

THOMAS RÖSKE

## Paul Goesch – zwischen Avantgarde und Anstalt

Das Werk von Paul Goesch scheint zunächst nicht leicht in seine Zeit einzuordnen. Doch zeigt ein näherer Blick auf die Entwicklung des Künstlers und seines Denkens, dass er zwar eigensinnig war, aber nicht abseitig. Schon gar nicht lässt sich seine Kunst der Outsider Art zurechnen, auch wenn eine psychiatrische Perspektive lange deren Interpretation mitbestimmt hat. Vielmehr ist es Goesch immer gelungen, trotz psychischer Krisen und seines Lebens in Heil- und Pflegeanstalten mit seiner reichen Bildsprache Werke zu schaffen, die im Kontext zeitgenössischer Kunst ernst genommen werden konnten.

### Ausbildung und erste Werke

Paul Goesch war kein akademisch ausgebildeter Maler oder Zeichner. Aus einer vielfältig musisch interessierten Familie stammend hatte er ab 1903 in München, Karlsruhe, Dresden und schließlich in Berlin Architektur studiert und Studienreisen durch Deutschland, Italien und Frankreich unternommen.<sup>1</sup> 1914 erhielt er sein Diplom als „Regierungsbaumeister“ und war anschließend, von 1915 bis 1917, also im Ersten Weltkrieg, als solcher im westpreußischen Kulm (heute polnisch Chełmno) bei der Post angestellt.<sup>2</sup> Ansonsten scheint er während seines Studiums nur einen Monat Akt-Stunden in dem von Wilhelm von Debschitz geleiteten Münchner „Lehr- und Versuchsatelier für angewandte und freie Kunst“ besucht zu haben.<sup>3</sup> Diese private Kunstschule gab zur gleichen Zeit Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938), einem anderen Studenten der Architektur mit Hang zur freien Kunst, wichtige Anregungen.<sup>4</sup> Während dieser sich jedoch bald mit weiteren Dresdener Architekturstudenten zur Künstlergruppe *Brücke* zusammenschloss, blieb Goesch Einzelgänger. Und während die Mitglieder der *Brücke* vor allem mit Naturmotiven auf Leinwand dem gestischen Spätimpressionismus Vincent van Goghs nachstrebten, gestaltete Goesch vorwiegend Bilder aus der Fantasie in den intimen Medien Zeichnung, Gouache und Aquarell. So berühren sich seine frühen, wohl um 1908 entstandenen Gouachen (S. 60) denn auch eher mit Werken Wassily Kandinskys (1866–1944) aus dessen Münchner Zeit, sowohl in der Gestaltung und der Farbigkeit, als auch in der realitätsabgewandten Thematik (Abb. 1). Beide Künstler waren an erzählerischen und auch religiösen Inhalten interessiert, beide schätzten Volkskunst und mittelalterliche Kunst.<sup>5</sup> Seit einer Paris-Reise 1908 nahm sich der Architekturstudent den Pointillisten George Seurat, einen andern wichtigen Anreger der Moderne, zum

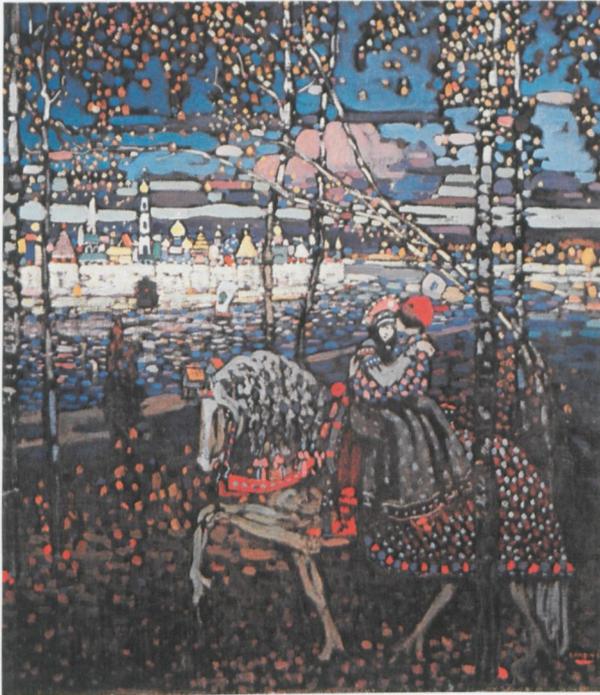
<sup>1</sup> Wesentliche Angaben zur Biographie finden sich in Goeschs Krankenakte der Heil- und Pflegeanstalt Göttingen (Fotokopie in der Sammlung Prinzhorn, Heidelberg; Original in Verlust), im Folgenden zitiert als Krankenakte Göttingen; zur Ausbildung siehe dort S. 16 (Eintrag vom 30.12.1921).

<sup>2</sup> Ebd., S. 39 (Eintrag vom 12.3.1926).

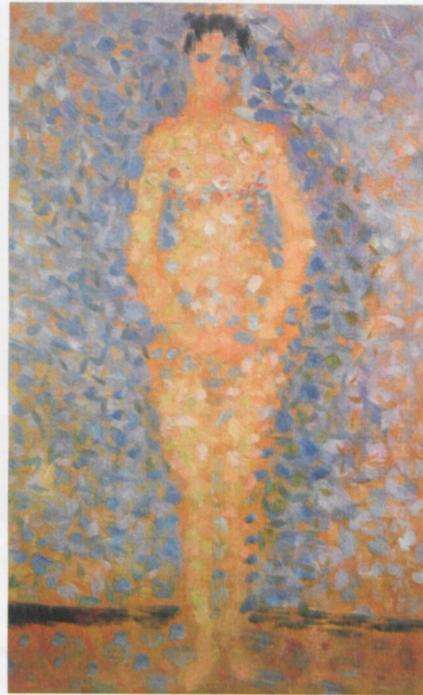
<sup>3</sup> Ebd., S. 37 (Eintrag vom 12.3.1926).

<sup>4</sup> Siehe hierzu Thomas Röske, „Entwicklung zum eigenen Stil. Ernst Ludwig Kirchner in München 1903/04“, in: *Freiheit der Linie. Von Obrist und dem Jugendstil zu Marc, Klee und Kirchner*, hrsg. von Erich Franz, Ausstellungskatalog Westfälisches Landesmuseum, Münster 2007, S. 222–226.

<sup>5</sup> Siehe dazu *Der frühe Kandinsky 1900–1910*, hrsg. von Magdalena M. Moeller, Ausstellungskatalog *Brücke* Museum Berlin, Kunsthalle Tübingen, München 1994; und *Neues über den frühen Kandinsky*, hrsg. von Jelena Hahl-Fontaine, Fernelmont 2012.



1 | Wassily Kandinsky | Reitendes Paar | 1907 | Öl auf Leinwand  
55 x 50,5 cm | Lenbachhaus München



2 | Georges Seurat | Stehendes Modell (Studie zu „Les Poseuses“) | 1887 | Öl auf Leinwand  
26 x 15,7 cm | Privatbesitz

Vorbild (S. 61).<sup>6</sup> An diesem Maler müssen ihn die Einfachheit der Form und die Klarheit der Farben fasziniert haben, die Dargestellte aus der Realität zu entrücken scheinen (Abb. 2).<sup>7</sup>

In seiner Entwicklung wurde Paul Goesch wesentlich gestützt und gelenkt von seinem fünf Jahre älteren Bruder Heinrich, einem Juristen, der vielseitig künstlerisch interessiert und mit einer Kusine von Käthe Kollwitz verheiratet war. 1908 zog Paul zu dem Ehepaar nach Niederpoyritz, das unweit von Dresden auf der anderen Elbseite liegt (heute eingemeindet). Dort arbeitete er mit Heinrich, der 1909 eine Professur für Kunstgeschichte an der Dresdener Akademie für Kunstgewerbe erhielt, „an der Grundlegung einer Ästhetik, die die Allgemeinverbindlichkeit der Mathematik beanspruchen konnte“.<sup>8</sup> Der Architekturstudent schrieb damals Gedichte.<sup>9</sup> Doch war er auch als bildender Künstler tätig. Im Dresdener Vorort Laubegast malte er noch 1908 eine Turnhalle aus, mit „Szenen aus dem Leben Buddhas“<sup>10</sup> und aus Gustave Flauberts rauschhaft grausamem und erotischem Roman *Salammô*.<sup>11</sup> Viele Maler der Moderne wollten sich der Herausforderung der Wandmalerei stellen, zumal wegen deren Öffentlichkeitswirksamkeit, doch nur selten erhielten sie dazu Gelegenheit. Goesch, dem die malerische Wandgestaltung wegen ihrer Verbindung zur Architektur besonders am Herzen gelegen haben wird, konnte immerhin drei solcher Werke umsetzen. Leider hat sich von der Dresdner Ausmalung nur ein Fragment erhalten, eine Tänzerin in eigenwillig rückwärts abgeknickter Pose, die motivisch wie mit der flächigen farbkräftigen Malerei dem

6 Krankenakte Göttingen, S. 40 (Eintrag vom 12.3.1926).

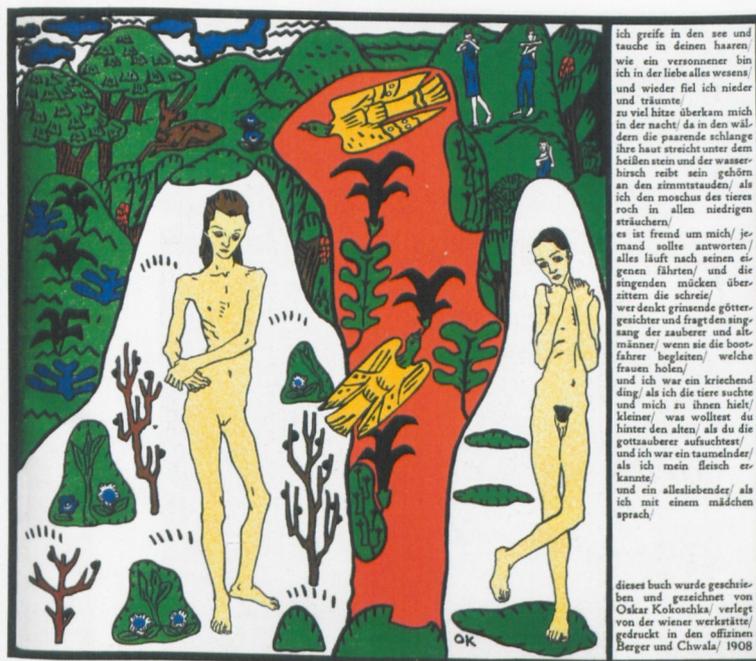
7 Als weitere französische Anregungen kommen die Symbolisten Pierre Puvis de Chavannes (1824–1898) und Maurice Denis (1870–1943) in Frage.

8 Paul Fechter, *Menschen und Zeiten. Begegnungen aus fünf Jahrzehnten*, Berlin und Hamburg 1949, S. 251.

9 Krankenakte Göttingen, S. 38 (Eintrag vom 12.3.1926).

10 Fechter 1949 (Anm. 8), S. 250.

11 Krankenakte Göttingen, S. 41 (Eintrag vom 12.3.1926).



3 | Oskar Kokoschka | Das Mädchen Li und ich | Illustration zu *Die träumenden Knaben* 1908 | Farblithographie | 23,5 x 21,5 cm | Privatbesitz

ich greife in den see und tauche in deinen haaren  
wie ein versonnener bin  
ich in der liebe alles wesens/  
und wieder fiel ich nieder  
und träumte/  
zu viel hitze überkam mich  
in der nacht/ da in den wäl-  
dern die paarende schlange  
ihre haut streicht unter dem  
heiligen stein und der wasser-  
hirsch reibt sein gehörn  
an den zimmtausden/ als  
ich den moschus des tieres  
roch in allen niedrigen  
sträuchern/  
es ist freud um mich/ je-  
mand sollte antworten/  
alles läuft nach seinen ei-  
genen fährten/ und die  
singenden mücken über-  
zittern die schreie/  
wer denkt grinsende götter-  
gesichter und fragt den sing-  
sang der zauberer und stö-  
männer/ wenn sie die boot-  
fahrer begleiten/ welche  
frauen holen/  
und ich war ein kriechend  
ding/ als ich die tiere suchte  
und mich zu ihnen hielt/  
kleiner/ was wolltest du  
hinter den alten/ als du die  
gottzauberer aufsuchtest/  
und ich war ein taumelnder/  
als ich mein fleisch er-  
kaunte/  
und ein allesliebender/ als  
ich mit einem mädchen  
sprach/

dieses buch wurde geschrie-  
ben und gezeichnet von  
Oskar Kokoschka/ verlegt  
von der wiener werksstätte/  
gedruckt in den officinen  
Berger und Chwala/ 1908

12 Das stellte Goesch rückblickend selbst fest, s. ebd.

13 Siehe etwa sein Gemälde „Czardastänzerinnen“, 1908/1920, Gemeentemuseum, Den Haag (Gordon 49).

14 Krankenakte Göttingen, S. 17 (Eintrag vom 30.12.1921).

15 Stefanie Poley, „Paul Goesch – ‚Lebendiges ausgraben‘. Goeschs analytische Gespräche mit Otto Gross in Dresden-Niederpoyritz 1908/09: Eine Quelle seiner Lebensdevisen, möglicherweise?“, in: 7. Internationaler Otto Gross Kongress. Dresden, 3. bis 5. Oktober 2008, hrsg. von Werner Felber, u.a., Marburg 2010, S. 297–363, hier S. 326 ff.

16 Krankenakte Göttingen, S. 3 und 4 (Auszug aus der Krankenakte Hedemünden), S. 6 (Auszug aus der Krankenakte Schwetz), S. 10 (Eintrag vom 23.7.1921), S. 17 (Eintrag vom 30.12.1921) und S. 83 (Brief von Dr. Frensdorf an Goeschs Vater vom 1.2.1922).

17 Krankenakte Göttingen, S. 37 (Eintrag vom 12.3.1926).

18 Laut Krankenakte Göttingen, S. 6 (Auszug aus der Krankenakte Schwetz), berichtete Goesch von einer Rückkehr zur evangelischen Kirche nach 2½ Monaten. Das entspricht der Angabe zu Goeschs Religionszugehörigkeit in der Akte Teunitz (Bundesarchiv Karlsruhe, Signatur Ga 13579, Kopie in der Sammlung Prinzhorn), S. 1, wo ein erster Eintrag „kath.“ ausgestrichen und durch „ev.“ ersetzt wurde.

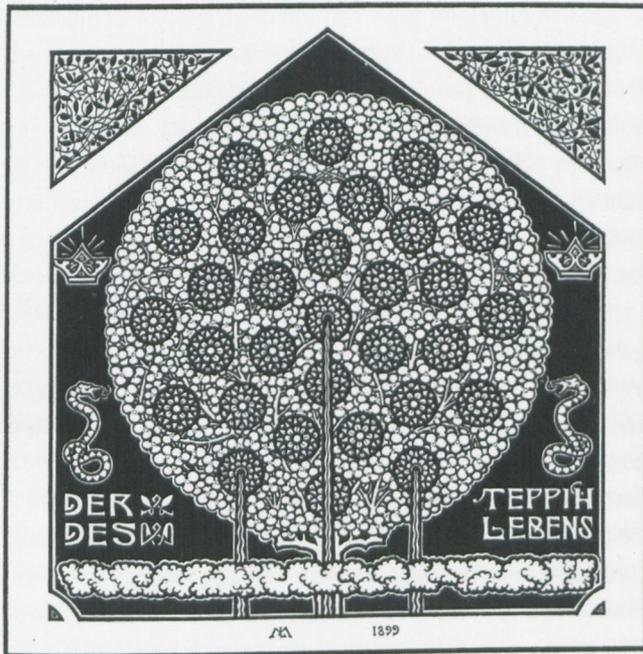
19 Krankenakte Göttingen, S. 19 (Eintrag vom 30.12.1921).

Expressionismus nahesteht.<sup>12</sup> Auch Ernst Ludwig Kirchner begann 1908 in Dresden, sich mit dem Thema Tanz auseinanderzusetzen.<sup>13</sup> Auf welches Vorbild sich Goesch für seinen tanzenden Akt bezieht, ist allerdings nicht klar. Hatte er schon Beispiele für die von Émile Jaques-Dalcroze entwickelte Rhythmische Gymnastik gesehen, bevor dieser 1911 in Hellerau seine berühmte „Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus“ eröffnete?

### Psychoanalyse, Katholizismus und Theosophie

1908 besuchte auch der Psychoanalytiker Otto Gross das Ehepaar bei Dresden und führte bei ihm psychoanalytische Sitzungen durch. Paul nahm daran teil.<sup>14</sup> Es scheint, dass vor allem durch Gross' Ermutigung zum freien Ausleben sexueller Neigungen und Bedürfnisse die Treffen bei dem Architekturstudenten zu einer ernsten psychischen Krise führten.<sup>15</sup> Seine Krankenakten offenbaren Schuldgefühle von Kindheit an wegen Onanie, masochistischer Praktiken (Flagellation) und wohl auch wegen homosexueller Neigungen.<sup>16</sup> Goeschs Hang zum Katholizismus, der sich schon in der Kindheit äußerte (auch angeregt durch Fantasien aus der intensiven Lektüre von Stefan George)<sup>17</sup> und 1914 kurzzeitig zum Übertritt in die katholische Kirche führte,<sup>18</sup> hing mit dem Wunsch nach „Schutz wegen der Verfehlung“ zusammen<sup>19</sup> – auch wenn eine „religiöse Wollust“ ebenfalls Triebkraft gewesen sein mag.<sup>20</sup>

Im Juni 1909 suchte Goesch dann das erste Mal ein Nervensanatorium auf, nachdem er sich auf einer Exkursion durch Norddeutschland zu Pfingsten „übernommen“ hatte.<sup>21</sup> Er verbachte zwei Monate in Hedemünden und bald darauf ein halbes Jahr in Rasemühle, erst im April 1910 konnte er sein Studium fortsetzen.



4 | Melchior Lechter | Buchillustration für Stefan Georges  
*Teppich des Lebens* | 1899 | Holzschnitt



5 | Melchior Lechter | Buchillustration für Maurice Maeterlincks  
*Der Schatz der Armen* | 1898 | Holzschnitt

Was Goesch an künstlerischen Arbeiten nach Dresden schuf, ist unklar. Während der Sanatoriumsaufenthalte entstanden keine Bilder.<sup>22</sup> Und es ist unwahrscheinlich, dass er im Verlauf des restlichen Studiums, in dessen praktischen Abschnitten oder bei seiner Anstellung in Kulm viel Gelegenheit zum freien Zeichnen und Malen hatte. Immerhin nahm er aufmerksam am zeitgenössischen Kunstgeschehen teil, besuchte etwa mit seinem Künstler-Freund Karl Rade (S. 130) die erste Ausstellung von Hermann Waldens Sturm-Galerie 1912 (mit Werken des *Blauen Reiters*).<sup>23</sup> Er begann in dieser Zeit aber auch, angeregt durch seinen Bruder Fritz,<sup>24</sup> sich intensiv mit Theosophie auseinanderzusetzen, die bald Einfluss auch auf seine Kunst nehmen sollten. Im Februar und März 1914 arbeitete er am Bau des erste Goetheanums in Dornach mit.<sup>25</sup>

### Der Maler und die Avantgarde

Goeschs erste zeitlich gesicherte Zeichnungen und Malereien stammen aus den Jahren nach dem zweiten Zusammenbruch 1917. Er kam jetzt wegen Personenverknennung und Größenideen für zweieinhalb Jahre in die Westpreußische Provinzial-Irren-Heil- und Pflegeanstalt Schwetz. Hier hat sich sein zeichnerischer und malerischer Schaffenseifer vor allem 1918 und 1919 Bahn gebrochen,<sup>26</sup> sicherlich dank Aufgeschlossenheit von Seiten der Ärzte und dem Versorgen mit Papier und Malmitteln durch Goeschs Familie. Alle Themen, die ihn auch später beschäftigten, gestaltete er jetzt bereits, auch das Phantastische, Humorvolle und Exaltierte dominiert schon seine Bildwelt. Die Malerei ist immer noch flächig und kontrastreich angelegt, die Zeichnung beschränkt sich auf Konturlinien und Ornamentik. Die Motive

20 Krankenakte Göttingen, S. 6 (Auszug der Krankenakte Schwetz); siehe dazu dort auch S. 3 (Auszug Krankenakte Hedemünden) und S. 11 (Eintrag vom 23.7.1921).

21 Krankenakte Göttingen, S. 39 (Eintrag vom 12.3.1926).

22 Ebd.

23 Krankenakte Göttingen, S. 41 (Eintrag vom 12.3.1926).

24 Ebd., S. 42 (Eintrag vom 12.3.1926).

25 Ebd., S. 54 (12.3.1926). Theosophie spielte auch für Heinrich Goesch und seine Frau eine große Rolle. 1915 erwarb das Ehepaar sogar ein Grundstück in Dornach, nahe dem Goetheanum. Später kam es jedoch bei ihnen zum Bruch mit Rudolf Steiner, siehe: *Monte Verità. Berg der Wahrheit*, Ausstellungskatalog Museum Villa Stuck, München 1980; S. 107.

26 Krankenakte Göttingen, S. 39 (Eintrag vom 12.3.1926), s.a. ebd., S. 42.

sind jedoch kleinteiliger und komplexer geworden. Vor allem die architektonischen Entwürfe ornamentierte er nun geradezu atemberaubend vielfältig und detailliert. Ein Mitpatient soll ihn erneut auf den Expressionismus aufmerksam gemacht haben.<sup>27</sup> Goesch selbst weist auf Einflüsse u.a. von Oskar Kokoschka, aber auch von Melchior Lechter hin.<sup>28</sup> Der frühe Kokoschka mag ihn in den kräftigen Farben bestätigt und zu ephebenhaften Figurenerfindungen angeregt haben (Abb. 3, vgl. z.B. S. 89–91 sowie S. 108 und 110).<sup>29</sup> Auf den Jugendstilkünstler Lechter, den Goesch schon früh als Holzschnitt-Illustrator der Werke Stefan Georges kennen gelernt hatte (Abb. 4 und 5), scheint viel von der reichen Ornamentik seiner Architekturzeichnungen zurückzugehen (z.B. S. 70 und 71 oder S. 76 und 77).

Im Oktober 1919 aus der Anstalt entlassen, war Goesch nicht in der Lage, in seinen früheren Beruf zurückzukehren. Als Staatsbediensteten hatte man ihn 1918 pensioniert.<sup>30</sup> Er zog zu seinem Vater nach Berlin und nahm dort ab 1919 am Aufbruch der Kunst nach dem Ersten Weltkrieg teil, wurde Mitglied in der *Novembergruppe* und im *Arbeitsrat für Kunst* und stellte mit diesen Gruppierungen aus. Unter dem Namen Tancred nahm er an der *Gläsernen Kette* teil, einer Briefgemeinschaft utopisch gesinnter Architekten um Bruno Taut. In dessen Zeitschrift *Frühlicht*, die ab 1920 als Anhang der Halbmonatsschrift *Stadtbaukunst alter und neuer Zeit* erschien, 1921–1922 dann als eigenes Organ, publizierte er Zeichnungen und Texte. Seine Werke und Gedanken wurden also geschätzt als originelle Beiträge zum ästhetischen Diskurs der Zeit.

## Theorie

Goeschs Architekturfantasien dieser Jahre scheinen wie die Bruno Tauts an die utopischen Ideen Paul Scheerbarts (1863–1915) zur Glasarchitektur anzuschließen (*Glasarchitektur*, 1914), die zu einer Umformung und Besserung der Kultur durch Gebäude aus farbigem Glas aufruft. Hier ist nicht nur an solche gezeichneten Architekturen Goeschs zu denken, in denen keine Fenster vorgesehen sind. Auch Scheerbarts Träume von ungeahnten „Farbenwundern“ an und in diesen Bauten sowie seine Vorhersage, dass sich eine eigene „Ornamentik im Glashause“ aus einem Umbilden der „Ornamentik des Orients, der Teppiche und Majoliken“ entwickeln werde, da die Glaskunst in dieser Erdregion ihren Ursprung habe,<sup>31</sup> passt zu den fantasie reich ausgeschmückten, teils orientalistischen Entwürfen des ehemaligen Regierungsbaumeisters.<sup>32</sup> Er könnte sich zudem mit der Forderung des Autors identifiziert haben, dass die „Regierungsarchitekten, die immer gleichzeitig in ihren Bewegungen gehemmte Beamte sind (woraus Trägheit und Konservatismus resultieren), [...] wieder zu freien Künstlern werden“ müssten.<sup>33</sup> Vielleicht hat ihn sogar Scheerbarts Bemerkung, dass im „Orient [...] der Verrückte und auch der Wahnsinnige auf freiem Fuß belassen und im Volke als Prophet verehrt“ werde,<sup>34</sup> sein eigenes Schicksal neu sehen lassen.

Auch mit seinen übrigen Malereien und Zeichnungen passte Goesch zu jener deutschen Avantgarde, die als Expressionismus der zweiten Generation bezeichnet worden ist.<sup>35</sup> Seine flächige, farbkräftige Malerei, sein schlankes Figurenideal entsprachen der damaligen Begeisterung für den „Geist der Gotik“,<sup>36</sup> ebenso fügten sich seine religiösen Bildthemen in die Zeit.<sup>37</sup> Welchen Einfluss Theosophie und Anthroposophie damals auf sein Denken hatten, zeigt sich an seinen Texten im *Frühlicht*, betitelt als „Aphorismen“, „Anregungen“ und „Kunstbetrachtungen“. Sie

27 Ebd., S. 41 (Eintrag vom 12.3.1926).

28 Ebd., S. 40 und 42.

29 Die Einflüsse auf Kokoschka von Ferdinand Hodler, den er ebenfalls schätzte (s. ebd., S. 40), waren ihm sicherlich bewusst.

30 Krankenakte Göttingen, S. 11 (Eintrag vom 23.7.1921).

31 Paul Scheerbart, *Glasarchitektur* (1914), Berlin 2000, S. 118, 26 und 33.

32 Iain Boyd Whyte, „Einführung“, in: *Die Gläserne Kette. Brief von Bruno Taut und Hermann Finsterlin, Hans und Wassili Luckhardt, Wenzel August Hablik und Hans Scharoun, Otto Gröne, Hans Hansen, Paul Goesch und Alfred Brust*, hrsg. von Iain Boyd Whyte und Romana Schneider, Ostfildern-Ruit 1996, 15, hält fest, dass Scheerbart verstärkte auch das Interesse der Gruppe am Orient.

33 Scheerbart 2000 (Anm. 31), S. 119.

34 Ebd., S. 44.

35 *Expressionismus. Die zweite Generation 1915–1925*, hrsg. von Stephanie Barron, Ausstellungskatalog, München 1989.

36 Magdalena Bushart, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst: Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911–1925*, München 1990.

37 Stephanie Barron, „Der Ruf nach einer neuen Gesellschaft. Einführung“, in: *Expressionismus. Die zweite Generation 1915–1925* (Anm. 35), S. 11–41, hier S. 31–35.

kreisen bei bildender Kunst um die Idee eines Gestaltens aus dem Unbewussten, die er mit dem Expressionismus identifiziert. Goesch plädiert dafür, in Malerei und Zeichnung nicht mehr im Sinne des Impressionismus den Augeneindruck möglichst „richtig“ nachzugestalten, sondern sich bei dessen Umsetzen einer „unbefangene[n] Stimmung“ zu überlassen. Er denkt an eine „schnelle Arbeitsweise“, aber mit „seelische[r] Vertiefung“.<sup>38</sup> „Verzeichnen“ sei dabei kein Mangel, sondern werde von den „Kräften“ gelenkt, die „zum Symbolschaffen befähigen“. „Geht man liebevoll auf die Verzeichnungen ein, die einem sozusagen ‚von selbst‘ kommen, so entdeckt man in sich ein Schaffensvermögen, welches uns das sichtbar macht, was wir eigentlich innerlich (im Unter- oder Überbewußten) von den Dingen verlangen und wie sie zu uns sprechen sollen.“<sup>39</sup> Das klingt charakteristisch für den Expressionismus, man denke etwa an das Programm der *Brücke* von 1905: „Jeder gehört zu uns, der unmittelbar und unverfälscht das wiedergibt, was ihn zum Schaffen drängt“.<sup>40</sup> Darüber hinaus geht Goesch, wenn er erläutert, inwiefern seine Empfehlung ebenso für Architekturzeichnungen gälte. Weil es ihm hier um eine Abkehr von Grundsätzen des Klassizismus geht, ruft er den Gestaltern zu: „Nicht so ernst!“, und fordert: „Das Steigern der Formen zur absoluten Schönheit muss allmählich und von selbst kommen“.<sup>41</sup> Auch hier gehe es darum, „nicht diese verhäßlichen Instinkte in sich auszumerzen, sondern sie auszuleben und zu veredeln [...]. Es wird dann das Element der Furcht aus ihnen verschwinden, d.h. sie werden edel.“ An dieser Stelle verweist er auf die theosophische Idee von der „Pfleger des Ätherleibes oder der Gewohnheiten“.<sup>42</sup> Im Sinne Rudolf Steiners (und möglicherweise auch der Psychoanalyse) sucht Goesch also im künstlerischen Schaffen nach einem Integrieren und Harmonisieren von Persönlichkeitsanteilen und Gedanken, um das Lebendige am Menschen, den Ätherleib, durch Kohärenz der psychischen Strebungen und Haltungen zu verbessern.<sup>43</sup> Dies hat nicht nur Auswirkungen auf das historische Subjekt. Goesch denkt mit der Theosophie an die Veredelung des Geistes, die über das irdische Dasein des Einzelnen hinauswirke und in späteren Inkarnationsformen zum Ausdruck komme.<sup>44</sup>

Seine Empfehlungen versteht Goesch auch als Ermutigung an ausführende Arbeiter am Bau, sich ihrer eigenen Kreativität anzuvertrauen: „Dieses Schaffensvermögen ist in viel höherem Grade allen Menschen gemeinsam als die zufällige Anlage, einen Gegenstand richtig oder im herkömmlichen Sinne gefällig nachzubilden“.<sup>45</sup> Vor allem erläutern seine Texte aber sein eigenes Vorgehen beim Malen und Zeichnen und machen verständlich, warum Goeschs Bilder konzentriert wirken, zugleich jedoch sanft und unbeschwert, oftmals heiter. Der Schluss der „Anregungen“ liest sich wie ein künstlerisches Credo: „Es ist ein seelisches Geheimnis, z.B. beim Austauschen einer Fläche, durch eine Art kosmische Liebe, die überall Beziehungen erlebt, alle entstehenden Unregelmäßigkeiten, wie hell aufgetrocknete Stellen, Grenzüberschreitungen, weiße Ränder in ihrer Eigenart aufzufassen, auch etwas zunächst Häßliches, wie drei lange, gerade Striche in Kontur. Die Farbe muss sich wohlfühlen im Pinsel. [...] Die Malerei kann sich auch die Aufgabe stellen, so zu wirken, daß der Beschauer auch Lust zum Malen bekommt, wie man allgemein singt und Klavier spielt. Sie muss also mühelos, unter Ausschaltung alles Gelernten, ausgeübt werden und doch so, daß eine verlockende Schönheit übermittelt wird. Ebenso die Architektur.“<sup>46</sup>

**38** Paul Goesch (Tancred), „Anregungen“, in: Die Gläserne Kette 1996 (Anm. 32), S. 79–84 (auch abgedruckt in: *Frühlicht*, Nr. 12 und 14, in: *Stadtbaukunst alter und neuer Zeit*, Bd. 1, Nr. 12 [Juni 1920], S. 191–192, und Nr. 14 [Juli 1920], S. 220–221), hier S. 80 und 81.

**39** Paul Goesch (Tancred), „Allgemeine Kunstbetrachtungen“, in: Die Gläserne Kette 1996 (Anm. 32), S. 57–58 (auch abgedruckt in: *Frühlicht*, Nr. 10, in: *Stadtbaukunst alter und neuer Zeit*, Bd. 1, Nr. 10 [Mai 1920], S. 158–159), hier S. 57.

**40** *Dokumente der Künstlergruppe Brücke*, hrsg. von Magdalena M. Moeller (Brücke-Archiv 22/2007), München 2007, S. 42.

**41** Goesch, *Anregungen* 1996 (Anm. 38), S. 79 und 80.

**42** Goesch, *Allgemeine Kunstbetrachtungen* 1996 (Anm. 39), S. 58.

**43** <http://anthrowiki.at/Ätherleib> (Zugriff am 24.4.2016).

**44** Paul Goesch, „Architektonische Aphorismen“, in: Bruno Taut, *Frühlicht 1920–1922. Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Bauge-dankens*, hg. von Ulrich Conrads, Frankfurt am Main/Wien 1963, S. 24–29 (zuerst in: *Frühlicht*, Nr. 5, in: *Stadtbaukunst alter und neuer Zeit*, Bd. 1, Nr. 5 [März 1920], S. 79–80), hier S. 24 und 26.

**45** Goesch, *Allgemeine Kunstbetrachtungen* 1996 (Anm. 39), S. 57.

**46** Goesch, *Anregungen* 1996 (Anm. 38), S. 84.

## Anerkennung

Bruno Taut sympathisierte mit Goesch's Kunstphilosophie, wie sich aus seiner zustimmenden Anmerkung unter den „Allgemeinen Kunstbetrachtungen“ zeigt.<sup>47</sup> Die offene Meinungskundgebung des Künstlers schätzte er sogar so sehr, dass es im Juli 1920 mit der *Stadtbaukunst* zum Bruch kam, als die Herausgeber sich weigerten, die Passage eines Goesch-Textes mit sexuellen Inhalten abzdrukken.<sup>48</sup> Taut bezog Goesch auch in die von ihm organisierten wichtigen Ausstellungen in der Berliner Galerie I. B. Neumann, „Den unbekanntten Architekten“ 1919 und „Neues Bauen“ 1920, ein. Zumindest bei letzterer reagierte das Fachpublikum allerdings reserviert, wie Hans Luckhardt berichtete: „Bei Tankred war die Meinung geteilt. Die, die die Richtung des Hingeschriebenen in der Kunst lieben, waren begeistert. Die Architekten standen meist kühl den Arbeiten gegenüber.“<sup>49</sup> Wenig später äußerte sich auch Taut distanziert zum „romantischen Expressionismus“ in Goesch's Architekturentwürfen.<sup>50</sup> Für eine Wandgestaltung kam er jedoch auf ihn zurück. 1921 malte Goesch gemeinsam mit Franz Mutzenbecher den Festsaal des Restaurants im von Taut entworfenen Ledigenwohnheim der Berliner Lindenhof-Siedlung aus (S. 14, im Zweiten Weltkrieg zerstört).

Auch andere wurden in jenen Jahren auf Goesch aufmerksam. So erwarb Gustav Hartlaub 1920 drei seiner Werke für die Mannheimer Kunsthalle – der erste und lange Zeit einzige Ankauf durch eine öffentliche Sammlung.<sup>51</sup> Im selben Jahr berichtete der Taut und *Gläserner Kette* nahestehende Adolf Behne im *Cicerone* von einem Atelierbesuch bei Goesch.<sup>52</sup> Und Paul Westheim widmete ihm 1921 einen eigenen Artikel im *Kunstblatt*.<sup>53</sup> Beide Autoren hoben die besondere Sensibilität Goesch's hervor und sahen seine psychische Vulnerabilität als Beleg dafür (siehe dazu den Text von Annabel Ruckdeschel in diesem Katalog). Und wie als hätte er eigentlich nie die Psychiatrie verlassen, steht 1921 unter dem von Taut initiierten „Aufruf zum farbigen Bauen“ hinter Goesch's Namen immer noch der Ort Schwetz.<sup>54</sup> Das erklärt sich daraus, dass der Text zuerst 1919 in der *Bauwelt* erschienen war. Tatsächlich lebte der Künstler zu dieser Zeit allerdings auch schon wieder als Patient, in der Heil- und Pflegeanstalt Göttingen.

## Als Künstler in der Anstalt

Diesmal verblieb Goesch dauerhaft in der Obhut der Ärzte. Zwar wurde er noch zweimal, 1922 und 1923, für kurze Zeit entlassen. Er quartierte sich aber jeweils bei einem der Pfleger ein: „Meint, daß er sich wohl vorläufig draußen halten könne, möchte aber doch gern in der Nähe der Anstalt wohnen, um jederzeit wieder aufgenommen werden zu können.“<sup>55</sup> Und bei seiner erneuten Aufnahme im Mai 1923 sagt er dem Arzt: „In der Anstalt will er gerne bleiben, er habe sogar schon länger den Wunsch empfunden wieder hierher zurückzukehren.“<sup>56</sup> Mehr noch als in Schwetz genoss Goesch in der Göttinger Anstalt Privilegien, da sein Schwager Rudolf Redepenning ärztlicher Leiter der benachbarten Heil- und Erziehungsanstalt für psychopathische Fürsorgezöglinge war und mit seiner Familie in einem Haus auf dem Anstaltsgelände wohnte.<sup>57</sup> Zeitweise lebte Goesch bei diesen Verwandten in einem eigenen Zimmer. So verwundert es nicht, dass er erneut künstlerisch besonders produktiv werden konnte. Der größte Teil seines zeichnerischen und malarischen Œuvres ist in den Göttinger Jahren bis 1934 entstanden. Und da einige Ärzte, vor allem Ernst Maschmeyer, sich für die Werke Goesch's interessierten,<sup>58</sup>

47 Die Gläserne Kette 1996 (Anm. 32), S. 58.

48 Siehe den Brief Bruno Tauts an die „Gläserne Kette“ vom 2. September 1920, in: ebd., S. 119–121, hier S. 119.

49 Brief Hans Luckhardts an die Gläserne Kette, 15. Juli 1920, in: ebd., S. 90–99, hier S. 97.

50 Bruno Taut an die Gläserne Kette, 5. Oktober 1920, in: ebd., S. 126–129, hier S. 127.

51 Siehe *Entartete Kunst – Beschlagnahmeaktionen in der Städtischen Kunsthalle Mannheim 1937*, Ausstellungskatalog Städtische Kunsthalle Mannheim, Mannheim 1987, S. 70.

52 Adolf Behne, „Werkstattbesuche: III. Paul Goesch“, in: *Der Cicerone. Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler* 12 (1920), S. 150–154.

53 Paul Westheim, „Paul Goesch“, in: *Das Kunstblatt* 5 (1921), S. 264–269.

54 Abgedruckt in: *Frühlicht* 1 (Herbst 1921), S. 28.

55 Krankenakte Göttingen, S. 23 (Eintrag vom 31.1.1923), für die erste Entlassung siehe S. 72 (Gutachten von Dr. Meyer vom 12.5.1922).

56 Krankenakte Göttingen, S. 25 (Eintrag vom 11.5.1923).

57 Siehe auch Krankenakte Göttingen, S. 88 (Brief Dr. Fensdorf an Goesch's Vater): „Seien Sie [...] versichert, dass wir auch weiterhin alles tun werden, was in unseren Kräften steht, um Ihren Sohn einer relativen Genesung entgegen zu führen und Ihrem Sohn die Unannehmlichkeiten der Umgebung so wenig empfinden zu lassen, wie es bei seinem Zustande angängig ist.“

58 Siehe Ernst Maschmeyer, „Ein Beitrag zur Kunst der Schizophrenen“, in: *Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten* 78 (1926), S. 510–521.

sind darüber auch immer wieder Bemerkungen in der Krankenakte zu finden. Danach gab es Zeiten, in denen Goesch weniger oder gar nicht malte oder zeichnete, manchmal wurde auch festgehalten, welche Motive er bevorzugte. Auf die qualitative Einschätzung der Ärzte wird man sich allerdings kaum stützen können, zumal sich darunter Wertungen finden, wie „Zeichnungen, die meist einen ‚sehr modernen‘ Anstrich haben“, oder sogar „mehr als modern“.<sup>59</sup> Immerhin notierte Maschmeyer 1926 viele Details zu Goeschs Entwicklung und sogar Beobachtungen und Auskünfte zu 52 Werken.<sup>60</sup>

Die Ärzte diagnostizierten bei Paul Goesch „Dementia praecox“. Als Symptome dafür wurden vor allem häufiges Stimmenhören, gelegentliche Verknennung von Ärzten, Pflegern und Mitpatienten für andere Personen sowie Größenideen über sich selbst gesehen. Konstant wies der Patient darauf hin, dass er die Prinzessin Victoria zu Bentheim heiraten müsse, da er sie geschwängert habe, wenn auch nur in einem Trancezustand oder im Traum.<sup>61</sup> Goesch wollte die Adelige „in Luckau (Märk. Schweiz) am ca. 8. Mai 1915“ kennen gelernt haben.<sup>62</sup> Dieses Erlebnis muss nicht fiktiv sein. Victoria, Prinzessin von Bentheim-Steinfurt (1887–1961), etwas jünger als Goesch, war tatsächlich, wie er angibt,<sup>63</sup> eine von zwei Töchtern des Fürsten zu Bentheim und Steinfurt (Abb. 6).<sup>64</sup> Diese erwünschte Geliebte hatte der Künstler seit der Begegnung, „wenn er eine weibl. Figur malte, [...] als Modell aus s. Erinnerung genommen“, auch in Gestalt der Madonna malte er sie in Göttingen immer wieder.<sup>65</sup> Zugleich bestritt Goesch aber auf Nachfragen, dass irgendwelche seiner Bilder „Auswirkung von Halluzinationen seien. Früher sei das öfters wohl vorgekommen, jetzt aber schon lange nicht mehr“.<sup>66</sup>

Stattdessen sollte eine andere Motivation für manche Werke Goeschs nicht aus den Augen verloren werden. Mit seinem dritten Wandbild schmückte der Patient irgendwann während seiner Göttinger Zeit einen Dachraum im Haus seiner Verwandten (S. 15). In der Familie hat sich die Erinnerung daran bewahrt, dass der Esel in dieser *Flucht nach Ägypten* „am Hinterteil als Schwanz ein dickes Hanfseil [trug]. Traten die Kinder [des Ehepaars Redepenning] von der Treppe in den Bodenraum, zog jedes den Esel am Schwanz und rief: ‚I-A! I-A!‘ und beim Verlassen des Spielzimmers wieder: ‚I-A! I-A!‘“<sup>67</sup> Mit diesen Kindern spielte Paul Goesch nicht nur immer wieder, er malte auch für sie.<sup>68</sup> Manche seiner Gestaltungen, die an Kinderbuchillustrationen erinnern, mögen also tatsächlich in einem ähnlichen Sinne gemeint sein.

Eine künstlerische Entwicklung ist in den Göttinger Jahren schwer zu bestimmen, da nur wenige der erhaltenen Werke datiert und deren Bilderfindungen zu vielfältig sind. Hierin unterscheidet sich der Heidelberger Bestand nicht von dem anderer Sammlungen. Die Bildthemen bleiben weitgehend gleich, nur die Zahl komplexerer figurenreicher Szenen scheint abzunehmen. Daneben fällt Immerhin auf, dass ab 1925 figürliche Kompositionen strenger in die Fläche eingepasst und Architektorentwürfe einfacher werden. Die nach Jahren geordnete Übersicht am Ende dieses Katalogs kann trotzdem nicht mehr sein als eine Anregung zu einer eingehenden Untersuchung der Chronologie.

Goesch hielt zunächst noch Kontakt mit der Kunstwelt außerhalb der Anstalt. 1923 fertigte er in Göttingen für die Publikation *Isaac bekommt Rebecca zum Weibe* aus einer neuen Reihe von „Bibeldrucken“ des Hadern-Verlags zwei Holzschnitte an (S. 15).<sup>69</sup> Auch war er bis 1929 immer wieder mit Werken an der Großen Berliner



6 | Celebrity Shot: Fürst zu Bentheim mit seinen Töchtern Elisabeth und Victoria, Foto aus einer unbekanntem Illustrierten von 1905

59 Krankenakte Göttingen, S. 14 (Eintrag vom 5.8.1921) und S. 16 (Eintrag vom 29.8.1921).

60 Krankenakte Göttingen, S. 42–58.

61 Siehe etwa Krankenakte Göttingen, S. 7 (Auszug der Krankenakte Schwetz, Eintrag vom 5.5.1917), und S. 70 (Eintrag vom 12.10.1934).

62 Krankenakte Göttingen, S. 93 (Brief Goeschs an die Direktion der Göttinger Anstalt, 12.6.1923).

63 Ebd.

64 <http://geneall.net/de/name/398845/victoria-prinzessin-von-bentheim-steinfurt/> (Zugriff am 24.4.2016).

65 Krankenakte Göttingen, S. 40 und 42 (Eintrag vom 12.3.1926).

66 Krankenakte Göttingen, S. 20 (Eintrag vom 12.4.1922).

67 Freundliche Mitteilung von Rudolf Kolligs an den Autor in einer Email vom 22.4.2016.

68 Notiz auf einem Brief von Agnes Redepenning an Elisabeth Förder, Bodenteich, 7.9.1976 (Kopie in der Sammlung Prinzhorn).

69 Sabine Mechler, „Paul Goesch – Schutz gegen Verfehlungen“, in: *Künstler in der Irre*, hrsg. von Bettina Brand-Claussen und Thomas Röske, Ausstellungskatalog Sammlung Prinzhorn, Heidelberg 2008, S. 202–213, hier S. 210 (Abb. S. 212).

Kunstaussstellung in der Sektion der Novembergruppe beteiligt. Die Krankenakte erwähnt „Aquarelle“ noch bis 1932.<sup>70</sup> Dann gibt es keine Notizen mehr zu künstlerischen Werken.

### Zweimal „entartet“

Als „verschroben läppscher Schizophrener“ wurde Goesch am 12.10.1934 in die Anstalt Teupitz bei Berlin überführt, wo man ihn „nicht mehr malen“ ließ.<sup>71</sup> Nur eine bildgeschmückte Postkarte, die 1935 versendet wurde, hat sich erhalten (S. 65). Bei der damaligen starken Überbelegung der Anstalt<sup>72</sup> war Freiraum zum Zeichnen oder Malen für einen Patienten der III. Klasse nicht vorgesehen. Hat Goesch noch erfahren, dass Wolfgang Willrich 1937 ein Werk von ihm in seiner hetzerischen Publikation „Säuberung des deutschen Kunsttempels“ abbildete und dass die drei Werke von ihm aus der Mannheimer Kunsthalle als „entartet“ beschlagnahmt und möglicherweise in der Femeschau *Entartete Kunst* gezeigt wurden, die seit 1937 durch das Deutsche Reich wanderte?<sup>73</sup>

Sicherlich wusste er nicht, dass er der einzige Künstler war, von dem 1938, bei der Berliner und der Leipziger Station der Ausstellung, auch vier Exponate aus der Psychiatrischen Universitätsklinik Heidelberg zu sehen waren.<sup>74</sup> Die Ausstellungsleitung *Entartete Kunst* hatte wohl rund 100 Werke aus dem Fundus zu Vergleichszwecken geliehen, in der Absicht eines visuellen Arguments, das Hans Prinzhorn schon 1922 ad absurdum geführt hatte: „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.“<sup>75</sup> Diese Volte wurde durch den virtuellen Vergleich von Goesch mit sich selbst bei dieser Veranstaltung noch übertroffen. Immerhin befanden sich Goeschs Werke unter den 76, die Ende 1938 nach Heidelberg zurückgegeben wurden.<sup>76</sup> Dann aber gingen die Nationalsozialisten auch gegen Schöpfer der missbrauchten Werke aus Heidelberg vor. Mit 20 anderen traf es Paul Goesch.<sup>77</sup> Am 22.8.1940 wurde er in das Alte Zuchthaus Brandenburg gebracht und dort von nationalsozialistischen Ärzten im Rahmen des „Euthanasie“-Programms ermordet.<sup>78</sup>

### Prinzhorn

Künstlerisch tätig weit in die Zeit seiner Psychiatrisierung hinein erweckte Goesch auch die Aufmerksamkeit von Hans Prinzhorn (1886–1933), jenem Kunsthistoriker und Arzt, der 1919–1921 im Auftrag der Psychiatrischen Universitätsklinik Heidelberg deutschlandweit fast 5000 Werke zum Aufbau eines „Museums für pathologische Kunst“ sammelte. Doch auch durch ihn gelangte der Künstler zunächst nicht zu Ruhm über seine Zeit hinaus. In Prinzhorns grundlegendem Buch *Bildnerie der Geisteskranken* (1922), das bis heute sieben Auflagen erlebt hat und in fünf Sprachen übersetzt wurde, wird kein Werk Goeschs abgebildet.<sup>79</sup> Dabei waren schon 1919 oder 1920 von dem Künstler 29 Blätter und ein Buch mit vorwiegend architektonischen Zeichnungen nach Heidelberg gelangt. Ärzte der Provinzial-Irrenanstalt Schwetitz an der Weichsel hatten sie geschickt, in der Goesch von 1917 bis 1919 Patient gewesen war.<sup>80</sup> Möglicherweise hatte er die Auswahl sogar selbst zusammengestellt.<sup>81</sup> Neun von den Blättern gingen in Heidelberg schon vor Juli 1921 verloren, eines später, aus dem Buch waren offenbar schon vor dem Versand nach Heidelberg sechs Seiten entfernt worden.<sup>82</sup>

70 Krankenakte Göttingen, S. 69 (Eintrag vom 4.5.1932).

71 Brief Redepenning 1976 (Anm. 68).

72 Kristina Hübener und Wolfgang Rose, „Umbauten und Umnutzungen der Landesanstalt 1910 bis 1945“, in: *Landesklinik Teupitz. Geschichte – Architektur – Perspektiven*, hrsg. von der Landesklinik Teupitz, Berlin und Brandenburg 2003, S. 45–62, hier S. 57.

73 Wolfgang Willrich, *Säuberung des deutschen Kunsttempels – Eine kunstpolitische Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geiste nordischer Art*, München und Berlin 1937, S. 54; *Entartete Kunst 1987* (Anm. 51), S. 70.

74 Es waren die Blätter mit den Inventarnummern 882, 871, 876 und 888.

75 Hans Prinzhorn, *Bildnerie der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlin 1922; 7. Aufl., Wien und New York 2011, S. 346.

76 Vgl. Bettina Brand-Claussen, „Die ‚Irren‘ und die ‚Entarteten‘. Die Rolle der Prinzhorn-Sammlung im Nationalsozialismus“, in: *Von einer Welt zu'r Andern. Kunst von Außenseitern im Dialog*, hg. von Roman Buxbaum und Pablo Stähli, Köln 1990, S. 143–150. Brand-Claussen ging damals noch davon aus, dass die 76 nach Heidelberg zurückgesandten Werke nicht auf der Ausstellung *Entartete Kunst* gezeigt worden sind.

77 Siehe *Todesursache: Euthanasie. Verdeckte Morde in der NS-Zeit*, hrsg. von Bettina Brand-Claussen, Thomas Röske und Maïke Rotzoll (2002), 2., erw. Aufl., Heidelberg 2012.

78 Der Familie wurden, wie damals üblich, Todesdatum und Todesort falsch angegeben, siehe dazu Carola Rudnick, „Rudolf Redepenning (1883–1967)“, in: *Bildfreiheiten. Paul Goesch und Gustav Sievers – Künstler und Opfer in der NS-Psychiatrie*, hrsg. von Carola Rudnick, Ausstellungskatalog Lüneburg 2013, S. 28–32, hier S. 31.

79 Prinzhorn 1922 (Anm. 75).

80 *Liste der vorhandenen und der fehlenden Inventar-Nummern*, undatiert (vor Juli 1921), Sammlung Prinzhorn, Archiv. Goesch erhielt in der Heidelberger Sammlung die „Fall“-Nummer 61.

81 Stefanie Poley, „Paul Goesch – Über Selbstfindung und Selbstauflösung“, in: *Kunst und Wahn*, hrsg. von Ingrid Brugger, Peter Gorsen und Kalus-Albrecht Schröder, Ausstellungskatalog Bank Austria, Wien, Köln 1997, S. 241–255, hier S. 253 Anm. 6.

82 Siehe Liste in der Sammlung Prinzhorn (Anm. 80).

Der einzige Kommentar Prinzorns zu einem Werk Goeschs ist die Notiz „bemerkenswert“ in der Heidelberger Inventarliste neben seinem Eintrag für das Blatt *Der zerstückelte Horus* (S. 111).<sup>83</sup> Eine Begründung für die Vernachlässigung durch den Kunsthistoriker und Arzt ist nicht überliefert. Allerdings hob auch Alfred Kubin die Bilder Goeschs von anderen Werken der Heidelberger Sammlung ab, als er einen Bericht über deren Besuch 1920 verfasste, der 1922 im *Kunstblatt* erschien. Darin heißt es: „Von einem Berufskünstler, einem schizophrenen Architekten, sahen wir einige Arbeiten, Kircheninterieure, schematische Heiligenbilder und Porträts. Dieser war der uninteressanteste von allen mit seiner geklügelten Auffassung und der unangenehmen technischen ‚Ausbildung‘. Alle übrigen Künstler waren Autodidakten.“<sup>84</sup> Es ist davon auszugehen, dass Goeschs Professionalität auch Prinzhorn davon abhielt, ihn in sein Buch aufzunehmen. Vertreten waren darin Bauzeichner, Ingenieure und Kunstschmiede, sogar Zeichenlehrer, aber niemand, der vor seiner Erkrankung eine Karriere als Künstler begonnen hatte. Auf seiner Suche nach dem „Urgrund“ bildnerischer Gestaltung in Werken „Geisteskranker“ war Prinzhorn nur an einem unbewussten Schaffen interessiert, das ohne Kenntnis künstlerischer Traditionen und zeitgenössischer Strömungen sein sollte („sie wissen nicht, was sie tun“<sup>85</sup>). So konnte er die „Geisteskrankenbildnerie“ zu einem Gegenbild etablierter Kunst stilisieren und mit ihr einen Neubeginn der Kultur nach dem Ersten Weltkrieg propagieren. Denn ähnlich wie die Surrealisten hatte er durch den Irrsinn der Völkerschlacht den Glauben an die Kunst seiner Zeit verloren.<sup>86</sup>

### Projekte

Und doch war Prinzhorn daran interessiert, über Paul Goesch zu publizieren. Am 11. Mai 1925 suchte er ihn sogar persönlich in der Göttinger Anstalt auf.<sup>87</sup> Er dachte wohl sogar an eine Monographie.<sup>88</sup> Aber wahrscheinlich wollte er ihn auch in einer „weitausholenden Arbeit, die die Wirkung von Geisteskrankheiten bei Künstlern, die sich noch gesund entwickelt haben, einwandfrei darstellt“, aufnehmen, ein Projekt, das er 1926 erwähnt.<sup>89</sup> Wir können davon ausgehen, dass darin auch von Ernst Josephson (1851–1906) die Rede sein sollte, für den sich Prinzhorn interessierte,<sup>90</sup> von Carl Frederik Hill (1849–1911) und nicht zuletzt von Vincent van Gogh (1853–1890), den der Arzt besonders schätzte. Der niederländische Spätimpressionist war wohl trotz seiner künstlerischen Ausbildung der wesentliche Orientierungspunkt bei Prinzorns Suche nach künstlerischer Qualität bei der „Geisteskrankenbildnerie“. Bezeichnenderweise vergleicht er Franz Karl Bühler (Pseudonym „Franz Pohl“) mit ihm, seinen Favoriten unter den zehn „schizophrenen Meistern“, denen er in seinem Buch von 1922 eigene Abschnitte widmete.<sup>91</sup> Später hat er in einer Kunstzeitschrift einen Aufsatz über eine Reise nach Saint-Rémy veröffentlicht, der sich liest wie ein schwärmerischer Wallfahrtsbericht.<sup>92</sup>

Prinzhorn wäre es in seinem Überblickswerk sicherlich auch um die verschiedenen Auswirkungen von psychischer Krise auf die vorgestellten Künstler gegangen. Die Schweden Josephson und Hill zum Beispiel, die beide 1888 erkrankten, veränderten daraufhin ihren Stil in Malerei und Zeichnung radikal, so dass ihre Spätwerke Momente des Expressionismus vorausnehmen.<sup>93</sup> Die *Œuvres* von Vincent van Gogh oder Michail Wrubel (1856–1910) zeigen dagegen keinen solchen grundsätzlichen Bruch. Es lässt sich nicht voraussagen, ob und falls, welche Veränderungen bei einem ausgebildeten Künstler durch eine psychische Krise eintreten. Das wurde auch

<sup>83</sup> Ich danke Sabine Hohnholz dafür, dass sie mich hierauf aufmerksam gemacht hat.

<sup>84</sup> Alfred Kubin, „Die Kunst der Irren“, in: *Das Kunstblatt* Jg. 6, Heft 5 (Mai 1922), S. 184–190 (wiederabgedruckt in: *Geistesfrische. Alfred Kubin und die Sammlung Prinzhorn*, Ausstellungskatalog Landesgalerie Linz, Linz 2013, S.10–16), hier S. 185/186. Anders urteilte Jean Dubuffet bei seinem Besuch in Heidelberg am 10./11.9.1950, siehe dazu Ingrid von Beyme, „Die Ausstellung: Ein Gang durch Dubuffets Liste“, in: *Dubuffets Liste. Ein Kommentar zur Sammlung Prinzhorn von 1950*, hg. von Ingrid von Beyme und Thomas Röske, Ausstellungskatalog Sammlung Prinzhorn, Heidelberg 2015, S. 30–40, hier S. 37.

<sup>85</sup> Prinzhorn 1922 (Anm. 75), S. 343.

<sup>86</sup> Thomas Röske und Maike Rotzoll, „Die Geburt der Sammlung aus dem Geistes des Weltkriegs“, in: *Uniform und Eigensinn*, hg. von Sabine Hohnholz, Thomas Röske und Maike Rotzoll [in Vorb.].

<sup>87</sup> Brief von Hans Prinzhorn an Grete Knipping, Im Zug, 11.5.1925 (Bürger- und Heimatverein, Hemer).

<sup>88</sup> So lässt sich eine Anmerkung bei Maschmeier 1926 (Anm. 58), S. 516, deuten.

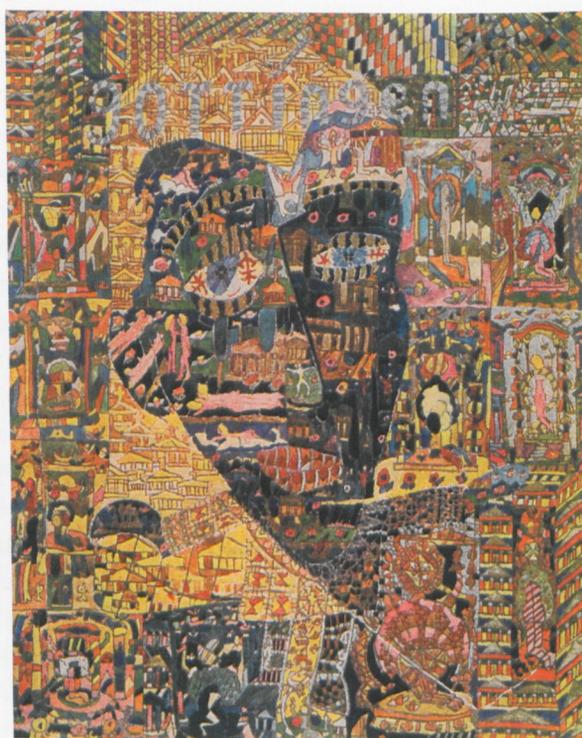
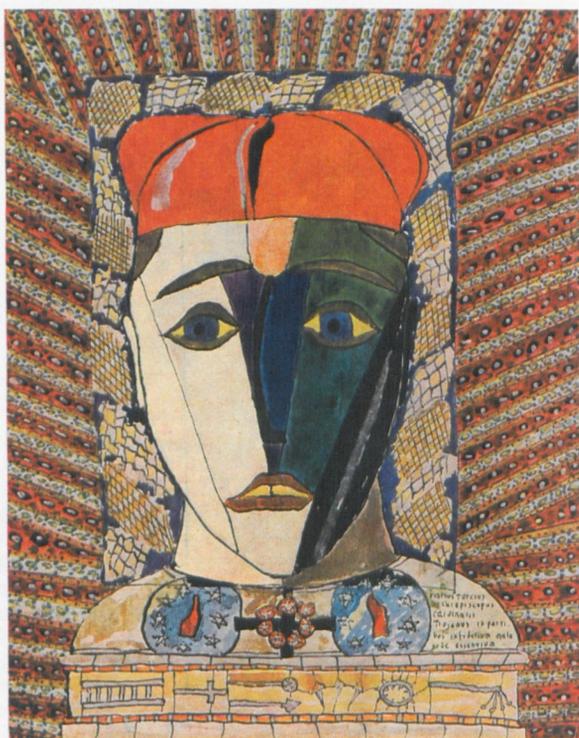
<sup>89</sup> Hans Prinzhorn, Rezension zu Moritz Tramer, *Technisches Schaffen Geisteskranker*, in: *Deutsche Literaturzeitung* 47 (N.F. 3) (1926), Sp. 1470–1474, hier Sp. 1474; vgl. Thomas Röske, *Der Arzt als Künstler. Ästhetik und Psychotherapie bei Hans Prinzhorn (1886–1933)*, Bielefeld 1995, S. 184.

<sup>90</sup> Siehe den Brief Hans Prinzorns an Claire Knobloch, o.O., 2.4.1923 (Bürger- und Heimatverein, Hemer), vgl. Röske 1995 (Anm. 89), S. 184.

<sup>91</sup> Prinzhorn 1922 (Anm. 75), S. 286.

<sup>92</sup> Hans Prinzhorn, „Genious and Madness“, in: *Parnassus* 2 (1930), S. 19–20 und 44.

<sup>93</sup> Siehe etwa Hans Henrik Brummer, *Ernst Josephson – Målare och Diktare*, Ausstellungskatalog Prins Eugens Waldemarsudde, Stockholm 2001; Karl Ludwig Hofmann und Thomas Röske, „Ernst Josephson – Ein verfrühter Expressionist“, in: *Expressionismus und Wahnsinn*, Ausstellungskatalog Schleswig-Holsteinische Landesmuseen, Schloß Gottorf, München 2003, S. 68–71; und *Carl Fredrik Hill*, Ausstellungskatalog Nationalmuseum Stockholm, Stockholm 1999.



7a und b | Zwei Tafeln mit Werken von Paul Goesch aus Gottfried Ewald, *Neurologie und Psychiatrie* (1944)

in dem Projekt „Künstler in der Irre“ (2008) deutlich, einer Ausstellung der Sammlung Prinzhorn, in der diejenigen in der Sammlung mit Zeichnungen und Gemälden vertretenen Männer und Frauen vorgestellt wurden, die vor ihrer Psychiatisierung eine künstlerische Ausbildung erhalten hatten.<sup>94</sup> Manche von Ihnen wagten in der Anstalt Neues, probierten sogar neue Techniken aus, wobei unklar bleibt, ob dahinter die Erkrankung stand, oder ob die Psychiatisierung als Lizenz zu einer neuen Freiheit gesehen wurde. Andere hielten an ihrer Formsprache und ihren Bildgegenständen fest, sicherlich auch, weil diese Praxis eine Brücke zur früheren Normalität darstellte.

Bei einer Befragung von Goesch's Œuvre in diesem Sinne blickt man zunächst auf das Jahr seiner Einlieferung in die Göttinger Anstalt 1921 und stellt fest, dass sich die Werke in den Jahren davor nicht wesentlich von denen in den Jahren danach unterscheiden, was erklärt, warum er selbst aus der Anstalt heraus noch mit neueren Werken an Ausstellungen teilnehmen konnte. Allerdings besitzen wir nicht viele Blätter von ihm, die vor den Jahren 1917–1919 zu datieren sind, in denen er in der Anstalt Schwetzingen lebte. Deshalb lässt sich kaum feststellen, ob sich damals seine Bildgestaltung wesentlich veränderte. Offenbar hat er jedoch während dieses früheren Anstaltsaufenthalts, bei dem es zu einem ersten regelrechten Ausbruch von Kreativität kam, seine Themen und seine künstlerische Herangehensweise an sie gefunden. Der Arzt Ernst Maschmeyer notierte 1926 im Gespräch mit ihm: „Das Malen, wie G. es heute treibt, hat in Schwetzingen i. d. Anstalt begonnen (1918/19).“<sup>95</sup> Das muss nicht bedeuten, dass Goesch's Kreativität vor allem „im Zusammenhang

<sup>94</sup> Künstler in der Irre 2008 (Anm. 69).

<sup>95</sup> Krankenakte Göttingen, S. 39 (Eintrag vom 12.3.1926).

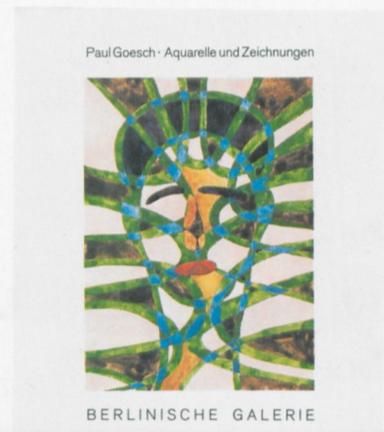
mit der sich entwickelnden Psychose zu sehen“ ist.<sup>96</sup> Sie kann auch wesentlich aus der Psychiatrisierung resultieren, selbst wenn Goesch 1922 zu Protokoll gegeben hat, dass „früher [...] öfter“ Bilder von ihm „Auswirkung von Halluzinationen“ waren.<sup>97</sup> In der Anstalt Schwetz hatte der Künstler sicherlich erstmals überhaupt wieder die Zeit, sich der Malerei zuzuwenden sowie Materialien und Gestaltungsweisen auszuprobieren. Auch die Auseinandersetzung mit den Erfahrungen der psychoanalytischen Introspektion, mit Theosophie und Anthropologie konnten künstlerisch wohl erst in diesen Jahren Früchte tragen. Insofern muss noch nicht einmal erstaunen, dass Goesch seine Kunst bruchlos 1919 in Berlin weiterentwickelte und von seinen künstlerischen Mitstreitern fraglos akzeptiert wurde. Sie passte stilistisch, thematisch und von ihrem geistigen Hintergrund offenbar in die aufgewühlte Nachkriegszeit, schien sogar visionär im Sinne der *Gläsernen Kette*. Offenbar ist es Goesch gelungen, selbst für eigensinnigste Gehalte visuelle Symbole zu finden, die eine Kommunikation mit seinen Zeitgenossen ermöglichten. Und vielleicht hat ihm dabei sogar geholfen, dass er sich diese visuelle Sprache weitgehend selbst erarbeiten musste.

### Epilog

In der Folge wurde Goesch vor allem von Psychiatern wahrgenommen. Ernst Maschmeyer publizierte noch 1926 einen Aufsatz über ihn.<sup>98</sup> Eine ungewöhnliche Würdigung bedeuten Abbildungen zwei seiner Werke im Lehrbuch *Neurologie und Psychiatrie* (1944) von Gottfried Ewald, der seit 1934 die Anstalt Göttingen leitete, also Goesch wohl nicht mehr persönlich kennen gelernt hatte. Es sind die einzigen, dazu ganzseitigen Farbtafeln im Buch (Abb. 7a und b). Der Autor geht im Text nur kurz auf sie ein, als Beispiele für Bilder von „Schizophrenen“. Sie seien „von zweifellos künstlerischem Wert, aber in ihrer Zusammenstellung völlig verworren“.<sup>99</sup> Mit ihrer großen Präsenz gesteht er ihnen dennoch eine eigene Stimme zu, die sich gegen die Pathologisierung behaupten kann. Ein anderer Göttinger Psychiater, Hemmo Müller-Suur, hat sich dann seit 1948 immer wieder mit Goeschs Werk beschäftigt und eine Reihe von Aufsätzen publiziert, in denen er unter verschiedenen Gesichtspunkten darauf eingeht (siehe dazu den Beitrag von Annebel Ruckdeschel in diesem Katalog).

Erst 1976 erschien die erste selbstständige Kunstpublikation über den Künstler, der Katalog zur Ausstellung *Paul Goesch 1885–1940 – Aquarelle und Zeichnungen* der Berlinischen Galerie, die 1976/1977 in der Nationalgalerie stattfand (Abb. 8).<sup>100</sup> Auch hierin findet sich noch ein Text von einem Psychiater, Horst Berzewski, der werkanalytisch-diagnostizierend vorzugehen versucht. Er gelangt allerdings zu der Feststellung, dass sich bei Goesch weder inhaltliche, noch formale Momente identifizieren lassen, die „charakteristisch für schizophrene Gestalten angesehen werden“ können.<sup>101</sup> Dafür macht er psychoanalytisch die Intaktheit der Ichfunktionen selbst in psychischen Ausnahmezuständen verantwortlich.<sup>102</sup>

Trotzdem sind Interpreten der Werke Goeschs immer noch auf der Suche nach dem geistigen Verfall oder dem „Chaos des Wahns“ darin.<sup>103</sup> Die romantische Idee des ganz Anderen, Irrationalen scheint allzu faszinierend. Dabei ist es höchste Zeit, Goesch als das anzuerkennen, was er offenbar immer sein wollte, als Künstler, der zur Kultur seiner Zeit beigetragen hat – gerade auch aus seiner Erfahrung mit der Psychiatrie.



8 | Paul Goesch | Ausstellungskatalog  
Berlinische Galerie 1976

96 Horst Berzewski, „Psychose und Kreativität“, in: *Paul Goesch 1885–1940: Aquarelle und Zeichnungen*, Ausstellungskatalog Berlinische Galerie in der Nationalgalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1976, S. 11.

97 *Krankenakte Göttingen*, S. 20 (Eintrag vom 12.4.1922).

98 Maschmeyer 1926 (Anm. 58).

99 Gottfried Ewald, *Neurologie und Psychiatrie: ein Lehrbuch für Studierende und Ärzte*, München und Berlin 1944, S. 373; die Tafeln I und II gehen dieser Seite unmittelbar voran.

100 Goesch 1976 (Anm. 96)

101 Ob es solche „Merkmale“ überhaupt geben kann, ist zweifelhaft, schon Prinzhorn bestritt es, Prinzhorn 1922 (Anm. 75), S. 337.

102 Berzewski 1976 (Anm. 96), S. 11.

103 Zum Beispiel: Freya Mülhaupt, „Kopf mit Schachbrettteilung, um 1920“, in: *Zwischen spiel V: ich bin's – Selbstbild, Menschenbild, Weltbild*, Ausstellungskatalog Berlinische Galerie, Berlin 2003, S. 30.