

## Thomas Röske **Krankheitssymptom oder kritisches Aufbegehren?** *Stick-, Näh- und Häkelwerke aus der Psychiatrie*

Schon unter den ältesten erhaltenen künstlerischen Werken aus psychiatrischen Anstalten sind Stick-, Näh- und Häkelarbeiten. Alles, was den Ärzten davon aufhebenswert erschien, weicht deutlich von traditioneller *Handarbeit* ab. Denn die Mediziner suchten in den Artefakten Pathologisches. Heute ist man sich einig darüber, dass sich in diesen originellen Leistungen mehr als nur Symptome erkennen lässt, steht doch immer eine komplexe Biografie dahinter, für die neben der diagnostizierten psychischen Krise nicht zuletzt die Psychiatrisierung mit ihren Folgen prägend war.

In den letzten Jahren hat sich durchgesetzt, die Werke vor allem als Aufbegehren zu lesen, zum einen gegen das Disziplinierungsmoment im *Handarbeiten*, zum anderen gegen das gesellschaftliche Ausgrenzen von Normabweichung. Gegenüber dieser etwas verhärteten kämpferischen Position, die aus spätfeministischer Weltsicht gespeist wird, möchte ich in meinen Ausführungen die Interpretation wieder öffnen.

**Die betrachteten Werke aus der historischen Sammlung** Die folgenden Beispiele stammen durchweg aus der Sammlung Prinzhorn, die seit 2001 in einem eigenen Museumsbau an der Psychiatrischen Universitätsklinik Heidelberg untergebracht ist. Weltberühmt sind jene mehr als fünftausend Zeichnungen, Gemälde, Skulpturen und Textilarbeiten, die zum Großteil nach dem Ersten Weltkrieg von einer Vielzahl psychiatrischer Heilanstalten, Kliniken und Sanatorien vor allem deutschsprachiger Länder nach Heidelberg geschickt wurden – auf einen Aufruf des Kunsthistorikers und Mediziners Hans Prinzhorn (1886–1933) hin.<sup>1</sup> Er war 1919 von dem damaligen Leiter der Psychiatrie, Karl Wilmanns, als Assistenzarzt nach Heidelberg berufen worden, um eine von Emil Kraepelin zwischen 1890 und 1903 begonnene kleine *Lehrsammlung* zu erweitern und in einer wissenschaftlichen Studie auszuwerten. Sein Buch *Bildnerei der Geisteskranken* erschien 1922, ein Jahr, nachdem er die Klinik verlassen hatte.<sup>2</sup> Der für die Zeit ungewöhnlich aufwendig produzierte und reich illustrierte Band weckte die Neugier vieler Kunstinteressierter für die bisher kaum beachteten, oft verblüffend originellen Bildwerke von Menschen, die als *Verrückte* marginalisiert worden waren. Als *Klassiker* wurde die Pionierarbeit bis heute mehrfach wieder aufgelegt.

In der Zeit, aus der die Werke der historischen Sammlung Prinzhorn stammen, den Jahrzehnten zwischen 1850 und 1930, hatten psychische Krisen andere Folgen als heute. Die Toleranz gegenüber jeglichem Abweichen von *normalem* Verhalten war geringer, die Stigmatisierung von *Verrücktheit* stärker. Tatsächlich waren Psychiater

damals hilfloser als heute. Werden dieser Tage die meisten, die eine psychische Krise durchleben, nur kurz stationär behandelt, das heißt mit Hilfe verschiedener Therapien und Medikamente resozialisiert, blieben damals die meisten Menschen mit der Diagnose *Dementia praecox* (‹vorzeitige Verblödung›) – ab 1911 allmählich *Schizophrenie* – auf Dauer interniert. Sie wurden oft mehrere Jahrzehnte bis zu ihrem Tod weggeschlossen in Institutionen, in denen man außer Bettbehandlung, Beruhigungsmitteln, Zwangsmaßnahmen (Tobzelle, Fixierungen, Dauerbad) und Arbeitstherapie keine Behandlungsmöglichkeiten kannte. Die Folge sozialer und intellektueller Unterstimulierung war fast immer eine Art Autismus, den man fälschlich als zwangsläufigen ‹schizophrenen Endzustand› deutete. Auch die historischen Werke der Sammlung Prinzhorn stammen vielfach von LangzeitpatientInnen, die sich kaum noch sprachlich äußerten.

Darüber hinaus ist zu bedenken, dass Männer und Frauen damals auch von der Psychiatrie ungleich behandelt wurden. Während Männer in die Anstalten kamen, wenn sie ihre Rolle als handelnde Subjekte missbrauchten oder darin gänzlich versagten, brachte man Frauen in die Kliniken, wenn sie der gewünschten Position als gesellschaftliche Objekte nicht entsprachen. Grund für die Diagnose *Dementia praecox* und *Schizophrenie* war bei ihnen oft, dass sie sich nicht in den Status fügten, den man für sie vorsah: sittsam, ordentlich, still und angepasst zu sein. Eindrücklich ist das Gegenüber von historischen Fotografien zweier Frauen, die Anstaltseintritt und -austritt dokumentieren sollten, nach dem Prinzip des ‹Vorher-Nachher›. Die Fotos sind in einem Album bewahrt, das um 1910 in der hessischen Anstalt Weilmünster zur Ausbildung des Personals angelegt wurde (Abb. 1).<sup>3</sup> Die Bürgerfrauen im Zustand der ‹Manie› erscheinen uns heute ‹gesünder›, glücklicher, freier und individueller im Ausdruck denn als ‹Gesundete› beim Verlassen der Anstalt.

Die ungleiche Behandlung steht sicherlich auch hinter der Tatsache, dass weniger künstlerische Werke von psychiatrisierten Frauen aus jener Zeit existieren, obgleich die Geschlechter in den Anstalten ungefähr gleich stark vertreten waren. Von den Werken der historischen Sammlung Prinzhorn stammen nur zwanzig Prozent von Frauen. Wahrscheinlich gestand man Frauen weniger Raum für Kreativität zu als Männern und maß ihren Werken zugleich weniger Wert bei.

Ein Überblick, wie ihn 2004 die Heidelberger Ausstellung *Irre ist weiblich* gegeben hat, zeigt, dass Frauen in Anstalten damals künstlerisch anderes schufen als Männer.<sup>4</sup> Diese träumten von Weltbeherrschung, von multipotenten Maschinen oder gar vom Perpetuum mobile, entwarfen revolutionäre Philosophien oder orgiastische sexuelle Programme. Internierte Frauen dagegen schrieben viel, vor allem Autobiografisches, waren mit sich, mit dem Verlust ihrer gesellschaftlichen Position und ihrer Habe beschäftigt. Und sie griffen auf diejenigen Techniken zurück, die ihnen vertraut waren, mit denen man sie als junge Mädchen zur Stille, Sauberkeit und Akkuratess e erzogen hatte: die Nadelarbeiten.

Prinzhorns Buch spiegelt das geschlechtliche Ungleichgewicht der Sammlung wider. Unter den zehn ‹schizophrenen Meistern›, denen er eigene Kapitel widmet, ist keine Frau. Im übrigen Buch sind sie

unterrepräsentiert; Textilien tauchen kaum auf. Demgegenüber gehören heute, durch Ausstellungen der Heidelberger Sammlung seit ihrer Wiederentdeckung in den 1960er Jahren, einige Werke von Frauen zu den bekanntesten. Viele bewegen zum Beispiel die Briefe der Mannheimerin Emma Hauck (1878–1920), in denen sie wenige, an ihren Mann gerichtete Wörter, wie «Herzensschatzi komm», so oft wiederholt hat, dass sich fragile, aus Bleistiftbewegungen gewebte Kolumnen

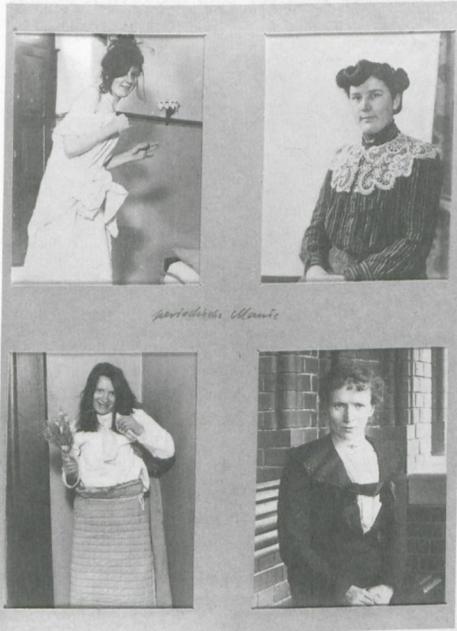


Abb.1 Anonymus, *Periodische Manie*, ca. 1905–1914, Seite eines Fotoalbums aus der Anstalt Weilmünster, Kassel, Archiv des Landeswohlfahrtsverbands Hessen.

ergaben (Abb. 2).<sup>5</sup> Prinzhorn bildete immerhin einen dieser Briefe ab, allerdings sehr klein, auf dem Kopf stehend, mit falscher Zuschreibung und als Beispiel für «Kritzelei» mit «erster Ordnungstendenz».<sup>6</sup> Deutlicher konnte er nicht zeigen, dass ihm am Inhalt dieses Schriftstückes nicht gelegen war. Tatsächlich rangiert in seinem zeittypisch ausdrucksbezogenen Kreativitätsmodell das «Mitteilungsbedürfnis» an letzter Stelle.<sup>7</sup>

**Texte am Körper** Das ist wohl auch der Grund dafür, warum ein anderes erstaunliches Stück der Sammlung in seinem Buch fehlt, das vielen heute geradezu synonym für den Heidelberger Fundus erscheint: das Jäckchen der Leipziger Näherin Agnes Richter (1844–1918) aus dem Jahre 1895 (Abb. 3).<sup>8</sup> Zum einen gehört es in den Bereich angewandter Kunst. Zum anderen dominiert der Mitteilungscharakter, da es über und über mit Text bedeckt ist. Die Ästhetik in der originellen Kombination von beidem konnte Prinzhorn noch nicht erfassen.

Agnes Richter war zunächst Hausmädchen in Dresden, dann für acht Jahre in den USA. Hier trug sie nach eigener Aussage große Ersparnisse zusammen. 1888 nach Dresden zurückgekehrt arbeitete sie als Näherin. Die zierliche und durch eine Seitwärtskrümmung der Wirbelsäule «missgestaltete» Frau blieb ledig. Bald fühlte sie sich von den Nachbarn bedroht, die angeblich nach ihrem Geld trachteten. Sie rief mehrfach die Polizei, bis sie 1893 wegen Unruhe und Hausfriedensbruch in die Anstalt gebracht wurde, zunächst nach Dresden, dann

nach Hubertusburg. Als <Gefahr für sich und andere> entmündigt blieb sie hier bis zu ihrem Tod 1918.

Am Jäckchen hängt ein Zettel, auf dem notiert ist: «Nähte in alle Wäsche und Kleidungsstücke Erinnerungen aus ihrem Leben». Mithin ist das Textil nur Beispiel für eine umfangreichere Produktion, die sich nicht erhalten hat. Das Datum bezeichnet wohl den Abschluss der Arbeit. Verfärbungen unter den Achselhöhlen und Abreibungen der Schrift verraten, dass die kleinwüchsige Richter das Jäckchen selbst



Abb. 2 Emma Hauck,  
*Brief an den Ehemann*,  
16 × 10,3 cm, Bleistift  
auf Papier, Heidelberg,  
Sammlung Prinzhorn,  
Inv. 3621.

getragen hat, vielleicht bis zu ihrem Tod.<sup>9</sup> Nur wenige Stellen des gestickten Textes lassen sich noch entziffern. Einige können wir mit dem verbinden, was wir von Richters Leben wissen (zum Beispiel «Ich bin nicht groß», «meine Jacke», «Ich bin in Hubertusburg»), und bestätigen damit die beigegebene Information.

Die Anstaltsinsassin trug Aufzeichnungen ihres Lebens an ihrem Körper. In einer Situation, die Entrechtung und Verlust allen Besitzes bedeutete, gab Richter mit der für gewöhnlich bloß schmückenden, untergeordneten Technik der Stickerei dem Intimsten, der eigenen Erinnerung materiellen Ausdruck und stellte das Ergebnis an ihrem Körper zur Schau. Das könnte für ein bemerkenswertes Selbstbewusstsein sprechen. War es vielleicht sogar offener Protest gegen die gleichförmige Kleidung der Internierten, gegen den Druck zur Aufgabe des Individuellen?<sup>10</sup>

Diese Interpretation wird relativiert durch die Beobachtung, dass der Text nur an den Ärmeln des Jäckchens außen, am Korpus aber innen angebracht ist. Offenbar hat Richter hier ihre Absicht geändert. Denn am Korpus erscheinen die Nähte und Abnäher außen. Neben diesem Verkehren gibt es eine andere Widersinnigkeit des Kleidungsstücks: Wegen der Abnäher zu Seiten der Knopfleiste nimmt man zunächst an, dass es vorne geknöpft wurde. Dann aber wären die Ärmel falsch angesetzt, denn sie würden sich nach hinten statt nach vorne beugen.

Wollte die Anstaltsinsassin mit dem Falschen, ‹Verrückten› des Textils auf ihre Internierung als ‹Irre› deuten? Oder weist es auf autoaggressive Tendenzen?

Es ist wahrscheinlich, dass Richter mit dem Anfertigen eines eigenen Jäckchens und dessen Besticken mit Text weniger auf ihre äußere als auf ihre innere Situation reagierte. Das Schneidern muss für sie Anknüpfen an den ausgeübten Beruf bedeutet haben, ein Stück Konti-



Abb. 3 Agnes Richter, *Selbstgenähtes, mit Texten besticktes Jäckchen*, 1895, Garne auf Anstaltsleinen, Rückenlänge 38,5 cm, Rückenbreite 42 cm, Heidelberg, Sammlung Prinzhorn, Inv. 743.

nuität über den tiefen Bruch in ihrem Leben hinweg. Das Festhalten von Erinnerungen aber dürfte geradezu ein ‹Notprogramm› gewesen sein, um sich psychischen Halt zu geben – gegen die Angst gerichtet, sich selbst zu verlieren. Möglicherweise ist so auch das Wenden des Textes nach innen zu erklären: als vergewisserndes Gespräch mit sich selbst.

**Liebesgabe** Aus dem späten 19. Jahrhundert stammt auch das bestickte Taschentuch (Abb. 4) einer Frau, von der wir nicht mehr wissen, als dass sie zumindest im Jahr dieser Ausschmückung, 1897, in einer Heil- und Pflegeanstalt, vermutlich Pirna-Sonnenstein, lebte. Nach einer der Aufschriften des Tuchs wird sie als ‹Miss G.› identifiziert. Das mit 37 × 36 cm nahezu quadratische Textil wurde 1913 von Emil Kraepelin in seinem Psychiatrie-Lehrbuch als Beispiel für die ‹eigenartigen Kunstwerke› von Menschen mit *Dementia praecox* abgebildet. Für ihn macht sich hier der ‹Verlust des Geschmacks in schreienden Farbenzusammenstellungen und absonderlichen Formen geltend›.<sup>11</sup> Das Abweichen von der Norm nimmt er als extrem und deshalb als krank wahr.

Die Stickerei lässt auf den ersten Blick wenig Struktur erkennen. Zwar hat die Autorin zunächst die vier Ecken mit Kartuschen besetzt und darin Botschaften eingetragen: ‹Herr Dr. Wilführ from Miss G.›, ‹Forget me not›, ‹Souvenir tears Nov 16 1897›, ‹Dresden. Vergiß mein nicht Dr. W.› Die übrige Nadelarbeit ist aber ungleich über das Taschentuch verteilt, auf einige Partien sind Schlingen ganzer Garnbündel genäht, andere sind ungestaltet. Gisela Steinlechner deutet das ungleichmäßige Erscheinungsbild als Ergebnis eines plötzlichen Aus-

bruchs von Widerstandsenergie: «Irgendwann platzt ihr der Kragen, sie nimmt eine Abkürzung, <rotzt> alles auf einmal und durcheinander hin auf das kleine Fleckchen Stoff.»<sup>12</sup> Anschließend hat <Miss G.> mit großen Nadelstichen das Ergebnis fixiert, und damit, so scheint es, das Zufällige zum Gewollten erklärt.

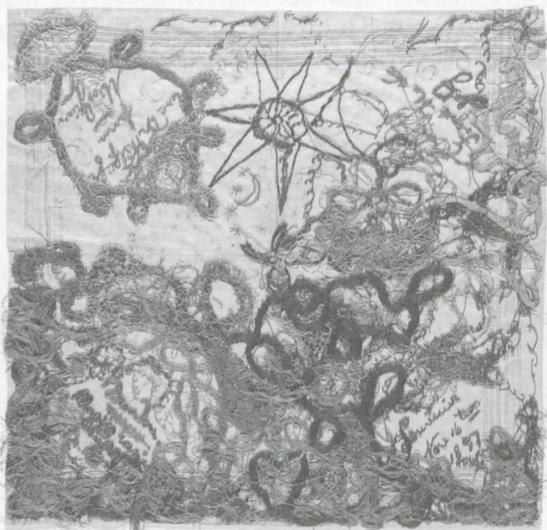


Abb. 4 <Miss G.>, Ohne Titel, 1894, Stickgarn auf einem Leinentaschentuch, 37 × 36 cm, Heidelberg, Sammlung Prinzhorn, Inv. 6053. Siehe auch Farbabbildung v.

Verfolgt man den Verlauf der Garnschlingen genau, wird allerdings deutlich, dass sie zumindest zum Großteil nicht planlos zu liegen kamen. Für das Rahmen der Kartusche «Herr Dr. Wilführ from Miss G.» hat die Stickerin bereits ein Bündel von Fäden verwendet. Bei «Dresden. Vergiß mein nicht Dr. W.» wollte sie dann offenbar auf gleiche Weise einen noch üppigeren Schmuck gestalten. Die dazu verwendeten Schlingen verschieden farbiger Garnbündel bilden zwar kein symmetrisches, aber doch ein gleich gewichtetes, «barockes» Ganzes. Erst nach dieser Verzierung scheint der Umgang mit dem Stickgarn sich verselbständigt zu haben, wobei zumindest die Herzform am Tuchrand noch absichtsvoll bildhaft sein dürfte.

Statt eines Ausbruchs von Unwillen wäre demnach ein Prozess zu rekonstruieren, bei dem der Wunsch nach Steigerung der Zier aus dem Ruder gelaufen ist. Das Ornament wuchs und wuchs und überwucherte schließlich anfängliche Struktur und Absicht. Möglicherweise hat ein plötzliches Realisieren dieses zerstörerischen Sich-Verlierens ins Schmücken zum Abbrechen der Stickerei geführt.

**Am Boden** Zwei Fotografien von 1894 in der Sammlung Prinzhorn (Abb. 5–6) dokumentieren jeweils ein Werk von Marie Lieb, über die wir nur wissen, dass sie damals mit der Diagnose «Periodische Manie» in die Psychiatrische Universitätsklinik Heidelberg gekommen war. Auf Parkettboden sind Muster aus Leinenstreifen zu sehen, bestehend aus Sternen, Kreuzen, Punkten und anderen Formen, von denen manche an Schriftelemente erinnern. Was heute als künstlerische «Bodenarbeiten» klassifiziert würde, erschien den Ärzten um 1900 bloß als außergewöhnliche «Zimmerdekoration» und damit ein Beleg für die Krankheit der Frau. Wilhelm Weygandt, der 1897–1899 Assistent von Kraepelin in Heidelberg war und eine der Fotografien in

seinem *Atlas und Grundriss der Psychiatrie* (1902) abbildet, schreibt, dass die «tobsüchtige Kranke» die Gestaltung «aus Fetzen des zerris-

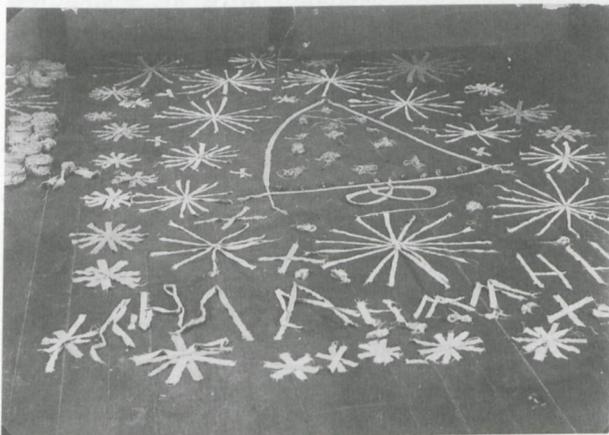


Abb. 5 Anonymus, *Zelle der Marie Lieb*, 1894, Fotografie, 11 × 16 cm, Heidelberg, Sammlung Prinzhorn, Inv. 1771/1.

senen Bettzeugs auf den Einzelzimmerboden» gelegt habe. Gleichwohl trägt das Werk, wie überhaupt alle von Anstaltsinsassen gefertigten, für ihn «den Stempel einer gewissen Gefälligkeit».<sup>13</sup> Die Umstände dieser Gestaltungen aus Stoffstreifen werden sich wahrscheinlich nicht mehr klären lassen. Das Beobachtbare selbst steht allerdings Weygandts Angaben entgegen. So fällt auf, dass das Parkett auf beiden Fotos nicht das gleiche ist; insofern dürfte Lieb

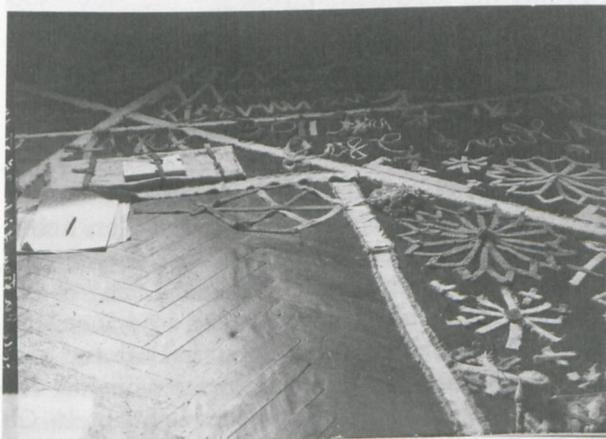


Abb. 6 Anonymus, *Zelle der Marie Lieb*, 1894, Fotografie, 11 × 16 cm, Heidelberg, Sammlung Prinzhorn, Inv. 1772.

nicht nur den Boden ihres «Einzelzimmers» genutzt haben. Sodann steht der Hinweis auf ihre Tobsucht und die Beschreibung des textilen Materials als «Fetzen» im Kontrast zum Gleichmaß der Stoffstreifen; bei manchen wurden sogar beide Ränder sorgfältig ausgedünnt. Darüber hinaus scheinen die unterschiedlichen Farben der Musterelemente, auf die mehrere Grauwerte der Fotografien schließen lassen, gegen die Herkunft der Streifen aus «Bettzeug» zu sprechen.

All dies sowie die sorgfältig aufgerollten Stoffstreifen am Rande der Musterflächen, ein Stoffballen mit einer Papierbeigabe, der von lederen Riemen mit Schnallen zusammengehalten wird, als Bestandteil der einen Komposition und die schriftlichen Aufzeichnungen, die dabei liegen, lassen eher an ein planvolles, vorbereitetes Tun Liebs mit Duldung, wenn nicht gar Unterstützung der Anstalt denken. Warum aber wurde die Patientin auf diese Weise kreativ? Viola Michely sah dahinter den Wunsch, «einen Raum einzunehmen, den Boden, auf dem sie steht, zu verändern, zu gestalten nach ihren Vorstellungen», und wertete dies als «Strategie, das Herrschaftsgefüge umzukehren» im Sinne einer «Rebellion gegen herrschende Machtverhältnisse».<sup>14</sup> Möglich ist aber auch, dass Lieb mit der individuellen Ordnung und dem Integrieren selbst entwickelter Schriftzeichen die Realität magisch beeinflussen wollte. Kreidezeichen und Ritzungen auf dem Boden haben eine lange Tradition in okkulten Praktiken von «Hexen» und Magiern. Und gerade um die Jahrhundertwende war Spiritismus in verschiedenen Ausprägungen wieder in Mode gekommen. Oder Lieb zielte tatsächlich auf eine bloße Schmückung des Bodens, in der Hoffnung, Ärzten und Pflegern gefällig zu sein. Wir können nicht davon ausgehen, dass Anstaltsinsassen stets nur daran dachten, den Gegensatz zwischen sich und ihren Betreuern zu betonen.

**Von Teufeln gemacht** Im April 1914 präsentierte Katharina Detzel (1872–1941) Ärzten und Pflegern der Anstalt Klingenmünster eine lebensgroße männliche Puppe aus Stroh und grobem Sackleinen (Abb. 7). Das Wesen hatte eine Glatze, einen imposanten Bart und war nackt. Die Krankenakte vermerkt, Detzel habe sie «an das vor die Lampe angebrachte Drahtgitter gehängt» und erklärt: «Nachts seien Kerle in ihrer Zelle gewesen, die hätten die Sache gemacht und kämen bald wieder, um dann sie [Patientin] aufzuhängen».<sup>15</sup>

Der protokollierende Arzt sah darin eine Taktik. Detzel habe in einen größeren Schlafsaal verlegt werden wollen, um leichter flüchten zu können. Tatsächlich kämpfte die erklärte Anarchistin aus Luxemburg, die 1907 wegen eines Anschlags auf die Eisenbahn festgenommen und schließlich in die Psychiatrie eingewiesen worden war, anhaltend gegen ihre Internierung und versuchte mehrfach zu entweichen, unter anderem mit selbstgefertigten Dietrichen. 1926 gelang es ihr schließlich, und sie wohnte danach bei ihrer Tochter. 1939 aber kam sie wegen Diebstahl und Urkundenfälschung erneut in Haft und bald darauf wieder in die Psychiatrie, diesmal in Andernach. Von dort verlegte man sie 1941 in eine weitere Anstalt, Johannestal in Süchteln. Ob sie den Krieg und den NS-Krankenmord überlebt hat, ist ungewiss.

Dafür, dass zur Deutung der Puppe weder die Erklärung Detzels, noch der Kommentar des Arztes ausreichen, spricht ein Eintrag der Krankenakte zwei Jahre später: «Auch aus dem Seegrass flicht sie sich oft sehr phantastische Gewänder. Spricht viel von Teufeln, die nachts zu ihr kommen. Modelliert auch hin und wieder einen und tritt dann bald als Teufel mit großem Penis, als wassersüchtiger Mann, bald als Kellner [...] auf.»<sup>16</sup> Welche Ursache und welchen Zweck könnte die Puppe von 1914 gehabt haben?

Michely sieht die Episode, von der die Krankenakte berichtet, als Ausdruck der «Angst, dass nachts das Pflegepersonal oder Ärzte in ihre

Zelle kommen, ihr Leben bedrohen».<sup>17</sup> Bettina Brand-Claussen hat vorgeschlagen, in der Puppe die Karikatur eines Arztes zu sehen, wegen des großen Bartes und des Zwickers – als den sie die Umrandung eines der Augen deutete.<sup>18</sup> Für beide Absichten scheint allerdings das Fertigen einer lebensgroßen Puppe allzu aufwendig.

Mir scheint bedeutsam, dass die auffällig ähnlichen Formen von Penis und Nase die teils komische, teils bedrohliche Figur als ganze sexualisieren. Formte Detzel den idealen Partner ihrer erotischen Träume? Es gibt zahlreiche Beispiele für bildliche Kreativität von internierten



Abb. 7 Anonymus, Katharina Detzel mit selbstgefertigter männlicher Stofffigur, April 1914, Fotografie, 16 × 11 cm, Heidelberg, Sammlung Prinzhorn, Inv. 2713a.

Männern aus sexueller Not.<sup>19</sup> Warum sollte nicht auch eine Frau in der Anstalt aus ähnlichen Bedürfnissen gestalten? Dagegen muss nicht sprechen, dass Detzel dies nicht offen erklärte, sondern ihr Verlangen dem Teufel zuschrieb. Auch das Aufhängen der Puppe lässt sich als Abwehr deuten – als Folge des Erschreckens vor der Präsenz des eigenen Wunschbildes.

**Epilog: fließende Energien** Die textilen Werke, auf die ich bisher eingegangen bin, stammen sämtlich aus der historischen Heidelberger Sammlung und sind zum Großteil bereits vor Prinzhorn in den Fundus aufgenommen worden. Damals war Handarbeit ausschließlich eine Betätigung von Frauen. Das ist heute anders. Den langen gehäkelten Arm, der 2003 der Sammlung Prinzhorn geschenkt wurde (Abb. 8), gestaltete in den 1990er Jahren ein psychiatrisierter Mann, Alfred Stief. Die Plastik gehört zur neuen Sammlung des Museums, die seit den 1980er Jahren auf circa 12 000 Werke angewachsen ist. Stief, 1952 als dritter Sohn von fünf Kindern eines Arbeiters geboren, wuchs in Recklinghausen auf.<sup>20</sup> Das introvertierte Kind schloss sich eng an weibliche Verwandte, besonders eine Tante, die Märchen erzählte und ihm Handarbeiten beibrachte. Ein Verkehrsunfall mit acht Jahren hatte Folgen. Wegen Leistungsschwächen kam Stief auf die Sonderschule, und selbst hier machte er keinen guten Abschluss.

Nach Arbeiten auf Bauernhöfen wurde er mit 18 Jahren Hilfsarbeiter auf dem Bau. Herumgestoßen und verhöhnt von den Kumpeln begann er zu trinken. Bereits mit 19 musste er zur Suchtbehandlung in die Psychiatrie. Als er 1985 volltrunken eine Frau belästigte, sperrte man ihn in die forensische Abteilung der Anstalt Benningen. Dort lebte er, bis vor kurzem richterlich die Unverhältnismäßigkeit seiner Sicherheitsverwahrung festgestellt wurde.

1992 entdeckte die Künstlerin Susanne Lüftner Stiefs künstlerische Talente und begann, sein Malen, Collagieren und Häkeln zu fördern.<sup>21</sup> Seitdem sind eine Fülle textiler Plastiken entstanden, Fahrzeuge, Hüte, Köpfe und Extremitäten vor allem. Ein Charakteristikum sind die

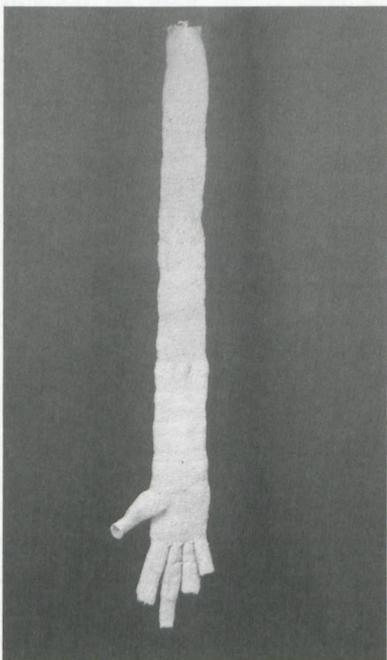


Abb. 8 Alfred Stief,  
*Arm mit Hand*, 1990er  
Jahre, Paketschnur in  
Nadelbindung, Länge  
125 cm, Heidelberg,  
Sammlung Prinzhorn.

offenen Enden, etwa auch an den Fingern der gehäkelten Hand in Heidelberg. Zweifellos gestaltet Stief mit seinem künstlerischen Arbeiten in einer für einen Mann nach wie vor ungewöhnlichen Technik und mit den entstehenden Werken einen eigenen Raum innerhalb der Institution Psychiatrie aus. Vermeidet er Abschlüsse an den Plastiken, um angesichts der Internierung seinem Drang nach Freiheit Ausdruck zu geben?

Nach eigener Auskunft ermöglicht das Offene seiner Werke den freien Fluss von Energien. Demnach sollte man auch dieses Werk nicht auf einen Protestgestus festlegen. Es geht Stief zunächst einmal darum, seine individuelle Weltsicht zu ordnen sowie sich selbst und anderen zu veranschaulichen. Darin unterscheidet er sich weder von Agnes Richter, *«Miss G.»*, Marie Lieb und Katharina Detzel noch von den meisten Künstlern innerhalb und außerhalb der Psychiatrie. Das Instrumentalisieren eines künstlerischen Werkes in einem sozialen Zusammenhang bedeutet gewöhnlich einen zweiten Schritt – und es ist fraglich, ob der von Anstaltsinsassen wie den hier vorgestellten getan wurde.

1 Zur Geschichte der Sammlung siehe Bettina Brand-Claussen, «Das <Museum für pathologische Kunst> in Heidelberg. Von den Anfängen bis 1945»; in: *Wahnsinnige Schönheit. Prinzhorn-Sammlung*; Heidelberg, Verlag Das Wunderhorn, 1996, S. 7–23; Ausstellung: Heidelberg, Schloss, 30. 3.–28. 4. 1996. 2 Hans Prinzhorn, *Bildneri der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*; Berlin, Springer, 1922. 3 Zu diesen Alben siehe *Ins Gesicht sehen*, Band 1, *Anonyme Fotografien aus der Anstalt Weilmünster 1905–1914*, hg. v. Bettina Brand-Claussen u. Thomas Röske; Heidelberg, Sammlung Prinzhorn, 2002; Ausstellung: Heidelberg, Sammlung Prinzhorn, 28. 3.–2. 6. 2002. 4 Siehe *Irre ist weiblich. Künstlerische Interventionen von Frauen in der Psychiatrie um 1900*, hg. v. Bettina Brand-Claussen u. Violy Michely; Heidelberg, Sammlung Prinzhorn, 2004; Ausstellung: Heidelberg, Sammlung Prinzhorn, 29. 4.–25. 9. 2004. 5 Siehe zuletzt: Monika Jagfeld, «Emma Hauck, <Herzensschatzi komm> (Briefe an den Ehemann), 1909»; in: *Sammlung Prinzhorn – Wunderhülsen und Willenkurven – Bücher, Hefte und Kalendarien*, hg. v. Bettina Brand-Claussen u. Erik Stephan, Heidelberg, Sammlung Prinzhorn, 2002, S. 58; Ausstellung: Heidelberg, Sammlung Prinzhorn/Jena, Galerie im Stadtmuseum, 20. 6.–8. 8. 2002/22. 9.–24. 11. 2002. 6 Prinzhorn 1922 (Anm. 2), S. 60–62. 7 Ebd., S. 20. 8 Siehe zuletzt *Schwarzseiden. Lisa Niederreiter – Agnes Richter*; Heidelberg, Sammlung Prinzhorn, 2009; Ausstellung: Heidelberg, Sammlung Prinzhorn, 18. 3.–3. 5. 2009. 9 Wann genau das Jackchen in die Heidelberger Sammlung kam, lässt sich bislang nicht feststellen. 10 Viola Michely, «Agnes Richter»; in: Brand-Claussen/Michely 2004 (Anm. 4), S. 146. Etwas abgeschwächt trägt diese Sicht auch Monika Ankele vor, siehe dies., *Alltag und Aneignung in Psychiatrien um 1900. Selbstzeugnisse von Frauen aus der Sammlung Prinzhorn*, Wien/Köln/Weimar, Böhlau, 2009, S. 181–183. 11 Emil Kraepelin, *Psychiatrie. Ein Lehrbuch für Studierende und Ärzte*, 8. Aufl., Bd. 3: *Klinische Psychiatrie*, 2. Teil, Leipzig, 1913, S. 726 und Taf. XIII. 12 Gisela Steinlechner, «Eigenwillige Handschriften. Ästhetische Strategien und Modell weiblicher Autorschaft in der Sammlung Prinzhorn»; in: Brand-Claussen/Michely 2004 (Anm. 4), S. 15–25, hier S. 21; siehe auch: Monika Jagfeld, «Miss. G.», in: ebd., S. 140. 13 Wilhelm Weygandt, *Atlas und Grundriss der Psychiatrie*; München, Lehmann, 1902, S. 302 und Fig. 93. 14 Viola Michely, «Marie Lieb»; in: Brand-Claussen/Michely 2004 (Anm. 4), S. 162. Ebenso argumentiert Monika Ankele in: Ankele 2009 (Anm. 10), S. 143–145. 15 Eintrag vom 20. 4. 1914, in: *Akte Katharina Detzel der Kreis-Heil- und Pflege-Anstalt Klingmünster, Archiv der Pfalzlinik Landeck*, Archiv-Nr. 2554 (Kopie in der Sammlung Prinzhorn). Hier wird vermerkt, Detzel habe die Puppe «vor sechs Tagen [...] gemacht», also am 14. 4. 1914. 16 Ebd., Eintrag vom 12. 8. 1916. 17 Viola Michely, «Katharina Detzel», in: Brand-Claussen/Michely 2004 (Anm. 4), S. 178. Ankele geht auf die Puppe nur allgemein als Beispiel dafür ein, dass «immer wieder [...] Patientinnen Objekte personifizieren», Ankele 2009 (Anm. 10), S. 158. 18 In einem Gespräch mit dem Autor Heidelberg 2005. 19 Thomas Röske, «Lust und Leid – sexuelle und erotische Motive in Werken der Sammlung Prinzhorn»; in: *Licht und Schatten*, hg. v. Hans Förstl u. a.; Berlin, 2007; Serie: *Schriftenreihe der deutschsprachigen Gesellschaft für Kunst und Psychopathologie des Ausdrucks e. V. [DGPA]*, Bd. 26, S. 169–180. 20 Für Informationen zu Leben und Werk Stiefs danke ich Susanne Lüftner (Soest). 21 Susanne Lüftner, «Alfred Stief»; in: *Von der Kultur des Sichtbaren. Kunst-Praxis Soest 1994–2004 – eine Dokumentation*, hg. v. den Freunden und Förderern der Kunstpraxis Soest e. V., Soest, 2005, S. 88.

