

EINFÜHRUNG

Bilder, die uns anblicken

Die kleine Gruppe von Zeichnungen aus dem Psychiatrischen Zentrum Nordbaden in Wiesloch, die hier vorgestellt wird, ist innerhalb von acht Jahren entstanden und umfasst unterschiedliche Papierformate und Techniken. Motivisch wirkt sie aber in sich geschlossen, nicht zuletzt durch die stets wiederkehrenden Gesichter mit großen, weit geöffneten Augen. Sie vor allem erzeugen die unheimliche Wirkung, die von den Blättern ausgeht. Unwillkürlich fragt man als Betrachter nach der Persönlichkeit hinter diesen Darstellungen.

Wir wissen jedoch nichts über den Autor. Er ließ sich bisher nicht ausfindig machen, und Informationen aus der Psychiatrie sind nicht zugänglich. Die Entstehungszeit der Zeichnungen, die Jahre 1991 bis 1998, hat er im Psychiatrischen Landeskrankenhaus Wiesloch verbracht. Weder ist bekannt, welche Vorbildung er im Zeichnen hatte, noch, wie viele Zeichnungen er neben den hier versammelten geschaffen hat. Das früheste datierte Blatt scheint aber immerhin zu verraten, dass er bereits geübt war. Er muss seit seiner Kindheit viel gezeichnet haben, vermutlich war er 1991 erst zwischen 17 und 19 Jahre alt.

Zudem lässt sich deutlich eine Entwicklung bis 1998 feststellen, was dafür spricht, dass der Autor über das Zeichnen selbst reflektieren konnte. Es war ihm nicht nur Existenz-Vehikel wie für viele so genannte Outsider Künstler, die für sich neue

Gestaltungsformen entdecken, an denen sie dann festhalten, ohne in erster Linie an einen Betrachter zu denken. Vielmehr ist davon auszugehen, dass unser Zeichner sich mit Kunst auseinandersetzte und mit seinen Zeichnungen auf eine Wirkung zielte.

Den Ausgang in der Werkgruppe bildet ein Blatt von 1991 (S. 21) aus unterschiedlich dichtem Gewirr meist parallel geführter, oft in Rundungen auslaufender Linien mit Augenformen, aus dem sich bei längerem Betrachten verschieden große Gesichter und einige Extremitäten absetzen. Räumlichkeit fehlt, selbst das Blattweiß ist nicht nur Grund, sondern teilweise zugleich Gesichtsfäche. So entsteht eine ambivalente Wirkung: Die frei ornamentalen Wanderungen des Stifts scheinen die Gesichter hervorzubringen, gleichzeitig überwachsen sie diese und machen sie unkenntlich. Die kleinen Profilköpfe öffnen den Mund und wirken angespannt, die größeren, uns (und ursprünglich dem Zeichner) zugewandten Gesichter haben dagegen geschlossene Münder und sind ohne Ausdruck. Durch die weiß gelassenen Pupillen wirkt ihr Blick leer, träumend oder entgeistert. Im Spielen des Stiftes könnte der Zeichner bewusst oder unbewusst mit den en face-Gesichtern nach einem Gegenüber suchen oder den Kontakt zu Facetten seiner selbst, während die Profile wohl teils fremde Personen meinen, teils selbst Fremdes abwehren sollen.

Eine Zeichnung von 1992 (S. 23) füllt den Bildraum ebenfalls fast vollständig, aber diesmal mit einer Mischung aus Architektur, Vegetation, Wasser und Gesichtern. Dabei wechseln sich eine Fülle verschiedener, vorwiegend winkelliger und spitzer grafischer Strukturen ab, was dem Blatt einen ganz anderen Charakter als dem vorigen gibt. Mauern sind teilweise perspektivisch gezeichnet, scheinen vor- und zurückzuspringen. Doch bleiben diese illusionistischen Momente kleinteilig und heben sich überdies gegenseitig auf, so dass letztlich der Eindruck von Fläche vorherrscht. Die Gesichter ragen, teils auf Oberkörpern, aus Bauten, Dunkelheiten oder Wasser hervor. Die meisten wirken ausgemergelt und erschöpft und blicken ruhig, nachdenklich oder traurig den Betrachter an. Die Komplexität der graphischen Struktur und die Blicke aus vielen Gesichtern überfordern den Betrachter, der vergeblich nach einer übergreifenden Komposition sucht.

Der Titel des Blattes scheint darauf mit Fluchtgedanken zu reagieren: „Waß soll ich hier? Ich will ins Nichts! Zurück! PLK Wiesloch Jan. 92 Chaos!“. Das „hier“ dürfte sich zugleich auf die Unterbringung in der Psychiatrie beziehen, und die Frage lässt vermuten, dass der Zeichner dort nicht freiwillig war. Die zweite Zeile setzt „Chaos!“ hinter Verortung und Datierung des Blattes und scheint so das Landeskrankenhaus mit der Ordnungslosigkeit der Darstellung zu identifizieren. Die Köpfe wären dann wohl als Mitpatienten und/oder Ärzte und Pfleger oder aber als bedrängende Wesen auf einer anderen Bewusstseinsstufe zu deuten. „Ich will ins Nichts! Zurück!“, formuliert als Alternative oder Ausweg einen Todeswunsch, im buddhistischen Sinne einer Rückkehr ins Nirwana. „Ins Nichts zurück“ hat auch Max Klinger (1857–1920) ein Blatt von 1884 betitelt, das seine Folge von Radierungen „Ein Leben“ beschließt (Abb. 1). Der nackte

Körper der Selbstmörderin, deren Lebensfaden von einer Sense durchtrennt wurde, sinkt vor tiefenlosem Grau in die Hände eines riesigen Engels (Abb. 1). Kannte unser Zeichner diese Grafik? Der willenlos erschlaffte Leib und die große Hand könnten Vorbilder für Elemente späterer Bilder sein.

Ein weiteres 1992 datiertes Blatt, „Zwillingsgeburt bei der Familie Müller!“ (S. 25), ist wesentlich klarer im Aufbau und zugleich grotesker im Charakter. Einige Figuren und Köpfe sind mit wenigen Überschneidungen in die Fläche gesetzt. Die titelgebende Geburt ereignet sich links. Zwei erwachsene Körper haben den Unterleib einer liegenden weiblichen Gestalt schon fast vollständig verlassen, links steht ein bekleideter Zuschauer, rechts stehen zwei, denen sich zwei Köpfe zugesellen. Alle Gesichter sind stark karikierend überzeichnet, die Augen starren aus stark umrandeten Höhlen. Nur der Blick der liegenden Frau – mit vier Brüsten – scheint erloschen; ihre ausgestreckten Arme spiegeln

den emphatischen Gestus eines ihrer Kinder, wirken aber leblos. Die übrigen Arme und Beine im Bild hängen mit Krallenhänden und -füßen ohne Energie von den Körpern herab. Der intensiven Begegnung von Leben und Tod bei der Geburt begegnen die Zeugen mit hilflosem Starren. Wie das vorige Blatt fragt auch dieses nach dem Sinn des Lebens.

Ebenfalls 1992 entstanden ist ein Farbstiftblatt mit zwei Szenen, bei denen zahlreiche Mitren und andere kreuzgeschmückte Kopfbedeckungen einen christlichen Zusammenhang andeuten (S. 27). Links werden wir wieder Zeugen einer Geburt. In einem Innenraum mit Kirchenfenstern verlässt wiederum ein ausgewachsener Männerkörper mit ausgebreiteten Armen einen Unterleib, diesmal aber den entflammten Schoß eines Mannes, der schreiend nach unten stürzt. Die Gruppe umgeben maskenhafte Gesichter, die an Edvard Munchs „Schrei“ (1893 ff.) erinnern (Abb. 2). Sie haben teils mehr als zwei Augen und sitzen auf dünnen männlichen und durch Röcke und Strumpfhalter und/oder wurstartige Brüste gekennzeichneten weiblichen Körpern. Die meisten lassen die Arme hängen, zwei berühren den nackten roten Körper des Neugeborenen, zwei weitere gestikulieren mit ihren Armen, wobei die zweite Gestalt unten links gleichzeitig zwei abgerissene Oberkörper an ihren Brüsten saugen lässt. Rechts sehen wir über eine Mauer in einen Garten mit Baum rechts und einer Mauer links. Auch hier erstreckt sich über das Bildfeld eine Zweiergruppe. Eine nackte rote Gestalt hängt an angenagelter Hand von einer Säule, auf der ein kleinerer nackter Leib abgelegt ist. Das schreiende Gesicht des Gemarterten blickt nach oben, während eine weibliche Gestalt mit Mitra ihn umarmt und sein erigiertes Geschlechtsteil in den Mund nimmt. Die Zuschauer vor und hinter der Gartenmauer starren mit ausdruckslosen Gesichtern wie Untote; einer lugt hinter

dem Baumstamm hervor, ein Kind hängt von einem Ast, einige Schädel sind zerbrochen. Das Diptychon spielt zweifellos auf Geburt und Tod Christi an. Die Vermittler seiner Lehre werden hier aber als perverse Nutznießer gezeigt. Auch von der Kirche erwartet unser Zeichner keine Antwort auf seine existenziellen Fragen.

1992 oder 1993 müssen zwei undatierte Blätter ohne Titel entstanden sein. Das eine (S. 29) zeigt links die Halbfiguren zweier wohl gleichaltriger Männer in Hemd und Sweater, die traurig aus zwei oder drei Augen vor sich hinsehen; der linke hat zusätzlich drei Augen am Kinn. Die Oberkörper sind einander sehr nah, berühren sich jedoch nicht. Hinter beiden Köpfen erscheinen eckige Heiligenscheine, die allerdings aussehen, als wären sie aus Holzleisten gezimmert. Mit ihren Unterkanten sitzen sie auf einer Linie, die rechts davon eine phantastische Architektur mit zwei Eingängen trägt und noch weiter rechts

in Treppenstufen übergeht. Auf jedem Stufenfeld sind frontal Figuren gezeichnet, teilweise übereinander, die sich durch Art der Kleidung und deren Ornamentik, durch Frisuren und Kopfbedeckungen, aber auch durch die Anzahl ihrer Augen unterscheiden. Die Darstellung überhöht zwei Männer zu Heiligen in exotischer Umgebung; damit soll wohl ihre Beziehung aufgewertet und zugleich entrückt werden.

Das andere undatierte Blatt (S. 31) präsentiert erneut eine komplexe, aber diesmal klarer gegliederte Architektur, aus der uns zahlreiche Menschen mit unterschiedlich vielen Augen leeren Blickes anstarren. Die meisten sind ganz in einer Farbe gehalten, nur gelegentlich hat der Zeichner Köpfe oder krallenartige Hände farblich abgesetzt – etwa bei den Zwillingmädchen in der Mitte hinten, die als einzige auch mit ihrem ganzen Körper zu sehen sind (wenn auch ohne Hände und Füße). Die linke Bildhälfte füllt eine große Gruppe vor einer roten Backsteinmauer, rechts geht der Blick über eine blaue Mauer zu einer kleineren Gruppe in einem weiteren Raum. Darunter sehen wir von oben in gestuft voreinander gebaute winzige Zellen ohne Fenster, aus denen uns zumeist jeweils ein Insasse ansieht. Nur einmal drängen sich hier zwei Gestalten aneinander. In der untersten dieser Kammern liegt ein Mann wie in einem Sarg. Zum ersten Mal gestaltet unser psychiatrisierter Zeichner hier beklemmend das Thema des Eingesperrtseins.

In der Buntstiftzeichnung „Der Selbstmörder!“ von 1993/1994 (S. 33) greift er es erneut auf. Das große Blatt ist wie ein Triptychon in drei senkrechte Bildfelder gegliedert. Darin gibt es weitere Unterteilungen, doch helfen ein stark auf kleinteiligen Kontrast angelegter Einsatz der Farben sowie wechselnde Perspektiven wenig zum Klären der Komposition. In der Mitte

sehen wir in einen großen Raum aus mehreren Ebenen, in dem vier gelängte weibliche Gestalten mit exaltierten Bewegungen und offenen Mündern tanzen. Außer einer sind sie bekleidet, neben Strumpfhaltern fallen hochhackige Schuhe auf, zwei der Frauen tragen zudem kreuzbekrönte Kappen. Allen dreien fehlen Hände. Links oben ist eine weitere Frau mit vier Augen auf eine Wand gemalt, links unten erscheinen, teils in einem zusätzlichen Raum, die Büsten einiger Zuschauer, die sich leeren Blickes unterhalten. Über ihnen hängt das Bild eines Kopfes mit drei Augen.

Im linken Bildstreifen sind mindestens vier Ebenen übereinander angeordnet. Oben wird eine stehende Figur mit angstvoll hochgezogenen Schultern und grünen Augen zwischen zwei Voluten sowie schwarzer Sonne und Mond von zwei tierischen Büsten zu ihren Füßen angejault. Zu beiden Seiten der Gruppe erscheinen weitere männliche Gestalten mit leerem Starren, rechts zieht sich nach unten eine Folge von maskenhaften Gesichtern. Die zweite Ebene zeigt einen großen Kopf im Profil, zwei kleinere isolierte Büsten sowie drei nach links kriechende Gestalten mit embryoartig verkürztem Leib. Darunter drängen sich noch vier Büsten und Köpfe, einer wiederum mit drei Augen. Ganz unten sehen wir die aneinandergedrückten Oberkörper von drei Männern in einem ummauerten Raum mit kleinem Fenster. Der Kopf des mittleren hat sich in der Stirn aufgelöst, so dass dort der Mauerverband sichtbar wird.

Der rechte Bildstreifen ist am klarsten gegliedert in drei Felder. Die obere Szene hebt sich mit ihrem Schwarzweiß vom übrigen Bild ab. Hier sind auf engem Raum drei Männer beieinander. Einer hockt im Vordergrund mit übereinandergelegten Armen, einer steht abgewendet, säulenartig und verschattet weiter hinten

neben einer schwarzen Sonne, der dritte besteht nur aus Hemd, Kopf und Hut. Hände sind bei ihm genauso wenig zu sehen wie bei den anderen beiden Männern Füße. Auf dem mittleren Feld blicken wir von oben in einen ummauerten Raum mit fünf Figuren. Vier davon bilden zwei Paare, die sich einander zuwenden oder, begleitet von einer schwarzen Mondsichel, sogar intim werden. Die fünfte ragt links genauso starr auf wie der Stehende oben, wobei sie mit den Füßen auf dem düsteren Regenbogen der unter ihr angedeuteten Landschaft steht. Handelt es sich bei dieser wiederholten Figur um den Selbstmörder des Titels? Die geschilderte Atmosphäre mit unheimlich leeren, zum Teil schreienden Gesichtern links und rechts, die wieder an Munchs „Schrei“ erinnern, meint wohl erneut das Leben in der Anstalt. Die mittlere Szene des ‚Triptychons‘ könnte ein Leben außerhalb der Institution darstellen, das allerdings ebenfalls wie eine Welt von Untoten erscheint. Die hier auftretenden Frauen sind zwar von mehr Energie getrieben als die durchweg passiven Männer des Bildes, aber das macht sie nur noch gespenstischer. Der Zeichner glaubt offenbar immer noch, dass der Suizid der einzige Ausweg aus dieser Horrorvision ist.

Auch das schwarzweiße Blatt „Mauern überall und irgendwo, Mauern!“ von Januar/Februar 1994 (S. 35) zeigt verschiedene, zumeist ummauerte Räume mit Figuren. Es gibt vier schwarze Sonnen, aber diesmal keinen Mond. In den Raum oben links streckt sich unterhalb eines teilnahmslos Blickenden der schlaksige Körper eines Geköpften mit hochhackigen Schuhen und einem genieteten Stock im Hintern. Aus der Halswunde spritzt noch Blut, das Haupt ist links auf einen Ständer gespießt. Darunter, mit einer Borte aus Zierformen und Köpfen abgetrennt, ist eine Szene mit drei fragmentierten Körpern zu sehen. Ein weiblicher Unterleib in Rock, Strumpfhaltern und

hochhackigen Schuhen steht auf einem ebensolchen, der sich vorbeugt. Links wendet sich entsetzten Gesichts das Oberteil eines männlichen Körpers in Trikot mit Armstümpfen und eingeschlagenem Hinterkopf ab. Auch hier wuchern Voluten und andere Zierformen ins Bildfeld. Unterhalb und rechts davon sind Männerkörper, -oberkörper und -köpfe fest in senkrechte Ornamentstreifen eingefügt; die meisten schauen mit leerem Blick aus dem Bild, nur die zur Seite Gewendeten öffnen den Mund weit, als würden sie schreien. Körperlose Köpfe auf Tellern werden von ausschwingenden Ständern getragen, als seien es Ausstellungsstücke. Rechts von dieser Gruppe drückt ein zusammengesetzter metallener Arm einen weiblichen Körper nach oben, der an den liegenden Unterleib links erinnert. Auch bei dieser Figur spritzt nach frischer Enthauptung Blut aus der Halswunde. Ein Mann im Hemd ohne Hände und mit zerbrochenem Schädel schaut sich das hohlen Blickes an. Abgegrenzt durch eine komplizierte, teils scharfgratige senkrechte Konstruktion schließt sich der Einblick in einen Hof an, den rechts eine spitz vorspringende Mauer begrenzt. Eine Gruppe von handlosen männlichen Oberkörpern weicht davor nach links zurück und drängt sich aneinander. Ihrer aller Augen sind so stark auf uns gerichtet, dass sie bei zwei Figuren aus ihren Höhlen treten. Auch im Bildfeld rechts oben auf dem Blatt blicken wir in einen ummauerten Hof. Auf dem dunklen Boden liegen fünf Männer. Während zwei ausfahrend gestikulieren, halten die anderen ihre Arme fest an den Körper gepresst. Links schließen sich am oberen Bildrand Einblicke in kleinere ummauerte Räume an, die leer sind. Darunter ist eine bildflächenparallele Mauer zu sehen, in die ein gezacktes Loch gerissen wurde. Darin erscheint ein Mann mit abgerissenen Armen. Vor ihm liegen Strukturen, die sich nach rechts zu Treppenstufen mit volutenförmigem Geländer formieren. Aber der Weg führt nicht in die

Freiheit, sondern in einen der vielen anderen Innenräume auf dem Blatt. Hier gibt es kein Entkommen.

Auf ein Element dieser Zeichnung konzentriert sich das sparsam gefüllte Blatt „fünf Findlinge“ vom Januar 1994 (S. 37). Die Fundstücke sind hier nicht Steine, sondern Köpfe in unterschiedlich versehrtem Zustand mit zwei oder drei Augen. Drei sind in der Mitte aufgebrochen, an einem ist das Hirn freigelegt, drei scheinen zusätzlich zu schmelzen, drei haben den Mund zu einem Schrei geöffnet. Sie werden mit kleinen Plattformen auf statisch wenig überzeugenden Ständern präsentiert, die von links nach rechts anwachsen. Zwei davon balancieren auf einer kleinen Treppe. Die Gruppe schließt ein mehrteiliger eckiger Stab mit Kerbe ab, der an einen Kronkorkenöffner erinnert. Rechts oben erscheint eine schwarze Sonne. Der rechte Rand des Blattes sowie die Spitze der unteren linken Ecke sind ebenfalls geschwärzt, was die Fläche des Blattes betont. Die Präsentation der Schädel erinnert an Jagdtrophäen, das Instrument rechts lässt an gewaltsame Eingriffe denken. Wahrscheinlich denkt unser Zeichner an einen bestimmten Sammler beschädigter Köpfe: einen Psychiater.

Die Zeichnung „Alte und neue Kopfgefangene hinter der Mauer!“ vom Februar 1994 zeigt einen Anstaltshof, der an drei Seiten von einer gerundeten Mauer mit Gitterfenstern umgeben ist (S. 39). Hier drängen sich apathische, teilweise verängstigt blickende oder sogar schreiende Figuren und Köpfe aneinander. Szenerie und Atmosphäre lassen an Darstellungen von „Irrenhäusern“ im Expressionismus, etwa von Heinrich Ehmsen denken (Abb. 3). Einige der Schädel sind zerbrochen oder haben mehr als zwei Augen, die manchmal in den Außenraum wandern. Es gibt fünf verschiedene Hüte und Mützen. Arme und

Beine, sofern vorhanden, sind gelängt und liegen inaktiv herum, Hände haben lange dürre Finger, die nichts greifen können, Füße stecken in hochhackigen Schuhen oder bestehen aus vier einzelnen Zehen, die in unterschiedliche Richtungen gehen. Hier zeigt unser Zeichner, wie Menschen, die in einer totalen Institution eingesperrt sind, Opfer ihrer psychischen Ausnahmeerfahrungen oder auch ihrer Einsamkeit und Verlassenheit werden. „Kopfgefangene“ kann beides meinen – die in ihrer Eigenwelt Eingesperrten und die wegen psychischer Krise Internierten.

Anders als hier sind die Figuren auf dem Blatt „In der Luft hängen!“ vom Ende des Jahres nur irgendwo in freiem Raum lokalisiert (S. 41). Zwischen zwei schwarzen Sonnen oben sowie von links und rechts in das Bildfeld ragenden Holzbrückenteilen unten schweben aneinander geschmiegt vier Oberkörper und zwei Köpfe begleitet von zwei fast vollständigen Gestalten. Die linke, schreiende Figur im weißen Kostüm mit schwarzer

Kappe und hochhackigen Schuhen hat nur eine Fußspitze eingebüßt, der rechten ist ein Bein und der Hinterkopf abgerissen und fehlen Hände und Füße. Auch von den vier Oberkörpern in Hemden oder Kostümen hat nur einer Hände. Alle blicken mit einem, zwei oder drei leeren Augen auf uns (in einer Augenhöhle sind sogar zwei Pupillen zu sehen), als seien wir verantwortlich für ihren Zustand.

Zwei weitere undatierte Blätter könnten ebenfalls 1994 entstanden sein. Das eine, als einziges mit Deckfarben und Lacken ausgeführt, steht mit seinem expressiven Farbauftrag auf der Grenze zur Malerei (S. 4). Es zeigt formatsprengend einen für unseren Zeichner typischen Kopf mit hohem kahlen Schädel, drei Augen und langgezogener schmaler Mundpartie. Die vollständig sichtbaren Pupillen lassen wieder an Angst denken, genauso wie die hochgezogenen Schultern. Ist die Identifikation der Gestalten auf den früheren Blättern offen, liegt es hier nahe, an ein Selbstbild zu denken, wenn auch sicherlich kein Selbstporträt gemeint ist. Das andere Blatt, eine Farbstiftzeichnung (S. 43), greift das Nebeneinander zweier Männer vom Heiligenbild (S. 29) auf. Nun sind die Köpfe der Halbfiguren im Hemd aber zersetzt oder zerbrochen, und der eine Mann berührt den Arm des anderen in verhaltener Intimität. Eine räumliche Verortung fehlt. Über beiden Gestalten schwebt waagrecht eine dritte, nackte mit kleinen weiblichen Brüsten. Sie scheint sich auf einer anderen Ebene zu bewegen, wie ein Genius oder eine verlorene Seele. Auch ihr Kopf ist zerbrochen, außerdem fehlt ihr der Mund. Dafür wachsen an beiden Handgelenken Trauben von Augen, wie auch auf der Schulter des rechten Mannes vier Augen erscheinen und zwei weitere auf seinem Hemd angedeutet sind. Eine gesteigerte Sehfähigkeit teilt sich von einer Realitätsebene an die andere mit.

Zwischen den bisher betrachteten Blättern und den übrigen sechs, von denen drei 1997 datiert sind, liegt nicht nur ein zeitlicher Abstand. Sowohl die Art der Zeichnung, als auch die Erzählweise haben sich verändert. Das Spiel mit Fläche und Raum und mit dem menschlichen Körper ist sicherer, teilweise virtuos geworden. Inhaltlich schließen die Blätter an die vorigen an, sind aber noch exaltierter und absurder.

„Die leibliche Mutter“ (S. 45) spannt Ganz- und Halbfiguren sowie Gestirne und einige verzierte Konsolen und Rahmen nahezu gleichmäßig über das Blatt. Mit der Mutter des Titels ist wohl die halbnackte glatzköpfige Figur mit Brüsten und herausgestellter Vagina links gemeint. Sie schwebt im Raum, auch wenn sie in grotesk verzierten hochhackigen Schuhen auf zwei quadratischen Plattformen steht, die mit geschweiften Blechen irgendwo jenseits des unteren Blattrandes befestigt sind. Sie starrt offenen Mundes aus zwei übereinander angeordneten Augen nach oben, während das doppelte Maul eines fantastischen Tiers, das mit Penis und weiblicher Brust ausgestattet ist, an einem ihrer langen Finger knabbert. Aus ihrem rechten Arm wächst ein Profilkopf, der in Größe den übrigen acht Köpfen der Zeichnung entspricht. Diese sitzen zumeist als Büsten (in bekannten Trikots oder Hemden) auf dem unteren Bildrand oder der Zierleiste, die von der Mitte des rechten Blattrandes ins Bildfeld ragt. Die meisten der Gesichter lösen sich stärker auf als in früheren Zeichnungen, Augen, Nasen und Münder entfernen sich voneinander, nur noch durch wenig Materie oder eine Linie miteinander verbunden. Der Titel der Zeichnung lässt eine besondere, wenn nicht sogar unerwartete Beziehung von Frau und Kind erwarten. Wurde das zwitterige Tierwesen von der Frau hervorgebracht? Das entgeisterte Zerfallen der Gesichter um dieses Paar herum könnte auf diese Erkenntnis zurückzuführen sein.

Auch auf dem am selben Tag entstandenen Blatt „Hutgesichter“ (S. 47) sind einige Köpfe, Figuren, Gestirne und Stützkonstruktionen nahezu gleichmäßig über das Blatt verteilt. Einen Hut trägt allerdings nur einer der vier zersetzten Köpfe, die mit durchweg übereinander angeordneten Augen vor sich hin stieren. Im Zentrum der Komposition steht erneut ein weiblicher Körper (diesmal spitz zulaufend auf einer quadratischen Plattform), dessen ungleich große Brüste, Arme und Gesichtsteile allerdings so stark in verschiedene Richtungen streben, dass er kaum noch als Einheit fassbar ist. Zur Verwirrung trägt bei, dass aus einem Ärmel zwei Augen wachsen und auf dem Gesicht ein weiterer kleiner weiblicher Körper steht. Rechts davon schickt sich eine männliche Gestalt in Stöckelschuhen mit zersetztem Kopf und klagend geöffnetem Mund an, die Szene zu verlassen.

Im Oktober 1997 ist das Blatt „Daß untere Lollgehäuse und daß obere Lollgehäuse“ entstanden (S. 49). Dem absurden Titel entspricht ein freies Nebeneinander grotesker Figuren. Von den oberen Ecken schauen eine schwarze und eine strahlende Sonne ins Bild. Ansonsten helfen zur räumlichen Orientierung nur Linien am unteren Bildrand und in der Mitte des Blattes, an denen Gestalten nach oben oder unten ausgerichtet agieren – deshalb wohl die Differenzierung im Titel. Unten folgt auf eine verkrüppelte und eigenwillig verzierte große Hand (die an Klingers Druckgraphik erinnert, Abb. 1) eine Architektur mit Gesicht, der sich links eine männliche Figur im Trikot anschmiegt. Rechts davon saugt ein versehrter nackter Hutträger an der Brust einer versehrten nackten Hutträgerin, und weiter rechts schießen senkrechte Linien auf, die mal den Oberteil einer Figur im Trikot bilden, mal eine kopfstehende Figur und ein Profilgesicht, mal eine abstrakte Formation. Auf einer Dach-

formation über dem Architekturgesicht sitzt ein männlicher Oberkörper und stößt mit dem Kopf an die Mittellinie. Drei Augen wandern unter ihr entlang, eines liegt auf ihr und wird Ausgang einer ornamentalen Konstruktion, die freie Satelliten in den Blattraum entlässt. Links davon hängt ein weiblicher Körper kopfüber, dessen beschädigtes linkes Bein über eine quadratische Plattform mit der Mittellinie verbunden ist. Das Spiel mit Oben und Unten des Blattes ist sicherlich als Metapher für eine Verwirrung der Orientierung gemeint.

Ebenfalls 1997 dürfte jenes Blatt entstanden sein, das nur noch Gesichtsteile und Schulterstücke verquickt (S. 51). Übergroß und aus verwirrend verschiedenen Perspektiven begegnen sich hier Augen, Münder, Zähne, Nasen, als bewegte man sich in Nahsicht über Gesichtslandschaften hinweg, ohne noch den Zusammenhang wahrnehmen zu können – auch eine Erfahrung der Orientierungslosigkeit. Demgegenüber ist die wohl gleichzeitige Zeichnung (S. 53) mit changierenden Farbflächen recht klar gegliedert. Die untere Hälfte des Blattes füllen Büsten oder Halbfiguren teils in Trikots, teils in Hemden, glatzköpfig, behaart oder bemützt, die mit großen Augen in unterschiedliche Richtungen starren. Darüber sind verschiedene Räume zu sehen. Links beugt sich oder fällt eine Figur in Trikot und Hosen, die in stark verzierten hochhackigen Schuhen auf quadratischen Plattformen steht. Rechts davon gruppieren sich um eine schräge Barriere ein Gesichtsprofil und eine weibliche Figur im Trikot, während ganz rechts, betrachtet von zwei weiteren Profilgesichtern zwei Akrobaten auf einer Bühne auftreten. Der eine präsentiert sich mit verkrüppelten Armen und einem extrem verzierten hochhackigen Schuh. Seine Begleiterin macht einen Handstand, wobei drei Beine aus dem Rock ragen. Klarer als auf früheren Zeichnungen sind hier

Köpfe und (deren) verwirrende Fantasiewelten nebeneinander-gestellt.

Im letzten Bild unserer Gruppe, 1998 datiert (S. 55), bricht die eben beobachtete Freiheit der Zeichnung plötzlich ab. Die langgestreckte, friesartige Komposition ist durch senkrechte und waagerechte Linien sowie durch Farbzonen klar gegliedert und wirkt statisch. In der linken Dreiergruppe haben die vorher zersetzten Gesichter zu neuer, picassoesker Form gefunden. Die zwei Büsten daneben mit zerbrochenen Schädeln und die zwei Profilgesichter knüpfen an die Zeichnungen bis 1994 an, den hohlen Ausdruck der en face-Gesichter und das zur Seite gewendete Schreien finden wir sogar schon im frühesten unserer Blätter. Die in Särgen liegenden weiblichen Ganzfiguren erinnern dagegen an die Gestalten auf den Treppenstufen (S. 29) und die liegende Figur in Einzelzelle (S. 31). Man erhält den Eindruck, dass unser Zeichner nach einer emotional aufgepeitschten, aggressiv übermütigen Phase nun wieder in seine frühere düstere Stimmung zurückgefallen ist, die letztlich in Todesgedanken mündet.

Diese neunzehn Blätter sind originelle Zeugnisse einer zeichnerischen, weniger malerischen Begabung, die eingesetzt wird, um psychische Spannungen abzubauen, die sowohl aus psychischen Ausnahmeerfahrungen als auch aus der Psychiatisierung resultieren. Halbbewusstes Spielen des Stiftes dürfte hier mit bewusstem Gestalten abgewechselt haben. Dabei überließ sich der Autor durchweg seiner Fantasie, nirgends setzte er sich mit der tatsächlichen Umwelt auseinander. Menschliche Körper und Räume stellte er stets überzeichnet und verzerrt dar, um (wechselnde) Stimmungen zu verstärken oder ins Extrem zu treiben. Mal wirkt alles steif, gehemmt und gefroren, mal exaltiert und

überdreht. All das erinnert an Zeichnungen von Drogenerfahrern, genauso wie die vervielfachten und losgelösten Augen, die das im Rausch überreich sich Darbietende der Umwelt meinen.

Die Blicke der meisten Bildakteure sind leblos. Selbst die immer wieder gezeichneten Schreie wirken sonderbar leer – wie schon beim berühmten Vorbild von Munch. Es geht nicht um den Ausdruck unmittelbaren Schmerzes, sondern um den anhaltenden Leidens unter den Verhältnissen, wenn nicht am Leben selbst. Dazu passt die geringe Substanz der Figuren und ihre Erstarrung, die als Vorstufe eines Todeswunsches verstanden werden kann. Oft sind sie auf Oberkörper in uniformen Trikots oder Hemden reduziert. Stecken darin Arme, so sind sie untätig und haben entweder keine Hände oder enden in spitzen Fingern, die nichts wirklich berühren können. Die wenigen Frauen in den Zeichnungen erscheinen zuweilen aktiv, blicken aber ebenfalls leer und erinnern dadurch erst Recht an fremdgelenkte Zombies. Ihre Ausstattung mit Rock, Strumpfhaltern, hochhackigen Schuhen ist stereotyp altmodisch, die langgezogenen Brüste wirken wenig attraktiv. Blickbeziehungen sind selten, zaghafte Berührungen gibt es nur bei wenigen Männerpaaren. Dagegen werden wir unentwegt angeschaut aus einer Überfülle von leeren Augen. Die Zeichnungen stellen damit die Fragen, die den Zeichner beschäftigen, an uns: Was soll er hier? Was ist der Sinn seines Lebens und Leidens? Die Stärke der Blätter besteht darin, dass sie die Dringlichkeit dieser Problematik spürbar vermitteln.

Thomas Röske

LEITER DER SAMMLUNG PRINZHORN,
UNIVERSITÄTSKLINIKUM HEIDELBERG