

## zeichnungen von millionenwert

### vorstellungen von kunst und künstlertum in der historischen sammlung prinzhorn

thomas röske

Die Klinik für allgemeine Psychiatrie am Heidelberger Universitätsklinikum besitzt mit der Sammlung Prinzhorn einen einzigartigen Kunstschatz. Seit 2001 ist diese Sammlung künstlerischer Werke von – wie es heute politisch korrekt heißt – ‚Psychose-Erfahrenen‘ in einem eigenen Museumsbau untergebracht. Sein wertvollster Besitz sind mehr als 5.000 Zeichnungen, Gemälde, Skulpturen und Textilarbeiten, die vor allem nach dem Ersten Weltkrieg von einer Vielzahl psychiatrischer Heilanstalten, Kliniken und Sanatorien zumeist deutschsprachiger Länder nach Heidelberg geschickt wurden – auf einen Aufruf des Kunsthistorikers und Mediziners Hans Prinzhorn (1886–1933) hin. Er war 1919 als Assistenzarzt an die Psychiatrische Universitätsklinik berufen worden, um eine von Emil Kraepelin 1895 begonnene kleine „Lehrsammlung“ zu erweitern und in einer wissenschaftlichen Studie auszuwerten. Prinzhorns Buch *Bildnerei der Geisteskranken* erschien 1922, ein Jahr, nachdem er die Klinik verlassen hatte.<sup>1</sup> Als ‚Klassiker‘ ist diese Pionierarbeit bis heute mehrfach wiederaufgelegt worden.

Bis 1930 kamen zur Heidelberger Sammlung noch einige Werke hinzu. Zur Ideologie der Nationalsozialisten passte ein Fortsetzen des Projekts nicht und nach 1945 war der Fundus lange Zeit vergessen.<sup>2</sup> Erst mit dem neuerlichen Bekanntwerden der „Prinzhorn-Sammlung“ durch eine gleichnamige Wanderausstellung 1980/81<sup>3</sup> wurden wieder Werke nach Heidelberg geschenkt oder als Dauerleihgabe überlassen, zum Teil große Konvolute von einzelnen Künstlern oder Künstler-Gruppen. Heute umfasst diese neue Sammlung rund 12.000 Gemälde, Zeichnungen, Plastiken und Textilarbeiten.

Im Folgenden soll betrachtet werden, welche Vorstellungen Männer und Frauen, die in der historischen Sammlung Prinzhorn vertreten sind, von Kunst und Künstlertum hatten. Nach Erläuterungen zu den Lebensbedingungen dieser Internierten und zu Prinzhorns Perspektive auf deren Werke in seinem Buch *Bildnerei der Geisteskranken* werde ich auf verschiedene Beispiele eingehen, die schlaglichtartige Einblicke

1 Hans Prinzhorn, *Bildnerei der Geisteskranken*. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung, Berlin 1922.

2 Zur Sammlungsgeschichte bis 1945 s. Bettina Brand-Claussen, *Das ‚Museum für pathologische Kunst‘ in Heidelberg. Von den Anfängen bis 1945*, in: *Wahnsinnige Schönheit. Prinzhorn-Sammlung*, Ausst.-Kat. Schloss Heidelberg u. a., Heidelberg 1996, S. 7–23.

3 *Die Prinzhorn-Sammlung. Bilder, Skulpturen, Texte aus Psychiatrischen Anstalten (ca. 1890–1920)*, Ausst.-Kat. Heidelberger Kunstverein u. a., Königstein im Taunus 1980.

geben – mehr ist aufgrund der vielfach erst begonnenen Aufarbeitung von erhaltenen Werken und Biographien zur Zeit noch nicht möglich.

## leben in der anstalt

In der Zeit, aus der die historischen Werke der Sammlung Prinzhorn stammen, den Jahrzehnten zwischen 1850 und 1930, hatten psychische Krisen andere Folgen als heute. Die Toleranz gegenüber Abweichungen von ‚normalem‘ Verhalten war geringer, die Stigmatisierung von ‚Verrücktheit‘ stärker. Tatsächlich waren die Psychiater damals hilfloser als heute. Die meisten Menschen mit der Diagnose ‚Dementia praecox‘ (vorzeitige Verblödung) – ab 1911 allmählich ‚Schizophrenie‘ – blieben auf Dauer interniert. Sie wurden oft jahrzehntelang bis zu ihrem Tod weggeschlossen in Institutionen, die außer Bettbehandlung, Beruhigungsmitteln, Zwangsmaßnahmen (Tobzelle, Fixierungen, Dauerbad) und Arbeitstherapie keine Behandlungsmöglichkeiten kannten. Die Folge sozialer und intellektueller Unterstimulierung war fast immer eine Art Autismus, den man fälschlich als zwangsläufigen ‚Endzustand‘ der Krankheit deutete.

Auch die historischen Werke der Sammlung Prinzhorn stammen vielfach von LangzeitpatientInnen, die sich kaum noch sprachlich äußerten. Angehalten zu künstlerischem Schaffen wurden sie für gewöhnlich nicht, man duldete aber vielfach die Beschäftigung mit Handarbeiten, Zeichnen, Malen oder sogar Schnitzen, weil sie Ruhe garantierte. Aufbewahrt wurden die Produkte von Ärzten und Pflegern nur dann, wenn sie besonders kurios oder signifikant für die Krankheit erschienen. So ist die Heidelberger Sammlung eine Insel im Meer verlorener Patienten-Werke.

## prinzorns sicht und die spätere entwicklung

Prinzorns umfangreiches Buch *Bildneri der Geisteskranken* war für die Zeit ungewöhnlich reich illustriert und aufwendig produziert.<sup>4</sup> Vorbild waren die Kunstbände des Cassirer-Verlags aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg. So weckte die Studie denn auch vor allem die Neugier Kunstinteressierter für die bisher kaum beachteten Bildwerke von Menschen, die als ‚Verrückte‘ marginalisiert wurden. Fachkollegen beachteten sie weniger. Denn obgleich *Bildneri der Geisteskranken* im medizinwissenschaftlichen Springer-Verlag erschien, ist der Text deutlich kunsttheoretisch, weniger medizinisch orientiert. Wer eine Analyse des Fundus auf „Merkmale schizophrener Bildneri“ hin erwartete, wurde enttäuscht.<sup>5</sup> Prinzhorn bestritt, dass man die diag-

4 Zu Prinzorns Buch s. Thomas Röske, *Der Arzt als Künstler. Ästhetik und Psychotherapie bei Hans Prinzhorn (1886–1933)*, Bielefeld 1995, S. 17–61.

5 Siehe beispielsweise Ernst Kris' Aufsatz „Bemerkungen zur spontanen Bildneri der Geisteskranken“ (1936), in: ders., *Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in der Sicht der Psychoanalyse*, Frankfurt am Main 1977, S. 75–116, den er Prinzorns Blickwinkel dezidiert entgegengesetzt (S. 76).



nostizierte Krankheit der Urheber an Inhalt oder Form der Werke ablesen könne. Stattdessen glaubte er, in der Betrachtung der Anstaltskunst einen Königsweg zum „Urgrund“ künstlerischer Gestaltung gefunden zu haben, ähnlich wie Freud in der Traumdeutung die „via regia“ zum Unbewussten gesehen hatte.<sup>6</sup> Die besondere ästhetische Wirkung der Werke begründete er mit dem Verlust von Vernunftkontrolle. Über die Patienten-Künstler schrieb Prinzhorn, sie schufen „triebhaft, zweckfrei – sie wissen nicht, was sie tun“.<sup>7</sup> Ihre Werke waren ihm deshalb reiner Ausdruck, der vom Rezipienten nur durch Einfühlung zu erschließen sei. Gerade damit, dass in seinem Buch „durchaus nicht wertend gemessen, sondern psychologisch geschaut“ würde, begründete Prinzhorn auch, dass er von „Bildneri“ und nicht von Kunst sprach.<sup>8</sup>

Seit dem Zweiten Weltkrieg hat eine Neubewertung künstlerischer Werke von Psychiatrie-Erfahrenen eingesetzt. Der französische Künstler Jean Dubuffet (1890–1984) hat sie und die Werke anderer künstlerischer Laien, die Kunst als existenzielles Medium für sich entdecken und ihre ganz eigene Sprache darin entwickeln, ‚Art brut‘ genannt und seit 1944 zu sammeln begonnen. Andere sind ihm gefolgt, auch Psychiater, wie Leo Navratil, der seit den 1960er Jahren in der Anstalt Maria Gugging bei Klosterneuburg mit begabten Patienten eine Künstlerwerkstatt aufbaute. 1972 wurde mit dem Titel eines Buches von Roger Cardinal der Begriff ‚Outsider Art‘ eingeführt. Was zunächst nur eine Übersetzung von ‚Art brut‘ sein sollte, entwickelte sich bald schon zu einem umfassenderen *umbrella term*, unter dem im angloamerikanischen Raum inzwischen auch Werke zeitgenössischer Volkskunst subsumiert werden. Heute gibt es einen differenzierten Markt für ‚Outsider Art‘ mit eigenen Galerien, Auktionen und einer eigenen Messe, die jährlich in New York stattfindet. Kommen hier gelegentlich einmal Werke von Männern und Frauen zum Verkauf, die in der Sammlung Prinzhorn vertreten sind, erzielen sie schon wegen dieser Referenz Höchstpreise. Aus *Bildneri der Geisteskranken* ist also längst Kunst geworden und ihre zeitgenössischen Schöpfer verstehen sich selbstverständlich als Künstler.

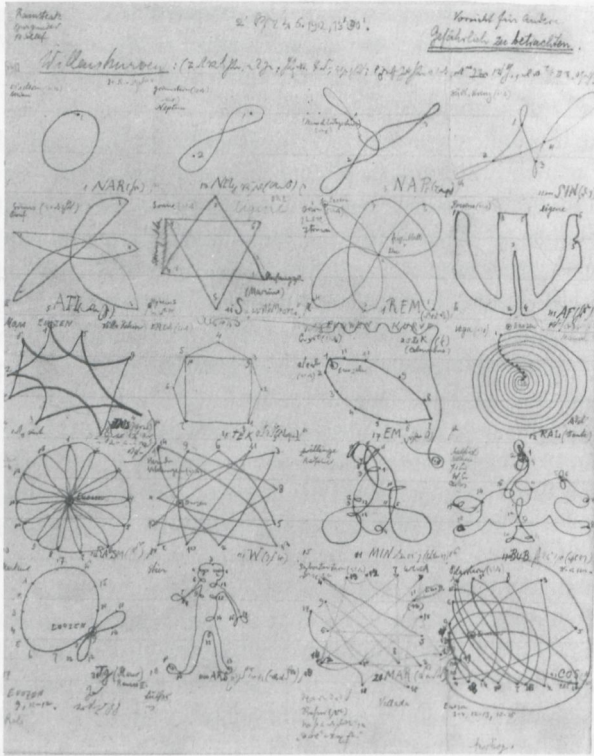
## selbstverständnis der „bildner“

Wie aber sahen die historischen Anstaltsinsassen sich und ihre Werke? Welches Verständnis hatten sie selbst von Kunst und Künstlertum? Tatsächlich gibt es eine Reihe von Motiven hinter der historischen ‚Bildneri‘ der Heidelberger Sammlung, die ihre Zeit nicht als künstlerisch ansah. Zum Beispiel wurde gezeichnet und gemalt, um damit oder mit den Ergebnissen magisch auf die Realität zu wirken – so warnt der promovierte Jurist Hyazinth Freiherr von Wieser (1878–?) auf seiner Systematisierung von *Willenskurven* von 1912: „Vorsicht – für andere gefährlich zu betrachten“ (Abb. 1), denn er ging davon aus, dass bei intensivem Ansehen der Liniengebilde die

6 Sigmund Freud, *Die Traumdeutung* (1900), in: ders., *Gesammelte Werke Bd. II/III*, Frankfurt am Main 1999, S. 1–642, hier S. 613.

7 Prinzhorn 1922 (wie Anm. 1), S. 343.

8 Ebd., S. 3.



1 Hyacinth Freiherr von Wieser, Willenskurven, Bleistift auf Papier, 1912

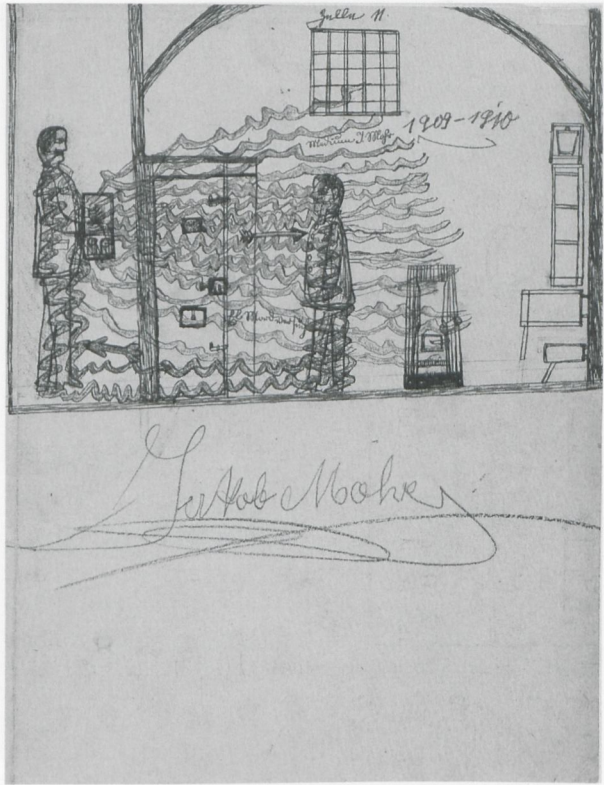
darin eingeschlossenen Willensarten auf den Betrachter überspringen.<sup>9</sup> Oder die erschaffenen Bilder sollten die eigene Sicht auf diejenigen Ereignisse untermauern, die zur Einweisung des Betreffenden geführt hatten – wie bei Jacob Mohr (1884–1935?), der sich 1910 als Opfer von Beeinflussungsmaschinen darstellte, die sein Denken mit Hilfe von Wellen kontrollierten (Abb. 2).<sup>10</sup> Oder es wurden vermeintlich von Gott hervorgerufene Visionen aufgezeichnet, um sie der Nachwelt zu überliefern – wie von dem Elektromechaniker August Natterer (1868–1933), der zwischen 1911 und 1913 Bilder rekonstruierte, die ihm am 1. April 1907 oberhalb der Stuttgarter Kaserne am Himmel erschienen waren (Abb. 3).<sup>11</sup>

9 Zu von Wieser siehe Thomas Röske, Hyacinth Freiherr von Wieser, Willenskurven, 1912, in: Wunderhülsen & Willenskurven. Bücher Hefte und Kalendarien aus der Sammlung Prinzhorn, Ausst.-Kat. Sammlung Prinzhorn Heidelberg und Städtische Museen Jena, Heidelberg 2002, S. 141; s. auch ders., „Geht mir noch sehr im Kopf herum“. Oskar Schlemmer und die „Bildnerie der Geisteskranken“, in: Jahrbuch der Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloß Gottorf, N.F. VIII/2001–02, Neumünster 2003, S. 84–98.

10 Zu Mohr siehe John M. MacGregor, Die Beeinflussungsmaschine des Jakob Mohr, in: Bettina Brand-Claussen/ Thomas Röske (Hg.), Air Loom. Der Luft-Webstuhl und andere gefährliche Beeinflussungsapparate, Ausst.-Kat. Sammlung Prinzhorn Heidelberg 2006, S. 138–148.

11 Zu Natterer siehe Bettina Brand-Claussen/ Inge Jádi (Hg.), August Natterer – Die Beweiskraft der Bilder. Leben und Werk. Deutungen, Heidelberg 2001.





2 Jakob Mohr, Mordversuch, Feder in Schwarz über Bleistift; Buntstifte auf weißem Zeichenkarton, um 1911

## selbstdarstellungen

Daneben gab es aber zumindest bei einigen Männern und Frauen, die damals in Psychiatrien lebten, ein Bewusstsein von Kunst und Künstlertum, auch wenn es sich um künstlerische Laien handelte. Manche stellten sogar in ihren Werken Künstler dar – und damit wahrscheinlich sich selbst. Dem niedersächsischen Landarbeiter und Landstreicher Hermann Beehle (1867–?), der seit 1904 mit der Diagnose „manisch-depressives Irresein“ immer wieder für kürzere oder längere Zeit in die Städtische Heilanstalt Lindenhaus bei Lemgo aufgenommen wurde, gab Prinzhorn ein eigenes Kapitel in seinem Buch (unter dem Pseudonym „Hermann Beil“).<sup>12</sup> Er zählte ihn also zu den „schizophrenen Meistern“ der Heidelberger Sammlung, sah allerdings seine Werke, die laut Krankenakte stets in Phasen der Erregung entstanden waren, mehr als Ergebnis eines „Betätigungsdrang[es]“ denn als eines „Bedürfnis[s]es nach Gestaltung“.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Prinzhorn 1922 (wie Anm. 1), S. 240–248.

<sup>13</sup> Ebd., S. 241.



**3** August Natterer,  
Wunder-Hirte,  
Bleistift, Aquarell auf  
Aquarell-papier, lackiert,  
auf grauem Zeichen-  
karton aufgezogen,  
undatiert

Gerade von Beehle stammt aber auch eine Farbstiftzeichnung, die, signiert und datiert auf 1908, einen Maler an der Staffelei zeigt (Abb. 4) – tatsächlich die einzige Darstellung dieser Art in der Heidelberger Sammlung. Dabei ist die für Beehle typische, dem Betrachter zugewandte Gestalt mit dem großen Kopf offenbar nach der Staffelei auf das Blatt gesetzt worden. Das erklärt aber nicht hinreichend, warum sie unter dem Bild (mit Ross und Reiter) erscheint, so dass die malende Hand nach oben zeigt. Wollte Beehle hiermit das Malen als höhere oder erhöhende Tätigkeit darstellen? Nimmt man die Beobachtung hinzu, dass links von der Hüfte des Malers sein erigiertes Geschlecht erscheint, könnte er mit dieser Zeichnung beabsichtigt haben, die besondere Potenz des Künstlers herauszustellen.

Weniger unerwartet findet sich eine Künstler-Allegorie im Werk von Franz Karl Bühler (1864–1940), der von 1898 bis zu seinem gewaltsamen Tod durch nationalsozialistische Psychiater in Anstalten lebte.<sup>14</sup> Denn der Offenburger Kunstschmied ließ schon vor seiner Internierung den Wunsch erkennen, freier Künstler zu sein. In diesem Sinne änderte er eigenmächtig das Curriculum an der Straßburger Kunstgewer-

<sup>14</sup> Zu Bühler s. Franz Karl Bühler. Offenburg 1864 – Grafeneck 1940. Bilder aus der Prinzhorn-Sammlung, Ausst.-Kat. Museum im Ritterhaus Offenburg 1993.





4 Hermann Beehle, o.T., undatiert,  
Bleistift und Buntstifte auf  
Holzpappe

beschule, wo er seit 1893 lehrte – und wurde deshalb entlassen. In der Anstalt sind nur noch wenige seiner vielen Zeichnungen als Entwürfe für plastische Arbeiten aufzufassen. Man ist versucht zu urteilen, dass er in der Anstalt zu dem Künstler wurde, der er schon lange hatte sein wollen. Prinzhorn gab ihm unter dem Pseudonym „Franz Pohl“ nicht nur ebenfalls ein Kapitel in seinem Buch. Bühler war zweifellos der von ihm am höchsten geschätzte „Bildner“, den er sogar mit van Gogh verglich.<sup>15</sup>

15 Siehe Monika Jagfeld, Geistertänzer. Franz Karl Bühler – Ein „Geisteskranker“ als Expressionist?, in: Expressionismus und Wahnsinn, Ausst.-Kat. Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, München 2003, S. 88–94.

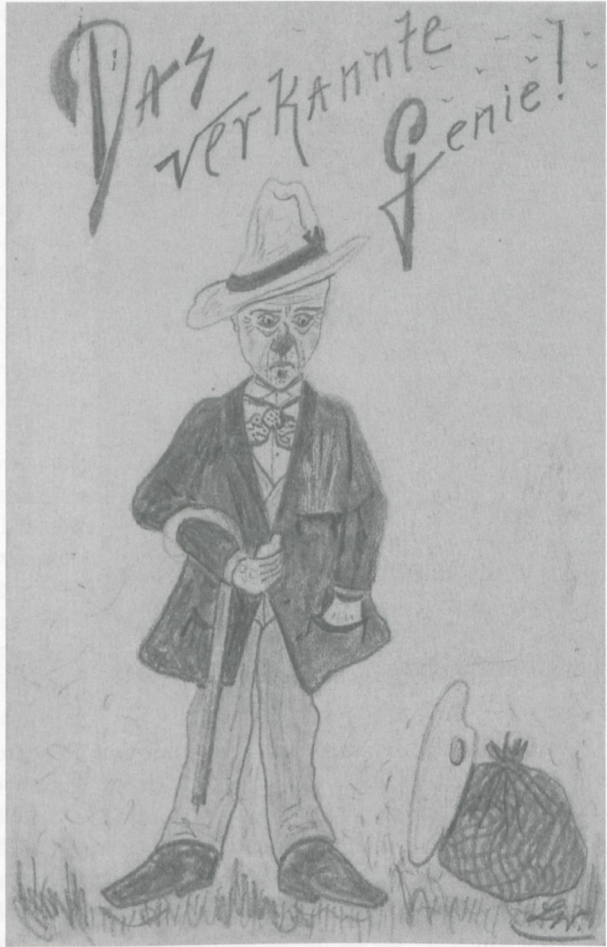


5 Franz Karl Bühler,  
o.T., Kreide, laviert,  
auf Zeichenpapier,  
ca. 1909–1916

Auf Bühlers originellem Bild aus den 1910er Jahren (Abb. 5) umsorgt eine geflügelte Frau mit Blumen einen kleinen Mann, der über die Schulter auf den Betrachter blickt. Nackt trägt er einen Helm sowie, gleich Schild und Speer, Palette und Malstock. Bühler scheint mit dieser Darstellung (die wie eine komplexe Inversion der klassischen Athena-Nike-Gruppe wirkt) zum Ausdruck zu bringen, welche Bedeutung er beim Künstler dem Genius, der göttlichen Eingebung, zuschreibt. Hier schickt eine höhere Macht den Maler in die künstlerische Auseinandersetzung mit der Welt.

Auch bei dem Künstler, den der Landstreicher Wilhelm R. (Lebensdaten unbekannt) 1908 in der Anstalt Lindenhaus bei Lemgo gezeichnet hat, (Abb. 6) liegt eine Selbstdarstellung nahe. Durch Format und stilisierte Aufschrift, die den Gegenstand ironisiert, erinnert das Blatt an eine humoristische Postkarte. „Das verkannte Genie“ ist ein Maler, darauf verweisen die Pinsel in der Jackentasche und die Palette am Boden – die farblich kontrastreiche Kleidung mit gepunkteter Schleife und schräg aufgesetztem Hut soll wohl an den Lebensstil der Bohème erinnern. Die Hand in der Tasche lässt jedoch an Mittellosigkeit denken; der Flachmann und die rote Nase ver-





6 Wilhelm R., Das verkaufte Genie, Bleistift auf Zeichenpapier, 1908

raten den Trinker; das geschnürte Bündel zeigt an, dass der Mann keine Bleibe mehr hat. Falten im Gesicht lassen ihn alt, Stoppeln um den Mund ungepflegt erscheinen. Hier ist der Künstler ein Sinnbild für die hochfliegenden, extravaganten Träume der Jugend, die im Alter von der Wirklichkeit einer das Abweichende ausgrenzenden Leistungsgesellschaft eingeholt worden sind.

### künstlertum als freiraum

In einigen Fällen gelang es Anstaltsinsassen, mit ihrem Anspruch, Kunst zu schaffen, innerhalb der Institution eine Sonderstellung zu erreichen und einen eigenen Atelierraum zu erhalten. Das setzte nicht nur ein gewisses Kunstverständnis entscheidungsbefugter Ärzte voraus, sondern in der Regel eine Malerei oder Bildnerei, die sich an



7 Adolf Wölfli, Skt. Adolf=  
Groß=Groß=Groß=Vater=  
Edel=Schlange, Bleistift  
und Farbstifte auf  
Zeichenpapier, 1915

Konventionen der Zeit orientierte. So wurde dem Zeugdrucker Josef Belgrad (1868–1914), Maler naiver Träume einer paradisischen Welt, in der Irrenanstalt Düren wenige Wochen nach seiner zweiten Aufnahme 1897 der Wunsch nach einem Einzelzimmer zum Malen erfüllt.<sup>16</sup> Und Maria Kraetzing (1870–1951), die in den 1890er Jahren an der Münchner Damenakademie studiert hatte und in ihren Zeichnungen stark vom Jugendstil beeinflusst war, konnte im Philipppshospital bei Darmstadt, in dem sie von 1907 bis zu ihrem Tode lebte, für ihre Malerei stets ein Dachzimmer benutzen.<sup>17</sup> Eine Ausnahme war der Zeichner Adolf Wölfli (1864–1930), dem sein Arzt Walther Morgenthaler gerade wegen seiner ungewöhnlichen Zeichnungen, die heute als Urbild von ‚Outsider Art‘ gelten (Abb. 7), einen eigenen Raum zum Arbeiten gab. Sonst konnten Männer und Frauen, die unkonventionelle Werke schufen, bestenfalls mit einer größeren Duldung ihrer Tätigkeit rechnen, wie z. B. Bühler oder von Wieser.

16 Krankenakte der Irrenanstalt zu Düren Nr. 2190/429: Josef Belgrad (Kopie in der Sammlung Prinzhorn), *Krankenjournal*, 4.12. 1897.

17 Doris Noell-Rumpeltes, Die maßlose Sehnsucht der Maria Kraetzing nach Nähe, in: Bettina Brand-Claussen/ Thomas Röske (Hg.), *Künstler in der Irre*, Ausst.-Kat. Sammlung Prinzhorn Heidelberg 2008, S. 133–146, hier S. 143.



## selbstbild als künstler

Anstaltsinsassen ohne akademische Ausbildung haben selten Notizen zu ihrem Selbstbild als Künstler gemacht, und ihre Ärzte haben entsprechende Äußerungen vorwiegend dann festgehalten, wenn die künstlerische Leistung im Widerspruch dazu zu stehen schien. So wurde in einer Reihe von Krankenakten notiert, dass Internierte für ihre Werke unrealistisch hohe Werte angaben. Der Bauzeichner Josef Schneller (1878–1943) etwa, der seit 1907 in der Anstalt Eglfing lebte, taxierte 1920 seine Zeichnungen auf über 100.000 Mark,<sup>18</sup> der Weinhändler Ludwig Wilde (1865–?), seit 1908 in der Anstalt Klingenmünster, die seinen 1924 auf 26 Millionen.<sup>19</sup> Auch andere Belege für die Wirklichkeitsferne im Denken der Pfinglinge wurden aufgeschrieben, wie die Überzeugung des Mannheimer Schuhmachers Johann Faulhaber von seiner höheren Berufung: „Zur Zeit der Erleuchtung wurde ihm auch die ‚Gabe der Kunst verliehen‘, die er nunmehr ausübt.“<sup>20</sup> Doch die medizinische Diagnose ‚Größenwahn‘ ist ähnlich undifferenziert wie die psychologische Interpretation, dass hier nur die Erfahrung kompensiert würde, als Anstaltsinsasse entrechtet und entwertet zu sein.

Für Wilhelm Müller (Lebensdaten unbekannt) etwa, der immer auf's Neue den Ausblick aus seinem Fenster der Landesirrenanstalt Domjuch malte, in der er seit 1907 lebte (Abb. 8),<sup>21</sup> lässt sich zeigen, dass es bei der Selbstzuschreibung des Künstlertums auch um ein Verhandeln über gesund und krank gehen konnte. Im Entwurf eines Briefes an den erfolgreichen zeitgenössischen Maler Ludwig von Hofmann in Weimar heißt es: „Wenn Sie mich auf diese Kunstprobe nicht für einen Genius der Malerei halten[,] sind Sie ein Besessener. Sie sind übrigens sehr schlecht kritisiert im Westermann.“<sup>22</sup>

Dem kriegstraumatisierten Metzger Edmund Träger (1876–1957), der seit 1918 in der Regensburger Anstalt Karthaus Prüll lebte und mit seinen prototypischen Bildern von Städten, Landschaften und Berufsgruppen die Welt für sich neu ordnete, ging es darum, Erinnerungswürdiges hervorzubringen. Im Dezember 1920 notierte der Arzt in der Krankenakte: „Hat den ganzen Tagraum mit selbstgemalten Bildern und kalligraphisch verzierten Bibelsprüchen ‚geschmückt‘, meint, der Saal würde einmal eine Wallfahrtsstätte werden, alle Leute würden kommen, um die Stelle zu sehen, wo der Edmund Träger geweiht habe.“

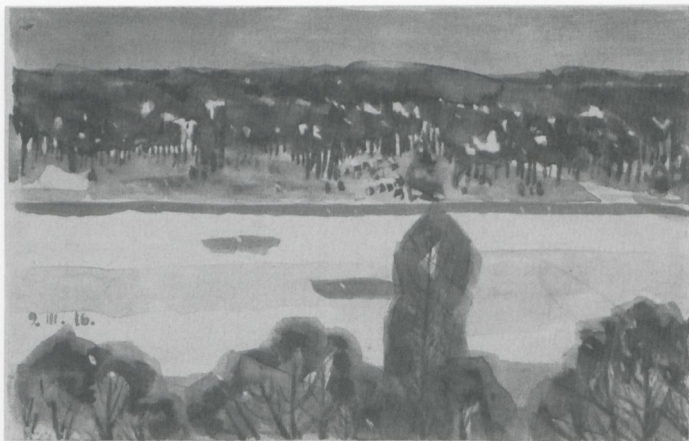
18 Zu Schneller s. Thomas Röske, Joseph Schneller – Architekt des ‚Lustspurdepots‘, in: Todesursache: Euthanasie. Verdeckte Morde in der Nazi-Zeit, Ausst.-Kat. Sammlung Prinzhorn, Heidelberg 2002, S. 137–139.

19 Krankenakte Ludwig Wilde, Kreis-Heil- und Pflegeanstalt Klingenmünster, Kopie in der Sammlung Prinzhorn, Heidelberg.

20 Krankenakte Johann Faulhaber, Universitätsarchiv Heidelberg, Signatur 93/51; zu Faulhaber s. Thomas Röske, Johann Faulhaber. Ein „Gefühl von außerordentlicher Leistungsfähigkeit auf allen Gebieten“, in: Ausst.-Kat. Heidelberg 2002 (wie Anm. 18), S. 67–69.

21 Zu Müller s. Monika Jagfeld, „Ich spähte nach Leben und Treiben aus“. Zu den Naturstudien Wilhelm Müllers, in: Ausst.-Kat. Heidelberg 2008 (wie Anm. 17), S. 153–157.

22 Text auf der Rückseite eines undatierten Aquarells von Müller, Sammlung Prinzhorn, Inv.-Nr. 1122 verso.



8 Wilhelm Müller, o.T., Aquarell auf Toilettenpapier, 1916

Der Weinhändler Ludwig Wilde (1865–?), der in der Anstalt Klingenstein Hefte mit unverständlichen Texten und persisch anmutenden Mustern füllte, sah in seiner Kunst den Ausweis umfassenden Wissens und war davon überzeugt, dass in seinen „Curven und Linien [...] die Wissenschaften und Künste enthalten seien“.<sup>23</sup> Auch für Hajo Uden Thoden van Velzen (1875–1918), seit 1913 in der Anstalt Eberswalde, waren Kunstwerke vor allem Beleg für eine umfassende Bildung. Im Aufnahmejahr schrieb er in einem Brief: „Ohne Überhebung steckt in mir vielleicht ein größerer Künstler, als man denkt, und verborgen. [...] Ein guter Künstler muss tief empfinden oder empfunden haben, muss also viele und grosse Erfahrungen gemacht haben, muss über ein grosses, vollständiges Instrument des Gemütes verfügen, wenn es in manchen Fällen auch verdeckt gehalten wird; muss die höchste Sinnenliebe empfunden haben, die zum Glauben an die Gottheit, den sämtliche Kirchen predigten, führte, und ebenfalls den tiefsten Hass, der auf die Anwesenheit von Dämonen schließen lässt. Und ausserdem eine genügende Technik.“<sup>24</sup>

Dieses Aufreihen von Beispielen erschöpft schwerlich die möglichen Implikationen des Selbstbildes als Künstler bei Anstaltsinsassen zwischen 1850 und 1930. Es soll vor allem belegen, dass es ebenso unmöglich ist, diese Vorstellungen auf Charakteristika festzulegen, die mit der diagnostizierten psychischen Krankheit in Verbindung stehen, wie die inhaltliche und formale Vielfalt ihrer Werke.

23 Krankenakte Wilde (wie Anm. 19); zu Wilde s. Thomas Röske, Ein einseitiger Dialog? Jörg Ahrnt und Ludwig Wilde, in: In Persern Büchern steht's geschrieben. Jörg Ahrnt im zeichnerischen Dialog mit Ludwig Wilde, Ausst.-Kat. Sammlung Prinzhorn Heidelberg u. a., Heidelberg 2004, S. 11–22.

24 Krankenakte Hajo Uden Thoden van Velzen, Anstalt Eberswalde, Kopie in der Sammlung Prinzhorn, Heidelberg.



## „... durch die luft gehen“: josef forster

Abschließend wird Josef Forster (1878–1949) vorgestellt, ein besonders gut dokumentierter Künstler der Sammlung Prinzhorn, bei dem viele der erwähnten Momente zu finden sind. An ihm lässt sich exemplarisch aufzeigen, wie ein Anstaltsinsasse sich als Künstler inszenierte und dabei seine abweichende Wirklichkeitsauffassung integrierte.<sup>25</sup>

Josef Forster, ein Tapezierer und Dekorateur, kam 1916 wegen Halluzinationen, die er als bedrohlich erlebte, in die Regensburger Anstalt Karthaus Prüll und wurde erst 1941 auf Drängen der Schwester daraus entlassen. In der Anstalt entwickelte er über Jahre eine komplexe Philosophie, die er in Texten und Bildern niederlegte und zusätzlich den Ärzten in Gesprächen erläuterte. Den Kern bildet die Idee einer radikalen Autonomie. Forster wollte sich nur noch von den eigenen Körperausscheidungen ernähren, aß seinen Kot und sein Sperma, trank seinen Urin und erfand Apparaturen für den Kopf, um auch seinen Nasenschleim bei sich zu behalten. Er glaubte, auf diese Weise ein „Edelmensch“ zu werden, der eine glockenhelle Singstimme hat, Meisterliches in allen Künsten leistet und so leicht ist, dass er schwebt. Trotz zahlreicher Versuche, diese Diät, die seine Gesundheit gefährdete und seine Umwelt belastete, zu unterbinden, konnten Ärzte und Pfleger Forster doch nie dauerhaft davon abbringen.

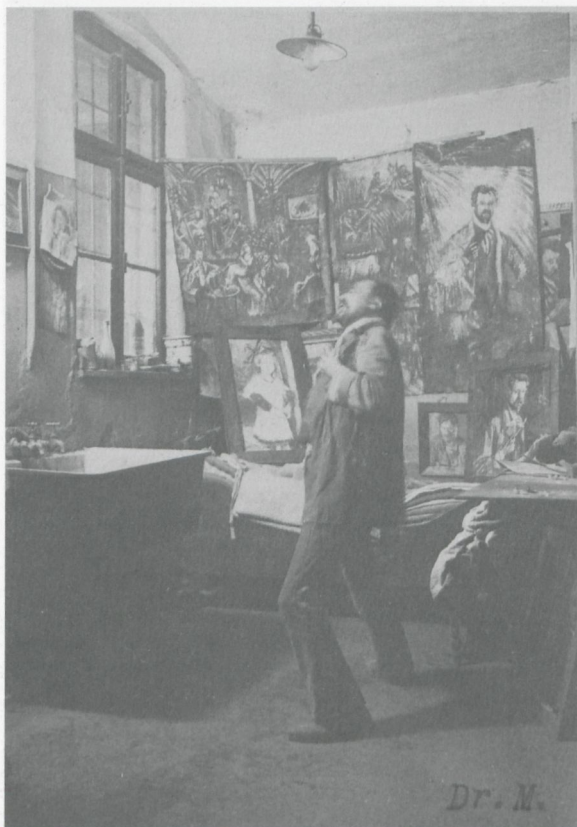
Forster machte sich in der Anstalt als Maler und Dekorateur nützlich, widmete aber einen Großteil seiner Zeit freiem Malen und Zeichnen sowie Entwurf und Ausführung von Maschinen aus Reisig. Hierin wurde er durch den Oberarzt Karl Vierzigmann gefördert, der sich um eine Reihe von künstlerisch begabten Insassen kümmerte. Forster konnte sich sogar einen separaten Raum als Atelier einrichten. Ein Foto zeigt ihn dort in der Pose eines Sängers (Abb. 9); er soll häufig Arien Wagner-scher Opern intoniert haben.

Leider sind nur zwanzig seiner Bilder erhalten.<sup>26</sup> Sie belegen eine beeindruckende Begabung, insbesondere zu lebendiger Porträtmalerei (Abb. 9). So ist anzunehmen, dass Beifall der Umgebung zur erhöhten Selbsteinschätzung als Künstler beigetragen hat. Forster verglich sich mit Rubens, Raffael und Rembrandt und verkündete einen steigenden Wert seiner Werke. Er forderte besondere Freiräume ein, indem er betonte, nur nachts malen zu können, da er einzig dann inspiriert sei. Und er nobilitierte seinen um 1900 gefassten Entschluss, freier Künstler zu werden, mit einer Anekdote, die sich an jene aus dem Leben des Correggio anlehnt, wonach der vor Raffaels *Hl. Cäcilie* ausgerufen haben soll: „Anch' io son' pittore!“<sup>27</sup> Analog war Forster nach

25 Thomas Röske/ Doris Noell (Hg.), *Durch die Luft gehen. Josef Forster, die Anstalt und die Kunst*, Ausst.-Kat. Sammlung Prinzhorn Heidelberg 2010.

26 Einige befinden sich in der Sammlung Prinzhorn, Heidelberg, andere im Bezirksklinikum Regensburg.

27 Roger de Piles, *L'Abrégé de la vie des peintres*, Paris 1699 (Reprint 1767), S. 234.



9 E. Mager, Josef Forster  
in seinem Atelier,  
Fotografie, um 1920

München gekommen, „sah eine Raff[ael] Madonna. Ihre Augen schienen was sagen zu wollen[.] in meiner Begeisterung wollte ich Maler werden.“<sup>28</sup>

Zugleich aber band Forster seine Kunst in seine spezielle Vorstellungswelt ein, sowohl ideell als auch materiell. So bezeichnete er sich einmal als „Tapezierer Kunstmaler Dichter Erfinder der Pflege zur Menschwandlung“, ein andermal als „Heldentenor, Maler, Rezidator, Dichter Forscher [Ich] befasse mich mit unerhörten Erfindungen und besitze vollkommene Edelgestalt.“ Und die Krankenakte hält fest, dass er zeitweilig „reichlich Kot“ und Speichel „bei seiner Malerei“ verwendete.

Eine erstaunliche Künstler-Allegorie schuf Forster mit einem weiteren Öl-Bild, das sich heute in der Sammlung Prinzhorn befindet. Auf ihm schwebt ein Mann vor gekrümmtem Horizont über dem Erdboden, mit dem er nur noch durch unten verdickte Stecken in seinen Händen verbunden ist. Er trägt einen Anzug mit offenem Jackett; ein blaues Tuch verdeckt ihm Mund und Nase. Rechts oben hat Forster no-

28 Autobiographischer Text Josef Forsters, entstanden um 1931, in: Krankenakte Josef Forster, Bezirksklinikum Regensburg, abgedruckt in: Ausst.-Kat. Heidelberg 2010 (wie Anm. 25), S. 46–64, hier S. 57.





**10** Josef Forster, Ohne  
Titel, Mischtechnik auf  
Pappe, nach 1916

tiert: „Dieses soll darstellen, / das, wenn man kein / Körper Gewicht mehr hat, / das man sich dan[n] / an Gewicht be- / schweren muß, / und man kann / mit großer ge- / schwindigkeit / durch die Luft / gehen“ (Abb. 10).

Spätestens diese Aufschrift macht klar, dass die Darstellung ein Moment der eigenwilligen Philosophie Forsters meint. Hier erscheint der Künstler im Zustand des Edelmenschentums. Die Binde, mit der das Austreten des Nasenschleims aus dem Körper verhindert werden soll, steht für die angestrebte Autarkie des Körperhaushalts. Aus ihr resultiert das Aufheben der Gravitation.

Zugleich bietet das Bild eine Lösung für ein Problem, das Forster in keinem anderen erhaltenen Dokument anspricht. Der schwerelose Mensch droht die Verbindung zur Welt zu verlieren. Zur Abwehr dieser Gefahr wählt Forster ein Instrument: Gewichte an langen Stäben, die er schwebend greifen kann. Sie ermöglichen ihm, sich willkürlich weiter vom Erdboden zu entfernen und schneller darüber hinweg zu bewegen als andere Menschen – also einen räumlichen wie zeitlichen Abstand zur Welt zu halten, den er selbst kontrolliert. Das kann man als Ausdruck des Wunsches

verstehen, die durch die psychische Krankheit veränderte Realitätswahrnehmung zu beherrschen, dem drohenden Weltverlust aktiv zu begegnen.<sup>29</sup> Doch lässt die Darstellung daneben eine allgemeinere Interpretation zu. So könnte der schwebende Mensch auch den Künstler schlechthin meinen, der im Moment der Inspiration rauschhaft der Realität enthoben ist. Um diesen Zustand produktiv zu machen, benötigt er ein materielles Medium, wie etwa Malgrund, Farbe und Pinsel. Dann vermag er etwas Besonderes (für die Gesellschaft) zu leisten.

Hier zeigt sich, dass Kunst gerade wegen der Offenheit bildlicher Symbole ein ideales Kommunikationsmittel zwischen Menschen mit unterschiedlicher Wirklichkeitsauffassung ist. Sie erlaubt eine Annäherung an Menschen in psychischen Krisen, die sonst schwer möglich scheint. Doch erweist sich nicht nur die *Bildnerie der Geisteskranken* bei eingehender Betrachtung näher an der übrigen Kunst der Gesellschaft als oft gedacht. Auch die Vorstellungen von Anstaltsinsassen über Kunst und Künstler sind nur scheinbar aus einer anderen Welt. In ihnen tritt durchaus Vertrautes auf, wenn auch gelegentlich so verzerrt und übersteigert (sicherlich ebenso oft aus Rebellion gegen Ausgrenzung und Entrechtung wie aus abweichender Realitätsauffassung), dass es ungewöhnlich erscheint und uns neu berührt.

---

29 Zur phänomenologischen Interpretation von Bildern der Sammlung siehe Thomas Fuchs, Homo pictor. Anthropologische und psychopathologische Aspekte bildnerischen Ausdrucks, in: ders. u. a. (Hg.), WahnWeltBild. Die Sammlung Prinzhorn. Beiträge zur Museumseröffnung (Heidelberger Jahrbücher Bd. XLVI), Berlin/Heidelberg 2002, S. 91–106.