiter wohl auf die vorgeblich adelige Abstammung des Klinikpatienten („von Falckenried“) zu beziehen – wie auch das umrissene Gebäude mit Wetterfahne und zwei Flaggen in dieser Fiktion seinen Ursprung haben dürfte. Die typographisch besonders gestalteten Namen und Textteile könnten auf Konsumwünsche anspielen, sollen aber sicherlich auch dem Bau den Nimbus des Offiziellen und Wichtigen geben. Paterna errichtet sich in seiner Zelle eine Traumarchitektur aus Versatzstücken der medial gespiegelten Realität außerhalb des Klinikgebäudes. Ob er dabei an Kunst denkt, ist fraglich.

Der Einsatz origineller Materialien, Werkzeuge und Gestaltungsweisen ist nicht ungewöhnlich bei bildnerischen Werken aus psychiatrischem Kontext² (wobei die Schere dem Schneidergesellen als Gestaltungsmittel sicherlich nahe liegt). Das Bedürfnis, ein wichtiges Anliegen vorzutragen und anschaulich zu machen, ist so groß, dass sämtliche verfügbaren Ressourcen mobilisiert werden. Gestalterische Probleme, die sich aus Materialmangel oder fehlender Kenntnis von Darstellungskonventionen ergeben, entmutigen diese Schöpfer nicht, sondern provozieren neue Lösungen. Das Entstehungsjahr von Paternas Werk 1906 liegt vor dem Entdecken der Collage durch Kubisten und Dadaisten, und selbst Vertreter dieser Kunstströmungen fügten noch kein Wandbild aus Alltagsbildmaterial zusammen.

¹ Krankenakte Heidelberg, Eintrag vom 30.10.1906.

² Siehe dazu Thomas Röske, „Eruptionen des Unbewussten? Künstlerisches Schaffen in der Psychiatrie um 1900“, in: *Über das Bedürfnis des Menschen, Kunst zu schaffen*, hg. von Karin Dannecker und Uwe Herrmann [im Druck].

Auch die Zeichnungen, mit denen der ehemalige Schneidergeselle im selben Jahr einige Seiten seines Heftes füllt, stehen quer zur Kunst ihrer Zeit und geben Rätsel auf. Passen sie zum autobiographischen Programm seiner Texte? Sicherlich hat Paterna seit seiner Ausbildung viel auf Papier festgehalten, vor allem Kleidungsskizzen und Vorzeichnungen zu Textilschnitten. Eine Seite des Heftes (15 recto) zeigt den Entwurf eines Schnittmusters zu einer Männerhose. Fachmännisch hat der Zeichner hier zunächst ein Proportionsraster angelegt, dem er dann die Skizzen zu verschiedenen Fertigungsteilen einpasst. Die formal komplexen Vorderstücke der Hose konturiert er mehrfach. Und da bei diesem Erweitern des Entwurfs der Platz nicht ausreicht, nimmt er ein Stück der angrenzenden, linken Heftseite (14 verso) hinzu. Rechts umreißt er zudem kleine Teilstücke der Hose, wie aufgesetzte Taschen und Streifen zum Verstärken der Knopfleiste und einiger Nähte.

In der Heidelberger Klinik gibt es allerdings keine Schneiderwerkstatt, anders als in den Anstalten Landsberg und Eberswalde, wo Paterna früher untergebracht war, sowie Emmendingen, wo er bis zu seinem Tod leben wird. An ein unmittelbares Umsetzen des Entwurfs ist also nicht zu denken. Paterna möchte sich mit dieser Zeichnung wohl vordringlich seiner Fertigkeit als Schneider vergewissern, sie möglicherweise auch anderen demonstrieren. Das macht die angemäße und mit Ausrufezeichen versehene Berufsbezeichnung in der Überschrift der Zeichnung deutlich: „Talleur= ! - / Und Schneidermeister! –“.

Zwei Heftseiten vorher (14 recto) dienen einige Bekleidungsstücke als emblematische Überschrift zu einer weiteren ausführlichen Selbstbezeichnung, fast wie ein Ladenschild. Hier sind zwei Paar Strümpfe, eine lange Unterhose, zwei armlange Handschuhe und ein Hemd so nebeneinander gesetzt, dass sie einen waagerechten Streifen am oberen Rand der Heftseite gleichmäßig füllen. So angeordnet scheinen die acht Textilien eine Einheit zu bilden, und wirklich ließe sich mit ihnen ein Körper komplett bedecken. Allerdings handelt es sich nicht durchgehend um Herrenbekleidung. Die eleganten weiblichen Handschuhe gäben der Gestalt, die man sich als Träger der Stücke vorstellen kann, eine entschieden androgyne Note.

Während die beiden Darstellungen von Kleidern die bestehenden Aufschriften sinnvoll ergänzen, sind die nachfolgenden Zeichnungen unabhängig von den Texten des Heftes entstanden, wenn man einmal davon absieht, dass Paterna einige Seiten vor dem Bild eines Schiffs („Flotte“, 18 verso) ein „Liedt“ über „Das Segel“ niedergeschrieben hat (16 verso). Immerhin trifft sich die letzte Zeichnung des Heftes (20 verso) in ihrer humoristischen Absicht mit der Grundtendenz einiger der notierten Verse, die Verballhornung und Appropriationen nutzen. Hier wird die Halbfigur eines bärtigen Mannes in charakteristischem Profil gezeigt und klein hinter ihm eine sitzende Katze mit ähnlicher Physiognomie. Der Vergleich von Mensch und Tier ist entlarvend gemeint, wie schon seit der Frühzeit der Karikatur. Paterna zeigt sich hier mithin als Menschenkenner, der den wahren Charakter, sei es eines Mitpatienten, sei es eines Arztes oder Pflegers, erkennt und sichtbar machen kann.

Die anderen Zeichnungen, so unterschiedlich ihre Motive sind, eint ein Konstruktionsprinzip, das auf Schneiderzeichnungen zurückzugehen scheint: die Formspiegelung aus freier Hand. Bei der Darstellung zweier Figuren en face macht dieser Rückgriff unmittelbar Sinn, spielt hier doch ebenfalls Bekleidung eine dominierende Rolle. Paterna nutzt wohl für beide Gestalten Vorlagen. Beim Kniestück des Ritters (19 verso) könnte sogar ein Zeitungsfoto als Orientierung gedient haben, das er unten rechts in seiner Wandgestaltung aufgeklebt hat. Er folgt ihm in der Haltung der Arme seiner Figur, die in gleichem Winkel vor dem Harnisch zusammengeführt sind. Während er damit die Breite des Oberkörpers betont und der Gestalt zugleich etwas Strenges und Beherrschtes gibt, unterminiert allerdings der frei gezeichnete Rock mit vielen ungleichen Falten diese männliche Pose, ebenso wie die hinzugefügte Helmzier, die eher an ein aufgeregtes Huhn als an einen heraldischen Greifvogel denken lässt. Dieses Konterkarieren ist aber wohl ungewollt. Denn die bärtigen Gesichtszüge machen die Absicht eines Selbstporträts wahrscheinlich. Paterna scheint sich hier in die Rolle eines Ahnen seiner angeblich fürstlichen Familie zu projizieren.

Deutlicher noch tritt das erwähnte Konstruktionsprinzip bei der Halbfigur des behelmtten Bärtigen hervor (20 recto), dessen Gesicht ebenfalls an Paterna erinnert. Auf dem Militärmantel

des Mannes prangen ein Eisernes Kreuz und drei abgesetzte Taschen. Diesmal hat der Zeichner offenbar Probleme mit der Konstruktion der Figur. Eine Schulter ist ihm größer als die andere geraten. Statt sie in einem zweiten Schritt zu verkleinern, skizziert er zusätzlich auf beiden Seiten gleich große neue Schulterpartien, als plane er einen breiten Übermantel. Außerdem experimentiert er mit unterschiedlichen Nackenverläufen, wie um Möglichkeiten beeindruckender Posen durchzuspielen. Dieser ordensdekorierte Militär mit eher zeitgenössischer Kleidung könnte eine noch wichtigere Projektionsfigur für Paterna gewesen sein als der Ritter.

Auch der bauchige Rumpf des blattfüllenden großen Schiffs, eines Fünfmasters, angemessen dem möglichen Amt einer hochrangigen Persönlichkeit, wie sie der ehemalige Schneidergeselle zu sein glaubt, ist nahezu symmetrisch aufgebaut (18 verso). Das Heck unterscheidet sich vom Bug nur durch eine etwas steilere Neigung. Die Schiffsvorderseite ist zudem mit einem Anker an der Spitze ausgezeichnet, der ungewöhnlicher Weise nach oben zeigt und dadurch wohl zugleich die Rolle einer Gallionsfigur übernehmen soll. Viele Einzelheiten an der Zeichnung führt Paterna mit einem Lineal aus, doch die gleichmäßige Wölbung der Segel und der Außenkontur des Holzkörpers gestaltet er aus freier Hand.

Das komplexeste Bild, das Paterna aus dem Prinzip der frei gezeichneten Symmetrie entwickelt hat, zeigt Pferde und Menschen (17 recto). Wieder scheint die Wandcollage Vorlagen geliefert zu haben; Pferde und Reiter sind hier ein häufiges Motiv, das möglicherweise wiederum mit dem fantasierten Lebensstil des Klinikpatienten zusammenhängt. In der Zeichnung spielt er freier als sonst mit der Spiegelung von Bildelementen. Zwei Pferdekörper überlagern einander, so dass jeweils ein Kopf und ein Hinterteil der Tiere nach rechts und links außen gerichtet sind. Zu diesen beiden Pferden gehören vier Läufe, die bis zum unteren Seitenrand reichen. Allerdings lassen sich anatomisch nur die beiden linken und das rechte zuordnen, letzteres übernimmt die Doppelfunktion eines Hinter- und eines Vorderlaufs. Das vierte Pferdebein steht zu letzterem parallel, geht aber nicht organisch in einen der Pferdekörper über. Auch zum dritten Pferdekopf der Zeichnung, der sich bildeinwärts wendet,

scheint es nicht zu gehören. Hier hält Paterna wohl eher eine alternative Ausrichtung des linken Tierkopfes fest. Erst recht verwirren den Betrachter vier männliche Beine mit Schuhen an den Füßen, die zwischen den Pferdeläufen zu sehen sind, aber etwas höher aufsetzen, als stünden sie räumlich weiter hinten. Nach rechts gerichtet scheinen damit zwei hintereinander stehende Figuren sichtbar zu werden. Wo aber sind ihre übrigen Körper? Verbergen sie sich etwa unter einem Pferdekostüm? Jedenfalls lassen sich die Beine aufgrund ihrer Ausrichtung nicht mit dem männlichen Oberkörper im rechten Bildteil in Verbindung bringen, der frontal wiedergegeben ist. Eine Hand dieses Mannes liegt auf dem Hinterteil eines Pferdes, die andere ist erhoben. Grüßt die Gestalt in unsere Richtung oder tätschelt sie einen der Tierköpfe? Anatomisch unmöglich zuzuordnen ist schließlich auch die inmitten der Pferdekörper eingezeichnete Öffnung, handele es sich nun um einen After oder ein weibliches Geschlechtsteil. Um dieses von Haarstrahlen umkränzte erotische Zentrum der Komposition kreisen die Körper und Beine von Pferden und Menschen. Darüber ragt zwischen Pferde- und Menschenkopf eine symmetrisch gestaltete Tanne auf, die mit Herzen, Blüten und einer weiteren kleinen Pferdsilhouette geschmückt ist – eine eigenwillige Bekrönung dieses unentwirrbaren Körperknäuels.

Die Zeichnung wirkt durch die Überlagerungen und das unvermittelte Nebeneinander von Körperteilen surreal und führt „den Nachdenkenden in eine Art Irrgarten ohne Ende“ – wie es Prinzhorn einmal über ein Blatt seines „schizophrenen Meisters“ August Natterer (1868-1933) geschrieben hat.³ Es wirkt, als habe sich hier eine Konstruktionsidee zuungunsten einer Darstellungsabsicht verselbstständigt. Vielleicht hat am Anfang der Gestaltung das Vorhaben einer heraldischen Konstellation von Pferd, Mensch und anderen Symbolen gestanden, etwa für ein fantasiertes Familienwappen. Dann aber wird die Spiegelung der Figuren möglicherweise zu kompliziert für den Zeichner, und er verliert selbst den Faden. Trotzdem bricht er nicht ab

³ Hans Prinzhorn, *Bildnerie der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung* (1922), 7. Auflage, Wien, New York 2011, S. 219. Zur Beziehung der Sammlung Prinzhorn zum Surrealismus siehe den Ausstellungskatalog *Surrealismus und Wahnsinn*, hrsg. von Ingrid von Beyme und Thomas Röske, Sammlung Prinzhorn, Heidelberg 2009.

oder korrigiert – das tut er selbstbewusst ohnehin nirgendwo in seinem Heft. Vielmehr fährt er auf dem eingeschlagenen Weg fort und akzeptiert offenbar das undurchsichtige Ergebnis, vergrößert sogar noch die Konfusion, so dass sie zum ästhetischen Selbstzweck wird. Damit kommt diese Zeichnung von allen Blättern des Klinikpatienten autonomer Kunst am nächsten.

Somit lassen sich die wenigen erhaltenen bildkünstlerischen Werke von Hermann Paterna der Perspektive seiner teils fiktional autobiographischen Texte anschließen und erweitern sie zugleich. Zwei sollen die Schneiderprofession des Klinikpatienten illustrieren und seine Fähigkeit zum Entwurf von

Kleidungsstücken belegen, mit einer zeigt er sich als kritischen Menschenkenner. Die übrigen schmücken Paternas Ideen über seine angeblich adelige Abstammung aus, mit Selbstprojektionen in Ritter und Ordensträger, Fantasien über seinen Lebensstil und dem Entwurf eines Wappens. Wenn gerade die letzteren Werke sich inhaltlich und formal verselbständigen, so liegt das sicherlich auch daran, dass der ehemalige Schneidergeselle in ihnen seinen Tagträumen freien Lauf lassen kann. Hier formt er eine fiktive Realität, und der Spaß daran führt zu echter bildkünstlerischer Kreativität, wie wir es insbesondere bei der surrealen Zeichnungen mit Pferden und Reiter sowie bei der wandfüllenden Collage beobachten können.