

Das mehrfache Entdecken der Heidelberger Sammlung von Anstaltskunst

Thomas Röske

Die Sammlung künstlerischer Werke von Anstaltsinsassen und Psychiatrie-Erfahrenen am Heidelberger Universitätsklinikum, die heute als *Sammlung Prinzhorn* in einem eigenen Museumsbau untergebracht ist, hat eine mehr als hundertjährige Geschichte. In diesem Zeitraum ist sie mehrfach neu konzipiert worden. Mein Essay zeichnet die Veränderung des Verständnisses der Sammlung im Kontext der Entwicklung von Psychiatrie und Kunstgeschichte nach.

Diagnostische Perspektive

In seiner Zeit als Leiter der *Badischen Universitäts-Irrenklinik Heidelberg* von 1891 bis 1903 (Burgmair, 2005) entwickelte der Begründer der modernen Psychiatrie Emil Kraepelin (1856 – 1926) auch Interesse an bildnerischen Werken von Heidelberger Patienten. Einige davon nahm er mit nach München. Andere, etwa das bestickte Taschentuch einer „Miss G.“ von 1897 (Abb. 1), blieben in Heidelberg als Teil einer wachsenden ‚Lehrmittelsammlung‘.

Wie die Vorgänger in der Entdeckung von Anstaltswerken, der italienische Kriminologe Cesare Lombroso (1835 – 1909) sowie die französischen Psychiater Ambroise-Auguste Tardieu (1818 – 1879) und Paul-Max Simon (1837 – 1889) (siehe hierzu MacGregor, 1989, 91-115), suchte Kraepelin nach Möglichkeiten ihrer diagnostischen Verwertbarkeit. Er hoffte sogar, vermeintliche inhaltliche und formale Merkmale dazu nutzen zu können, Werke zeitgenössischer Künstler wie Max Klinger oder Stéphane Mallarmé als Anhaltspunkte für Geistesstörungen zu interpretieren (Brand-Claussen, 2001a, 265-266; Brand-Claussen, 2012).

Karl Wilmanns (1873 – 1945), Assistent unter Kraepelin und Oberarzt unter dessen Nachfolger Franz Nissl (1860 – 1919), war wohl dafür verantwortlich, dass die Sammlung nach 1903 weiter wuchs, und zwar auch schon um Werke aus anderen deutschen Anstalten, etwa aus Bremen (Abb. 2).¹ Eine besondere Affinität zur Kunst ist zwar in seinen Schriften nicht festzustellen (Röske & Rotzoll, 2017), doch rief er nach dem Weltkrieg, als er selbst Direktor der psychiatrischen Universitätsklinik geworden war, den Kunsthistoriker und Mediziner Hans Prinzhorn (1886 – 1933) als

¹ Wilmanns war 1898 – 1901 Assistent im *St. Jürgen-Asyl* in Bremen gewesen und nutzte offenbar später seine Verbindungen dorthin.



Abb. 1: Miss G.: ohne Titel (1897). Stickgarn auf einem Leinentaschentuch, 37 x 36 cm, Sammlung Prinzhorn, Inv. Nr. 6053.

Assistenzarzt nach Heidelberg, um „einige Zeichnungen Geisteskranker aus der Klinik“ zu bearbeiten. Gemeinsam entwickelten die beiden dann die Idee, die Heidelberger Sammlung systematisch zu einer einzigartigen Forschungssammlung auszubauen. Sie wandten sich an eine Reihe psychiatrischer Einrichtungen mit der Bitte, Patientenwerke zum Aufbau eines „Museums für pathologische Kunst“ nach Heidelberg zu schicken. Auf Reisen sammelten beide weiteres Material. Prinzhorn bedankte sich später bei 36 psychiatrischen Anstalten und Sanatorien in Deutschland und der Schweiz für ihre Unterstützung. Ihm zufolge war Wilmanns' erster Plan gewesen, „verschiedene Bearbeiter Einzelfälle mehr in klinisch-kasuistischer Form [...] publizieren“ zu lassen, im Sinne einer Vertiefung des diagnostischen Blickwinkels. Der Assistenzarzt setzte dann aber durch, das Material alleine zu bearbeiten und „die Problemstellung [...] vom Boden der Psychiatrie auf andere Gebiete“ zu führen (Prinzhorn, 1922, 353, Anm. 5).



Abb. 2: Friedrich Fent: Ein Himmelfahrts-Traum im St. Jürgen-Asyl (1910). Tinte und Farbstifte auf Aktenpapier, 32,8 x 20,8 cm. Sammlung Prinzhorn, Inv. Nr. 744.

Kunstwissenschaftlich-philosophische Perspektive

Prinzhorn hatte in einer Zeit Kunstgeschichte und Philosophie studiert, in der zahlreiche Vertreter beider Disziplinen stark von psychologischen Ideen bestimmt waren (Röske, 1995, 86-109). Seine Dissertation *Gottfried Sempers ästhetische Grundanschauungen*, die er 1908 in München bei Theodor Lipps einreichte, konzentrierte sich denn auch auf dezidiert psychologische Aspekte (Prinzhorn, 1909). In Leipzig wurde er 1905 – 1907 sicherlich auch schon mit Randgebieten der Kunstgeschichte konfrontiert, nicht zuletzt durch die Sammlung von Kinderzeichnungen, die der Universalhistoriker Karl Lamprecht damals zusammenstellte (Röske, 1995, 113-118). Selbst mit Kunst aus psychiatrischem Kontext könnte Prinzhorn bereits vor dem Ersten Weltkrieg in Berührung gekommen sein. Während seines 1908 aufgenommenen Gesangsstudiums lernte er durch seine erste Frau Eva Jonas (1888 – 1983) den Maler Emil Nolde (1867 – 1956) kennen, der sich damals für das ungewöhnliche Spätwerk des psychisch erkrankten schwedischen Malers Ernst Josephson (1851 – 1906) interessierte (Röske, 1995, 139-141; Hoffmann, 2003). Und als Prinzhorns

zweite Frau 1913 selbst in eine psychische Krise geriet und er sie im Sanatorium *Bellevue* am Bodensee besuchte, könnte er durch den Leiter der Einrichtung, Ludwig Binswanger (1881 – 1966), bereits Werke der dort lebenden Else Blankenhorn (1873 – 1920) gesehen haben, über die er später ein Buch oder Mappenwerk publizieren wollte (Röske, 1995, 182-184). Bei der ersten Begegnung mit Wilmanns 1917 „fessel[t]e“ ihn jedenfalls bereits „das Grenzgebiet zwischen Psychopathologie und künstlerischer Gestaltung“ (Prinzhorn, 1922, 353, Anm. 5).

Während Prinzorns Zeit an der psychiatrischen Universitätsklinik 1919 – 1921 wuchs die Sammlung auf rund 5.000 Werke aus den Jahren seit 1840. Zumeist handelte es sich um Arbeiten auf Papier, aber auch einige Gemälde, Skulpturen und Textilien waren dabei. Der Assistenzarzt ordnete und inventarisierte den Fundus, studierte Krankenakten und führte Gespräche mit einigen der Anstaltskünstler, organisierte erste Ausstellungen und verfasste auf dieser Grundlage eine umfangreiche, üppig illustrierte Studie, die 1922 unter dem Titel *Bildnerie der Geisteskranken* erschien. Schon das farbige Frontispiz (Abb. 3) macht klar, dass es Prinzhorn vor allem um die Ästhetik der Werke ging. Eine diagnostische Verwertbarkeit bestritt er dagegen:

„Man kann nicht mit Sicherheit sagen: dies Bildwerk stammt von einem Geisteskranken, weil es diese Merkmale trägt“ (Prinzhorn, 1922, 337).

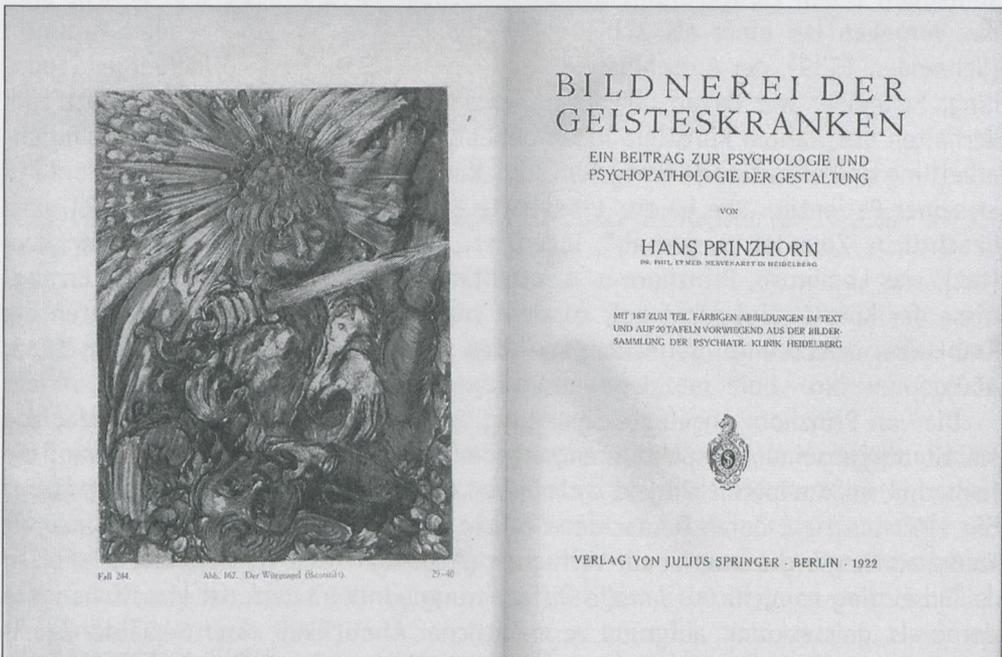


Abb. 3: Hans Prinzhorn: Bildnerie der Geisteskranken (Berlin 1922). Frontispiz und Titel.

Kind seiner Zeit (Brand-Claussen, 2001b) hielt er die Werke allerdings wesentlich für Produkte eines unbewussten Ausdruckstrieves:

„Aus diesen Menschen bricht ohne nachweisbare äußere Anregung und ohne Führung der Gestaltungsvorgang zutage, triebhaft, zweckfrei – sie wissen nicht, was sie tun“ (Prinzhorn, 1922, 343).

Deshalb waren die Produkte für Prinzhorn authentischer als andere Kunst. Im Grunde propagierte er nach dem Wahnsinn des Ersten Weltkriegs mit seinem Buch einen Neubeginn der Kunst aus der Geisteskrankenbildnerie – und viele Künstler und Kunstinteressierte stimmten ihm zu. Vor allem Expressionisten und Surrealisten zeigten sich stark beeindruckt von Sammlung und Buch und reagierten mit eigenen Werken darauf (von Beyme & Röske, 2013).

Nationalsozialistische Perspektive

Nach der Entlassung Karl Wilmanns' im Jahre 1933 wurde Carl Schneider (1891 – 1946) zum neuen Direktor der psychiatrischen Universitätsklinik und Inhaber des *Heidelerger Lehrstuhls für Psychiatrie ernannt* (Brand-Claussen, 1990; Rotzoll, 2002; Hohendorf & Rotzoll, 2012). Eine seiner Neuerungen war das Einführen von Arbeitstherapie selbst für akut kranke Patienten, um sie zu einem gesellschaftlich sinnvollen Leben zurückzuführen. Dieser Perspektive folgt auch sein Bericht über das *Vorgehen bei einer als ‚schizophren‘ diagnostizierten zeichnenden Patientin* (Schneider, 1939), der Aufschluss gibt über seine Haltung zur Heidelberger Sammlung. Schneider war davon überzeugt, dass Anstaltsinsassen „im Gegensatz zum Verhalten des wahren Künstlers jeden beliebigen ‚Einfall‘ ohne jede weitere Durcharbeitung und ohne Überprüfung zum sog. ‚Kunstwerk‘ auswalzen.“ Deshalb forderte er seiner Patientin, „die bereits krankhafte Erzeugnisse geliefert hatte, [...] ganz beachtliche Kunstleistungen ab“, indem er „freilich [...] das Gegenteil von dem [tat], was Lombroso, Prinzhorn u. a. machten: Wir hoben die krankhaften Erzeugnisse der Künstler[in] nicht auf, sondern wir zerstörten sie, und wir leiteten die Kranke bei der Lösung ihrer selbstgewählten normalen Aufgabe“ (Schneider, 1939, 160).

Die von Prinzhorn angelegte Sammlung ließ Schneider trotzdem bestehen, zog sie allerdings seiner Perspektive entsprechend zu einer neuen Aufgabe heran, die immerhin an Kraepelins Projekt anknüpfte: Zur Femeausstellung *Entartete Kunst*, die 1937 bis 1941 durch Deutschland tourte, stellte er Anfang 1938 rund hundert Werke als Vergleichsmaterial zur Verfügung (Abb. 4).

Dabei ging es nicht nur um die Diffamierung von Künstlern der klassischen Moderne als ‚geisteskrank‘ aufgrund vermeintlicher Ähnlichkeit ihrer Gemälde, Zeichnungen und Skulpturen mit denen von Anstaltsinsassen. Oftmals wurde sogar herausgestellt, dass die ‚Irrenkunst‘ dem größeren Publikum zugänglicher sei als Werke der Moderne und Avantgarde. Ende 1938 kamen 76 der entliehenen Werke



Abb. 4: Ausstellungsführer Entartete Kunst (Berlin 1938). Seite mit Vergleich von Skulpturen von Karl Genzel [Brendel] und Richard Haizmann.

zurück, die übrigen wanderten weiter mit der Ausstellung, einschließlich der drei, die im 1938 erschienenen Ausstellungsführer abgebildet sind, und wurden anschließend wohl vernichtet.

Doch fielen nicht nur Werke der Heidelberger Sammlung dem damaligen volkstherapeutischen Ansatz zum Opfer, sondern auch mehr als 20 der Künstler selbst (Brand-Claussen et al., 2012). Und Carl Schneider war als einer der Gutachter des nationalsozialistischen *Euthanasie-Programms* für die Ermordung Tausender Menschen mit psychischer Erkrankung oder geistiger Behinderung verantwortlich (Hohendorf & Rotzoll, 2012).



Abb. 5: Einer der beiden historischen Schränke, die ehemals die Bildersammlung der Heidelberger Psychiatrischen Universitätsklinik aufgenommen haben. Sammlung Prinzhorn.

Künstlerische Perspektive

Nach dem Weltkrieg wurde die Heidelberger Sammlung vor allem verwahrt, und zwar in zwei Schränken vor dem Vorlesungssaal, die sie schon in den 1920er Jahren aufgenommen hatten (Abb. 5). Verschiedene Zeitzeugen haben später behauptet, sie hätten den Fundus irgendwann nach 1945 in Kisten auf dem Dachboden der Klinik wiederentdeckt und ‚gerettet‘. Aber das kann zumindest nicht für dessen Hauptteil zutreffen, der offenbar immer beisammen geblieben ist. Für 1950 belegt uns diese Aufbewahrung ein Inhaltsverzeichnis der Schränke (von Beyme, 2015) sowie der Bericht eines damals aufstrebenden Künstlers, Jean Dubuffet (1901 – 1985). Er, der 1945 den Begriff *Art brut* geprägt hatte, um Kunstwerke am Rande der Kunst gegenüber der etablierten, ‚kulturellen‘ Kunst herauszustellen, kam an zwei Tagen im September nach Heidelberg. In den 1920er Jahren hatte ihm, wie er sagte, das Buch des deutschen Psychiaters die Augen für „Ausdrucksmöglichkeiten jenseits der akzeptierten kulturellen Wege“ geöffnet (Dubuffet, 1995). 1950 fiel sein Urteil differenziert aus. Wahrscheinlich hätte er manches noch nicht einmal als *Art brut* bezeichnet, weil es ihm nicht originell genug und zu nahe an etablierten Kunstströmungen, insbesondere dem Expressionismus und Surrealismus, zu sein schien (Röske, 2015a, 26).



Abb. 6: Plakat zur Ausstellung *Art Brut – Bildneri der Geisteskranken – Insania Pingens*. Kunsthalle Bern (1963).

Dreizehn Jahre später hatte der Ausstellungskurator Harald Szeemann (1933 – 2005) offenbar keine solchen Vorbehalte. 1963 entlieh er für seine Ausstellung *Bildneri der Geisteskranken – Art brut – Insania pingens* in der Kunsthalle Bern (Abb. 6) 250 Werke aus der Sammlung und zeigte sie neben Exponaten der Schweizer Aloïse Corbaz, Louis Soutter und Adolf Wölfli sowie des Serben Jean Radovic und des Italieners Carlo Zinelli. Es war die erste Präsentation der Heidelberger Sammlung und von Kunst aus Psychiatrien in einer europäischen Kunstinstitution nach dem Zweiten Weltkrieg überhaupt, und sie erregte dementsprechend überregional Aufsehen. Die Absicht Szeemanns damals war, eine Diskussion über Kunst von ihren Rändern her anzuregen. Die Schau gehörte zu einer (vor ihm begonnenen) Reihe, die „Randgebiete und unbekanntere Regionen bildnerischen Schaffens“ vorstellte (Szeemann, 1963).

Wie die komplexe Überschrift der Ausstellung verrät, war Szeemann auch von Dubuffets Idee einer *Art brut* zur Ausstellung angeregt worden. Auf dessen Ausweitung auf Werke von Medien und ‚Unschuldigen‘ hatte er aber verzichtet. Insofern spielte neben Prinzhorns Buch von 1922 offenbar die Publikation *Insania pingens* (auch *Wunderwelt des Wahns*) von 1961 eine wichtigere Rolle. Von dem Schweizer

Psychiater Alfred Bader herausgegeben und von der Pharmafirma Sandoz, später vom Kölner DuMont-Verlag in hoher Auflage vertrieben, stellte dieser schmale Band drei Insassen Schweizer Psychiatrien und ihre Werke vor (Aloïse Corbaz, Jules [Doudin] und Jean [Radovic]). Es war das erste Kunstbuch zum Thema nach dem Weltkrieg. Neben einem enthusiastischen Vorwort des französischen Schriftstellers und Künstlers Jean Cocteau äußerten sich hier zwei Psychiater und der Leiter des Basler Kunstmuseums Georg Schmidt.

Szeemann war mit seiner Berner Ausstellung ebenfalls an der Diskussion verschiedener Perspektiven auf das Gebotene interessiert. Im Katalogheft druckte er Schmidts Text erneut ab, außerdem einen neuen Beitrag von Alfred Bader sowie Auszüge des ersten *Surrealistischen Manifests* von André Breton und dreier Texte von Jean Dubuffet. Die Einleitung zum Katalogteil überließ Szeemann einem weiteren Psychiater, Rudolf Wyss, der dem Leser die „Liste der Merkmale schizophrener Bildnerie“ an die Hand gab, 1962 von dem ostdeutschen Psychiater Helmut Rennert (1920 – 1994) in seinem gleichnamigen Buch publiziert (Rennert, 1962). Mit dem Einbeziehen psychiatrischer Blickwinkel brachte Szeemann wohl selbst konservative Kritiker dazu, sich die Ausstellung gelassen anzusehen anstatt gleich in Fundamentalopposition zu gehen.

Die Vielfalt von Haltungen zum Thema steigerte der Kurator später noch, in der von ihm verantworteten *documenta 5*, Kassel 1972. Neben vielen anderen Randbereichen der Kunst wurde hier auch ‚Bildnerie der Geisteskranken‘ vorgestellt, mit Werken vor allem aus dem Museum der psychiatrischen Universitätsklinik Waldau bei Bern. Diese Sektion positionierte er allerdings auf derselben Ebene wie die größere Abteilung ‚Individuelle Mythologien‘ mit zahlreichen Werken aktueller Kunst, so dass den Besuchern der *documenta* die Anstaltswerke als deren Extrem erschienen. Zudem nahmen sie Parallelen zu anderen zeitgenössischen Kunstströmungen wahr, die das erste Mal auf dieser Großausstellung zu sehen waren. Die beiden Stapel mit sämtlichen illustrierten Manuskripten des Anstaltsinsassen Adolf Wölfli (1864 – 1930) etwa hatten zweifellos Ähnlichkeit mit konzeptueller Kunst. So öffnete Szeemann die Rezeption von künstlerischen Werken aus psychiatrischem Kontext auf unvermutete Weise für ein Publikum, das an zeitgenössischer Kunst interessiert war – im Gegensatz zum ebenfalls 1972 erschienenen Buch *Outsider Art* des Romanisten Roger Cardinal, der nicht nur Dubuffets Begriff *Art brut* und dessen Philosophie ins Englische übersetzte, sondern auch die Gegnerschaft des Künstlers zur „kulturellen Kunst“ übernahm (Röske, 2018).

Psychiatriekritische Perspektive

Nach Szeemanns Initiative erwachte auch in Heideberg erneut das Interesse an der Sammlung. Die junge Psychiaterin Maria Rave-Schwank (*1935) kümmerte sich seit 1965 ehrenamtlich darum und organisierte weitere Ausstellungen, unter denen die Präsentation in der Heidelberger Galerie Rothe 1967 sicherlich die wichtigste war,

auch wegen des mehrfarbig illustrierten großformatigen Katalogs (*Bildnerie der Geisteskranken*, 1967). Sogar ein Ausstellungsraum in der Universitätsklinik wurde 1972 noch von Rave-Schwank eröffnet. 1973 machte man die psychiatrische Assistentin Inge Jarcho, später Jádi (*1936), zur Kustodin der Sammlung. Sie initiierte einen gemeinsamen Antrag der Universitätsprofessoren Werner Janzarik, Walter Bräutigam, Carl Friedrich Graumann und Peter Anselm Riedl bei der *Stiftung Volkswagenwerk* und stellte nach dessen Bewilligung ein kleines Team zusammen, das die Sammlung neu inventarisierte sowie konservatorisch und restauratorisch versorgte und sicher lagerte. Resultat der neuen Sichtung war die bislang umfangreichste Wanderausstellung der Sammlung, die 1980/1981 in mehreren deutschen Städten und in Basel zu sehen war (Gercke & Jarcho, 1980, Abb. 7).

Der größte Teil der mehr als 850 Exponate war noch nie öffentlich gemacht worden; Klassiker aus Prinzhorns Buch erregten genauso Aufmerksamkeit wie Werke von bislang unbekanntem Künstlern der Sammlung, etwa das textbestickte Jäckchen von



Abb. 7: Ausstellungskatalog Die Prinzhornsammlung. Königstein/Taunus (1980). Titel.

Agnes Richter (1844 – 1918). Doch auch den psychiatrischen Kontext der Werke thematisierten Ausstellung und Katalog, und zwar betont kritisch, wie es für die Zeit nach der Psychiatrie-Enquête 1975 zu erwarten war. Dabei wurde nicht nur das bedrückende Leben in den historischen Verwahranstalten auf unterschiedliche Weise angesprochen und vor Augen geführt, auch das System Psychiatrie selbst wurde problematisiert. Auf diese Weise hatte die Wanderausstellung eine starke Wirkung. Mit einem Mal war die ‚Prinzhornsammlung‘ wieder in aller Munde.

Später bemühte sich Jádi in einem mehrjährigen Großprojekt um die Krankenakten der in der Sammlung vertretenen Männer und Frauen. Dabei spürten ihre Mitarbeiterinnen immerhin 60 % dieser auch für die Biographien wesentlichen Quellen auf. Die weiteren Ausstellungen und Publikationen der Sammlung brachten unbekannte Teile des Fundus ans Licht – Werke aus der Heidelberger Psychiatrie, Texte und Notationen (siehe Jádi, 1985; 1986; 1989). Eine Wanderausstellung in den Jahren 1984/1985 machte die Sammlung in den USA bekannt (siehe Prinzhorn Collection, 1984). 1992 gingen zahlreiche Werke mit der wichtigen Wanderausstellung *Parallel Visions* (Basel, Los Angeles, Barcelona) auf Reisen, 1997 war eine ganze Sektion der Ausstellung *Kunst und Wahn* (Wien) Exponaten aus Heidelberg gewidmet (siehe Tuchman, 1992). Dezidiert psychiatriekritisch war dieses Auftreten der Sammlung nicht mehr. Jádi ließ es sogar zu, dass der belgische Kurator Laurent Busine für die bis dahin größte europäische Wanderausstellung der ‚Prinzhornsammlung‘ unter den Titeln *La Beauté Insensée/Beyond Reason/Wahnsinnige Schönheit* (1996/1997) eine Auswahl von Werken unter rein ästhetischer Perspektive traf und neben den Exponaten als einzige Informationen den Namen des/der Künstler*in, die Lebensdaten und die historische, gesellschaftlich stigmatisierende psychiatrische Diagnose anbrachte (siehe Busine, 1996).

Daneben setzte sich Jádi, unterstützt vom Freundeskreis der Sammlung, vielen weiteren Heidelberger Bürgern und einer Gruppe von Studierenden der Hochschule der Künste Berlin, intensiv für eigene Ausstellungsräume der Sammlung ein. Tatsächlich wurde 1992 der Umbau des ehemaligen Hörsaals der Neurologie in Aussicht gestellt (Bauer, 2001). Aber das Universitätsklinikum zögerte, das ungewöhnliche und ambitionierte Projekt umzusetzen. Da meldeten sich Begehrlichkeiten aus Berlin. Eine Selbsthilfeorganisation von Psychiatrie-Erfahrenen, die *Irren-Offensive*, wollte auf dem Gelände der Berliner Tiergartenstraße 4, auf dem die Planungszentrale für den nationalsozialistischen Krankenkrieg gestanden hatte, einen Gedenk- und Ausstellungsort errichten, ein „Haus des Eigensinn“². Um es für Besucher attraktiver zu gestalten, plante die Gruppe, die Heidelberger Sammlung dort auf Dauer auszustellen. Entsprechende Anfragen an oder gar Verhandlungen mit dem Heidelberger Klinikum gab es allerdings nicht. Stattdessen versuchte die *Irren-Offensive*, den Standort Heidelberg mit psychiatrie-kritischen Argumenten und Polemiken öffentlich zu diskreditieren. Ein anwaltliches Gutachten gelangte zu der Einschätzung, die Werke von Anstaltsinsassen seien von Prinzhorn „bösgläubig“ er-

² <http://www.psychiatrie-erfahren.de/eigensinn/projekt.htm> (Stand: 05.07.2018).

worben, mittlerweile vom Universitätsklinikum allerdings „ersessen“ worden. Gegen Prinzhorn wurde sein Engagement für die NSDAP in späten Schriften ins Feld geführt (Prinzhorn, 1930; 1931; 1932a; b). Und als die Absicht bekannt wurde, den historischen Hörsaal zum Museum umzubauen, verbreitete die Gruppe die falsche Behauptung, hier habe Carl Schneider gelehrt. Der beeindruckend einfache Slogan lautete schließlich: ‚Beutekunst für den Hörsaal der Mörder‘. Erstaunlich viele Persönlichkeiten aus Kultur und Politik engagierten sich für die Initiative.

Diesem Druck von außen ist es zu verdanken, dass man den Heidelberger Museumsbau endlich in Angriff nahm. Nach Plänen des Österreichischen Ausstellungsarchitekten Johann Kräftner wurden die Räume einheitlich umgestaltet. Als *Sammlung Prinzhorn* eröffnete das Haus am 13.09.2001 mit dem Auftrag zur Entstigmatisierung von Psychiatrie-Erfahrung und davon Betroffener beizutragen (Abb. 8). Achtzig Jahre nach Prinzorns Fortgang vom Universitätsklinikum war sein Traum eines eigenen Museums Wirklichkeit geworden.

Kulturgeschichtliche Perspektive

Mit diesem Datum schied Inge Jádi aus Altersgründen aus dem Dienst. Da sie und ihr Team mit dem Umbau des Hörsaals und den Vorbereitungen der Eröffnungsveranstaltungen alle Hände voll zu tun gehabt hatten, war die Stelle jedoch zunächst



Abb. 8: Das Museum Sammlung Prinzhorn. Heidelberg (2001).

vakant, und die Ausstellungskuratorin Bettina Brand-Claussen übernahm kurzzeitig die kommissarische Leitung. Ihre Stelle wurde vom Autor dieser Zeilen besetzt. Ich war dem Team der Sammlung seit Beginn der Arbeit an meiner Dissertation über Hans Prinzhorn 1986 bekannt, hatte etwa auch 1997 für den Katalog der Wiener Ausstellung *Kunst und Wahn* über Prinzhorn geschrieben und verfügte über Erfahrungen als Universitätsmitarbeiter und Ausstellungskurator. Brand-Claussen und ich waren uns einig, dass keine weiteren Übersichtsausstellungen der Sammlung nötig und dass auch Ausstellungen einzelner Künstler nicht vordringlich waren. Stattdessen begannen wir ein Programm aus Wechselausstellungen mit Themen um Kunst und Psychiatrie (Röske, 2015b). Ausstellungstexte, Publikationen und Vorträge der Sammlung waren von nun an darauf konzentriert, den vorgestellten Werken einen biographischen Resonanzraum zu verschaffen und sie in kulturgeschichtlichen (vor allem kunstwissenschaftlichen und medizinhistorischen) Kontexten zu verorten, auch wenn psychiatrische, phänomenologische und psychoanalytische Blickwinkel gelegentlich ebenfalls zu Wort kamen.

Die Leitungsstelle wurde ausgeschrieben und nach längeren Verhandlungen erhielt ich sie im November 2002. Wir veranstalten seitdem (für Bettina Brand-Claussen kam 2009 Ingrid von Beyme an die Sammlung) zwei bis vier Wechselausstellungen pro Jahr, bei denen wir vor allem verschiedene Perspektiven an den berühmten historischen Bestand von ca. 6.000 Werken aus der Zeit zwischen 1838 und 1945 legen, gelegentlich aber auch Werke aus der neueren Sammlung berücksichtigen, die bis heute auf ca. 20.000 Werke angewachsen ist. Ungefähr die Hälfte der Projekte werden von Katalogen begleitet. Wir haben uns etwa den Opfern von Medizinverbrechen in der Zeit des Nationalsozialismus zugewendet (*Todesursache: Euthanasie*, 2002), den Frauen unter den Anstaltskünstlern (*Irre ist weiblich*, 2004, Abb. 9) oder den Anstaltsinsassen mit einer künstlerischen Vorbildung (*Künstler in der Irre*, 2008), darüber hinaus einzelnen Künstlern und ihrem Kontext (August Natterer, 2001; Josef Forster, 2010; Paul Goesch, 2016; Jakob Mohr, 2018).

Wir haben die Werkgruppe der Bücher und Hefte untersucht (*Wunderhülsen & Willenskurven*, 2002), die Texte der Sammlung (*Text-Wahn-Sinn*, 2013), Kunst von Drogenerfahrenen der 1970er Jahre (*Rausch im Bild – Bilderrausch*, 2004), das Phänomen der Beeinflussungsmaschinen (*Der Luft-Webstuhl und andere gefährliche Beeinflussungsapparate*, 2006) sowie die Wahrnehmung von Militarismus und Krieg in der Psychiatrie (*Krieg und Wahnsinn*, 2014). Daneben ging es immer wieder um den Einfluss der *Sammlung Prinzhorn* auf die Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts (*Expressionismus und Wahnsinn*, 2005; *Surrealismus und Wahnsinn*, 2009 [Abb. 10]; *Dubuffets Liste. Ein Kommentar zur Sammlung Prinzhorn von 1950*, 2015, *ungesehen und unerhört*, 2013/2014). Begleitveranstaltungen bestehen aus Vorträgen, Panels und Konferenzen ebenso wie aus Konzerten, Lesungen und Performances. Nach wie vor muss das Haus während der Ausstellungsumbauten für vier bis sechs Wochen schließen, da es keinen Platz für eine Dauerausstellung gibt, die ein Öffnen des Museums rechtfertigen würde.

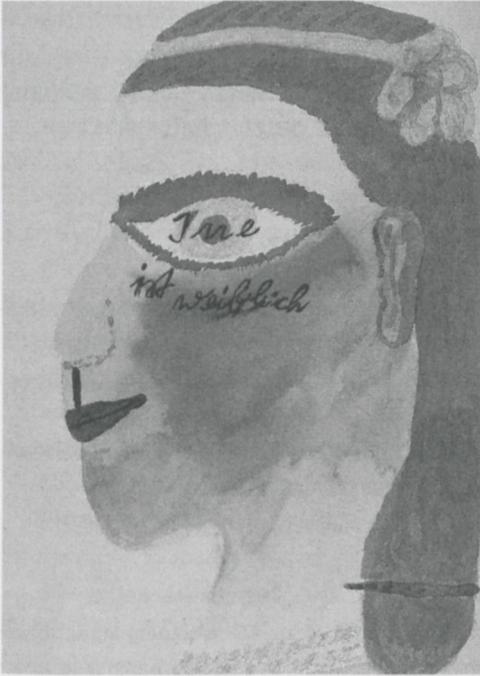


Abb. 9: Ausstellungskatalog *irre ist weiblich*. Heidelberg: Sammlung Prinzhorn (2004). Titel.

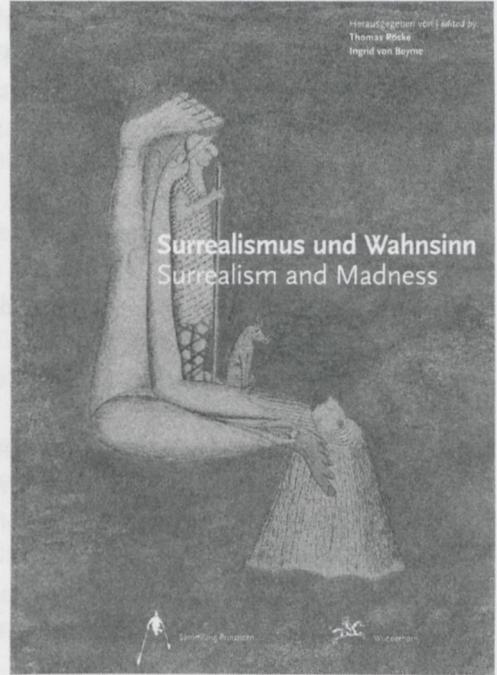


Abb. 10: Ausstellungskatalog *Surrealismus und Wahnsinn*. Heidelberg: Sammlung Prinzhorn (2009). Titel.

Einige der Ausstellungen des Museums gehen auf Reisen ins In- und Ausland, nur einmal noch, 2008, haben wir eine Überblicksausstellung eigens für den Verleih zusammengestellt. Zumeist werden größere oder kleinere Konvolute oder Einzelwerke angefragt, mittlerweile sogar häufig für Projekte, die sich nicht auf Psychiatrie oder *Art brut/Outsider Art* fokussieren. Mit Vorträgen und Workshops im In- und Ausland sowie universitären Lehrveranstaltungen, vor allem an den kunstgeschichtlichen Instituten der Universitäten Heidelberg und Frankfurt, verbreitet sich die Kenntnis der *Sammlung Prinzhorn* und der dort betriebenen Forschung. Die internationale Vernetzung mit anderen Museen und Ausstellungshäusern tut ein Übriges, um die in Heidelberg gesammelte und erforschte Kunst im allgemeinen Kunstbetrieb und den zugehörigen Diskursen zu vernetzen.

Mittlerweile stößt das Museum an seine räumlichen und personellen Grenzen. Noch 2018 wird ein *Grafisches Kabinett* eröffnet, in dem sich Besucher Werke vorlegen lassen können, die gerade nicht ausgestellt sind. Und im nächsten Jahr werden vier weitere kleine Ausstellungsräume für eine erste Dauerausstellung hinzukommen, so dass das Museum dauerhaft geöffnet sein kann. Aber es fehlt nach wie vor an Depot- und Lagerflächen, einer größeren Bibliothek und einem größeren Seminarraum, an einem Medienraum sowie weiteren Büros für Mitarbeiter und Gastwissenschaftler. Außerdem wäre die Einrichtung eines eigenen offenen Ateliers

wünschenswert, um den Anschluss an aktuelles Kunstschaffen von Psychiatrie-Erfahrenen zu institutionalisieren. Diese Pläne lassen sich hoffentlich bis zum Jahr 2022 verwirklichen, dem Jahr des Abschlusses der *Internationalen Bau-Ausstellung (IBA) Heidelberg*, die sich das Motto *Wissen schafft Stadt* gesetzt hat.

Literatur

- Bauer, H.-H. 2001. Umbau eines historischen Hörsaalgebäudes für die Sammlung Prinzhorn. *Vernissage*, 9 (7), 60-63.
- Beyme, I. von. 2015. Die Ausstellung: Ein Gang durch Dubuffets Liste. Von Beyme & Röske (2015) op. cit., 30-45.
- Beyme, I. von. & Röske, Th. (Hrsg.). 2013. *ungesehen und unerhört. Künstler reagieren auf die Sammlung Prinzhorn*, Bd. 1: Bildende Kunst, Film, Video. Heidelberg: Wunderhorn.
- Beyme, I. von & Röske, Th. (Hrsg.). 2015. *Dubuffets Liste. Ein Kommentar zur Sammlung Prinzhorn von 1950*. Heidelberg: Wunderhorn.
- Bildnerie der Geisteskranken aus der Prinzhorn-Sammlung (1967). Heidelberg: Galerie Rothe.
- Brand-Claussen, B. 1990. Die ‚Irren‘ und die ‚Entarteten‘. Die Rolle der Prinzhornsammlung im Nationalsozialismus. Buxbaum, R. (Hrsg.). 1990. *Von einer Weltt zu'r Andern. Kunst von Außenseitern im Dialog* (143-150). Köln: DuMont.
- Brand-Claussen, B. 2001a. Häßlich, falsch, krank – ‚Irrenkunst‘ und ‚irre‘ Kunst zwischen Wilhelm Weygandt und Carl Schneider. Mundt, Chr.; Hohendorf, G. & Rotzoll, M. (Hrsg.). 2001. *Psychiatrische Forschung und NS-‚Euthanasie‘* (265-320). Heidelberg: Wunderhorn.
- Brand-Claussen, B. 2001b. Prinzhorns Bildnerie der Geisteskranken. Ein spätexpressionistisches Manifest. Brand-Claussen, B. & Jádi, I. (Hrsg.). 2001. *Vision und Revision einer Entdeckung* (11-31). Heidelberg: Sammlung Prinzhorn.
- Brand-Claussen, B. 2012. ‚Sciens nescieris‘. Max Klingers Philosoph und Emil Kraepelins diagnostisches Bildwissen. Wernli, M. (Hrsg.). 2012. *Wissen und Nicht-Wissen in der Klinik. Dynamiken der Psychiatrie um 1900* (133-169). Bielefeld: transcript.
- Brand-Claussen, B.; Röske, Th. & Rotzoll, M. (Hrsg.). 2012. *Todesursache. Euthanasie. Verdeckte Morde in der NS-Zeit*. Heidelberg: Wunderhorn.
- Brugger, I. & Gorsen, P. (Hrsg.). 1997. *Kunst & Wahn*. Köln: DuMont.
- Burgmair, W.; Engstrom, E.J. & Weber, M.M. (Hrsg.). 2005. *Kraepelin in Heidelberg 1891-1903. Edition Kraepelin*, Bd. 5. München: Belleville.
- Busine, L. (Hrsg.). 1996. *La beauté insensée: Collection Prinzhorn - Université de Heidelberg 1890 - 1920*. Brüssel: Les Éd. la Chambre.
- Dubuffet, J. 1995. *Art Brut chez Dubuffet [Interview John M. MacGregors mit Jean Dubuffet 1976]*. Dubuffet, J. *Prospectus et tous écrits suivants*, Bd. IV (40-58). Paris: Gallimard.
- Gercke, H. & Jarcho, I. (Hrsg.). 1980. *Die Prinzhorn-Sammlung: Bilder, Skulpturen, Texte aus psychiatrischen Anstalten (ca. 1890-1920)*. Königstein/Taunus: Athenäum.
- Hofmann, K.L. 2003. ‚So ganz merkwürdig rein und schön‘ – Emil Nolde und Ernst Josephson. Gutatzsch, H. (Hrsg.). 2003. *Expressionismus und Wahnsinn* (120-131). München: Prestel.

- Hohendorf, G. & Rotzoll, M. 2012. Krankmord im Dienst des Fortschritts? Der Heidelberger Psychiater Carl Schneider als Gehirnforscher und „therapeutischer Idealist“. *Der Nervenarzt*, 83, 311-320.
- Jádi, F. & Jádi, I. (Hrsg.). 1989. *Muzika: musikbezogene Werke von psychisch Kranken*. Heidelberg: Wunderhorn.
- Jádi, I. (Hrsg.). 1985. *Leb wohl sagt mein Genie - Ordugele muss sein: Texte aus der Prinzhorn-Sammlung*. Heidelberg: Wunderhorn.
- Jádi, I. (Hrsg.). 1986. *Hans Prinzhorn und Arbeiten von Patienten der Heidelberger Klinik aus der Prinzhorn-Sammlung*. Heidelberg: Schneider.
- MacGregor, J.M. 1989. *The Discovery of the Art of the Insane*, Princeton: Princeton University Press.
- Prinzhorn, H. 1909. *Gottfried Sempers ästhetische Grundanschauungen*, Stuttgart: Union.
- Prinzhorn, H. 1922. *Bildnerie der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*. Berlin: Springer.
- Prinzhorn, H. 1930. *Über den Nationalsozialismus*. *Der Ring*, 3, 884-885.
- Prinzhorn, H. 1931. *Zur Problematik des nationalen Radikalismus. Über den Nationalsozialismus II*. *Der Ring*, 4, 573-577.
- Prinzhorn, H. 1932a. *Moralische Verpflichtungen. Über den Nationalsozialismus III*. *Der Ring*, 5, 88-90.
- Prinzhorn, H. 1932b. *Psychologisches zum Führertum. Über den Nationalsozialismus IV*. *Der Ring*, 5, 769-770.
- Rennert, H. 1962. *Merkmale schizophrener Bildnerie*, Jena: Fischer.
- Röske, Th. 1995. *Der Arzt als Künstler. Ästhetik und Psychotherapie bei Hans Prinzhorn (1886-1933)*. Bielefeld: Aisthesis.
- Röske, Th. 2015a. *Eine ‚bemerkenswerte Sammlung‘ – Dubuffets Heidelberger Besuch im Kontext*. Von Beyme & Röske (2015) op. cit., 16-29.
- Röske, Th. 2015b. *Geistesfrische. Sammeln und Forschen an der Heidelberger Sammlung Prinzhorn*. Knöll, St. (Hrsg.). 2015. *Universitäts-sammlungen. Bewahren – Forschen – Vermitteln. Schriften der Graphiksammlung „Mensch und Tod“ am Institut für Geschichte der Medizin der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf*, Bd. 6 (73-85). Düsseldorf: düsseldorf university Press.
- Röske, Th. 2017. *Diagnostik versus Ästhetik – Die Entwicklung der Sicht auf künstlerische Werke aus psychiatrischem Kontext*. Von Sprei, F.; Martius, Ph. & Steger, F. (Hrsg.). 2017. *KunstTherapie: Wirkung – Handwerk – Praxis* (269-280). Stuttgart: Schattauer.
- Röske, Th. 2018. *1972: de l'art brut aux mythologies individuelles*. Lusardi, M. (Hrsg.). 2018. *Art brut* (428-455). Paris: Citadelles & Mazenod.
- Röske, Th. & Rotzoll, M. 2017. *Karl Wilmanns (1873-1945) und die Geburt der Sammlung Prinzhorn aus dem Krieg*. Runde, I. (Hrsg.). 2017. *Die Universität Heidelberg und ihre Professoren während des Ersten Weltkriegs. Beiträge zur Tagung im Universitätsarchiv Heidelberg am 6. und 7. November 2014* (279-296), Heidelberg: Winter.
- Rotzoll, M. 2002. *Carl Schneider, die Bildersammlung, die Künstler und der Mord*. Brand-Claussen, B.; Fuchs, Th.; Jádi, I. & Mundt, Chr. (Hrsg.). 2002. *WahnWeltBild. Die Sammlung Prinzhorn*. Heidelberg: Jahrbücher, Bd. 46 (41-64), Heidelberg, Berlin: Springer.
- Schneider, C. 1939. *Entartete Kunst und Irrenkunst*. *Archiv für Psychiatrie*, 110, 135-164.
- Szeemann, H. 1963. *Vorwort*. Szeemann, H. (Hrsg.). 1963. *Bildnerie der Geisteskranken – L'Art brut – Insania pingens (o.S.)*. Bern: Kunsthalle.

The Prinzhorn Collection. 1984. Champaign, Ill.: Krannert Art Museum.

Tuchman, M. (Hrsg.). 1992. Parallel Visions: Modern Artists and Outsider Art, Los Angeles (CA): Los Angeles County Museum of Art.