

ULRICH RÖTHKE

Die seltsamen Gärten der Frau von Z. – Wahnsinn und Groteske bei Hans Prinzhorn, Adolf Hölzel und Paul Klee

»[...] die nichtigen Bilder der blinden Narrheit sind das große Wissen der Welt.«

Michel Foucault¹

>1<

Im Jahr 1922 erschien ein psychiatrisches Fachbuch, das wie keine andere Publikation dieses Genres Künstler im 20. Jahrhundert inspirieren sollte: Hans Prinzhorns *Bildnerie der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*.²

An der Heidelberger Universitätsklinik hatte der Kunsthistoriker und Mediziner zwischen 1919 und 1921 eine Sammlung mit ca. 4500 Werken aufgebaut, die in psychiatrischen Anstalten entstanden waren. In seinem Buch versucht Prinzhorn, die Fülle der Arbeiten nach einem von ihm entwickelten Schema zu ordnen und systematisch darzustellen. Bei der nunmehr 90 Jahre währenden Rezeption des Buches durch bildende Künstler, angefangen von Alfred Kubin über Max Ernst bis hin zu Arnulf Rainer und Jiří Dokoupil, um nur einige zu nennen³, ist ein bemerkenswertes Phänomen festzustellen: Der Beschreibungsgegenstand befreit sich aus den Klassifizierungsbemühungen des Wissenschaftlers. Aufgrund ihrer erstaunlichen künstlerischen Qualität werden die Werke zu einer fortdauernden Inspirationsquelle für Künstler, die die Bilder des Buches rezipierten, den Text Prinzhorns jedoch weitgehend unbeachtet lassen. Daher ist zu Recht bemerkt worden, dass die *Bildnerie der Geisteskranken* in erster Linie eine »Bilder-Bibel«⁴ für die Surrealisten in Paris war.

Gottfried Böhm hat überzeugend dargelegt, dass sich die Erschließung der Kunst von psychisch Kranken zu einem Zeitpunkt vollzog, als sich in der klassischen Moderne die Abkehr vom mimetischen Bild vollzog, die »wohl tiefgreifendste Revolution, welche die europäische Bildgeschichte je erlebt hat.«⁵ In dieser »Bildrevolution der Moderne«⁶ suchten Künstler nach neuen, unverbrauchten Vorbildern und fanden sie in der Kunst von Kindern, der Kunst außereuropäischer Kulturen und eben in den Werken von Außenseitern wie denen von in psychiatrischen Anstalten hospitalisierten Künstlern. Nach Böhm sind es »allesamt Prozesse der Moderne, die wir mit Stichworten wie Entgrenzung, Transgression, Steigerung der Intensität, einer ›anderen‹ Lebendigkeit oder mit der Neuordnung der Ausdruckssprache andeutend charakterisiert haben.«⁷

An dieser Stelle soll die Rezeption von Werken aus der Sammlung Prinzhorn durch Adolf Hölzel und Paul Klee⁸ untersucht werden. Beide kannten nachweislich zumindest einige der Arbeiten und

bei beiden schlägt sich die Beschäftigung damit in ihrem jeweiligen Œuvre nieder. Paradigmatisch lässt sich das anhand von Zeichnungen der Frau von Zinowiew zeigen. Leitende These dabei ist, dass es für Hölzel und Klee insbesondere der Aspekt des Grotesken war⁹, der sie zur intensiven Auseinandersetzung mit den Werken psychisch Kranker anregte.

>2<

Das Groteske als ästhetische Kategorie¹⁰

In seinem Buch *Das Groteske in Malerei und Dichtung*¹¹ beschreibt Wolfgang Kayser die Entwicklung des Begriffes ausgehend von der Ornamentgroteske in der Renaissance. Er zeigt, wie sich die Vorstellung vom Grotesken als einer Vermischung heterogener Elemente im grotesken Ornament¹², in der späteren Begriffsgeschichte verselbständigt. In der Romantik wird mit »grotesk« etwas Schauerliches, Unheimliches bezeichnet. Neben dem Chimärischen gehören zum Grotesken das Masken- und Marionettenhafte, das lebendig werdende Mechanische; bevorzugte Tiere grotesker Gestaltung sind Schlangen, Spinnen, Fledermäuse, alles Getier, das »in anderen, den Menschen unzugänglichen Ordnungen lebt.«¹³ Zudem zählt Kayser wild wuchernde Vegetation zu den grotesken Motiven, wie er sie in Max Ernsts Gemälde *Abendlied* als einem »böartigen Dschungel« dargestellt findet¹⁴.

Ausgehend von dieser Überlegung kommt der Autor zur Definition: »Das Groteske ist eine Struktur. Wir können ihr Wesen mit einer Wendung bezeichnen, die sich uns oft genug aufgedrängt hat: *das Groteske ist die entfremdete Welt.*«¹⁵

Zu dieser Struktur gehört, dass die Kategorien der Weltorientierung versagen. Hinzu kommt ein weiterer Aspekt: der des Lächerlichen, Komischen als ein Spiel mit dem Absurden. Mit dem Lachen über das Unheimliche in seiner grotesken Gestalt wird der Versuch unternommen, »das Dämonische in der Welt zu bannen«¹⁶. Somit ist das Groteske als ästhetische Kategorie zwischen dem Tragischen und dem Komischen angesiedelt. Auch Thomas Mann zufolge ist die Tragikomödie oder Groteske eine wesentliche »Errungenschaft des modernen Kunstgeistes«¹⁷.

Im Gegensatz zur Literaturwissenschaft, in der in den letzten Jahrzehnten einige Untersuchungen zum Grotesken entstanden sind, hat der Begriff in der Kunstwissenschaft und Kunstgeschichtsschreibung bisher nur zögerlich Eingang gefunden. Eine erste Annäherung daran fand in der Ausstellung *Grotesk! 130 Jahre Kunst der Frechheit* in der Schirn Kunsthalle Frankfurt und im Haus der Kunst München im Jahr 2003 statt. Die Kuratorin der Ausstellung, Pamela Kort, betonte darin die karikierenden und satirischen Aspekte des Grotesken. Der Ausstellungskatalog führt den Facettenreichtum grotesker Bilderwelten eindrücklich vor Augen. Gregor Wedekind zählt in seinem grundlegenden Aufsatz zu Paul Klee, Hugo Ball und Carl Einstein im Katalog das Groteske zu einem Schlüsselbegriff der Moderne¹⁸. In der Vermischung heterogener Elemente aus Pflanzlichem, Tierischem und Anthropomorphem, die sich bereits in den Antiken- und Renaissanceornamenten zeigt, tritt eine »polemische Infragestellung jeglichen Wirklichkeitsbezuges zutage«¹⁹. Nach Wedekind verweist das Groteske als »ornamentale

Gestaltung des Unwirklichen« auf die »autonome Potenz von Kunst und relativiert das absolute Vorbild der Natur.«²⁰

In erster Linie weckten die formalen Aspekte der fantasievollen Schöpfungen von Ornamentgrotesken Hölzels Interesse. Bei Klee kam sicherlich noch im stärkeren Maße das inhaltliche Moment der Darstellung einer entfremdeten Welt hinzu. In den eingangs erwähnten Zeichnungen der Frau von Zinowiew konnten beide Künstler diese Gestaltungen des Grotesken in nuce studieren.

In seinen Bildbeschreibungen betont Prinzhorn in der *Bildneri der Geisteskranken* immer wieder das Fremde, Unheimliche der Darstellungen. Der Autor scheint bei seiner Bildauswahl aus seinem reichhaltigen Fundus vor allem solche ausgewählt zu haben, die diesen Eindruck hervorrufen. Prinzhorn erklärt die enorme Wirkung der Werke damit, dass die Rezipienten in der Kunst der ›Geisteskranken‹ das ›schizophrene Weltgefühl‹ ihrer Zeit wiedererkennen würden. In unserem Zusammenhang kann Prinzorns von ihm nicht näher definiertes »schizophrene Grundgefühl« als Erfahrung des Grotesken im Sinne Kaysers gelesen werden²¹. Zwei Beispiele seien hier genannt, um dies zu verdeutlichen: Bei der Bildbeschreibung des Werkes einer seiner zehn »Meister«, Franz Pohl²², heißt es: »Diese selbstverständliche Sachlichkeit mit der das krause Konglomerat von völlig zusammenhanglosen Einzelheiten dargestellt ist, macht einen schwindeln, wie man etwa bei E.T.A. Hoffmann öfters erlebt, wenn er einen absichtlich im Zweifel lässt, ob jetzt Realität oder Traumwelt gemeint sein.«²³ Bei der Beschreibung der Bleistiftzeichnung *Steiler Pfad* von »Fall 121« schreibt Prinzhorn: »Die märchenhafte Grundstimmung des Ganzen erhält durch die Unbestimmtheit aller Einzelheiten und die Unmöglichkeit, ihm einen rationalen Sinn zu unterlegen, einen fremdartig unheimlichen Charakter.«²⁴ Die hier herausgegriffenen Zitate – und es ließen sich noch zahlreiche weitere aus der *Bildneri der Geisteskranken* anführen, machen deutlich, wie präsent der Begriff des Grotesken im Sinne Kaysers in Prinzorns Publikation ist. Der im Zusammenhang mit Franz Pohl erwähnte E.T.A. Hoffman ist auch für Kayser ein Vertreter grotesker Gestaltung par excellence. Er schreibt: »So finden sich bei E.T.A. Hoffmann alle Arten des Grotesken, wie sie in den dreihundert Jahren, die wir überschaut haben, in die Erscheinung getreten waren. Hoffmann ist ein Meister in der Gestaltung grotesker Szenen.«²⁵

Die Bilder der in ihrer eigenen Bilderwelt befangenen Künstler sind unserer eigenen Erfahrungswelt entrückt, sind über die Grenze verrückt, die als Norm der Realitätswahrnehmung gilt. Für den Produzenten der Bilder kann das Dargestellte eine in sich stimmige Welt darstellen, die mit seinem eigenen Erleben kongruent ist. Für den Rezipienten, der diese inneren Erlebniswelten nicht nachvollziehen kann, drückt sich per se durch sie eine entfremdete Welt aus – als das zentrale Moment des Grotesken. Als solches hat es Wolfgang Kayser in seiner Untersuchung benannt: »Ins Unheimliche verwandelt erscheint das Menschliche im Wahnsinnigen [...] Die Begegnung mit dem Wahnsinn ist gleichsam eine der Urerfahrungen des Grotesken, die uns das Leben aufdrängt. Romantik und Moderne haben sich dieses Motivs mit einer

bemerkenswerten Häufigkeit bei ihren Gestaltungen des Grotesken bemächtigt.«²⁶

>3<

Das Skizzenbuch der Frau von Zinowiew

Die erste von 20 ganzseitigen Tafeln in Prinzorns Buch zeigt eine farbige Zeichnung, die die Unterschrift »Fall 229. Abstrakt – dekorative Spielerei. (Buntstift)« trägt. (Abb. 1)



Abb. 1: Frau von Zinowiew, ohne Titel, Bleistift und Wachskreiden auf Karton, 23,0 x 31,5 cm, Sammlung Prinzhorn Heidelberg, Inv.Nr. 2782.

Zu sehen ist ein Liniengefüge, das die gesamte Blattfläche überzieht. Zu den Rändern hin läuft das Lineament aus. An nur wenigen Punkten berührt es den Blattrand, ist gleichsam an ihm befestigt; zum Zentrum der Komposition hin verdichten sich die Linien zu vegetabil und kristallin wirkenden Formen. Dieses abstrakte Liniengeflecht lässt auch aufgrund des Kolorits an eine wuchernde, dschungelartige Vegetation denken. Auffallend an der Komposition ist ein Kopf im Profil. Prinzhorn beschreibt das Blatt folgendermaßen: »Sehr schwer zu analysieren ist der rätselhafte Zauber, der von Abb. 14 ausgeht. Da mischen sich in regellosem krausem Gewirr stark bunte Formen, deren exotische Pracht an Blumen und farbige Steine erinnert, ohne daß irgendeine Einzelform als reales Objekt erkennbar wäre. Umso fremdartiger wirkt in diesem abstrakten Kaleidoskopspiel der fast realistisch ausgeführte Kopf« und er fährt weiter unten fort, dass auch im »Erlebnis relativer Bildeinheit« ein beunruhigendes Gefühl nicht schwindet.²⁷

Die Vermischung von abstrakten und realistischen Elementen, die Kombination von vegetabilen Formen und dem Kopf im Profil, der Aspekt der Beunruhigung und des Fremdartigen – all das sind Aspekte des Grotesken, wie sie Wolfgang Kayser in seinem Buch beschreibt.

Die abgebildete Zeichnung gehört zu einer ganzen Reihe von ähnlichen Blättern aus einem Skizzenbuch, das eine Frau von Zinowiew um 1920 in Berlin angelegt hat. Das leinengebundene Zeichenbuch enthält 25 zumeist dicht mit Zeichnungen oder Schrift gefüllte Blätter unterschiedlichen Charakters. Auf einigen sind Häuser in einer parkähnlichen Landschaft zu sehen, auf anderen Blättern gibt die Künstlerin das Anstaltsleben wieder: ruhig in Liegestühlen verharrende Personen in eine Richtung blickend. Auf einigen der Blätter reihen sie Zahlenkolonnen zu Rechenaufgaben aneinander, die das Blatt überwuchern. Zwei Motive ziehen sich durchgehend durch das Heft: zum einen im Profil gezeichnete Köpfe, offenbar Porträts der Mitpatientinnen. Ein auffallend häufig anzutreffender Kopf mit turbanähnlicher Kopfbedeckung kann als Selbstporträt gelesen werden. (Abb. 2)



Abb. 2: Frau von Zinowiew, ohne Titek (Selbstporträt (?)), Bleistift und Wachskreiden auf Karton, 23,0 x 31,5 cm, Sammlung Prinzhorn Heidelberg, Inv.Nr.2764.

Zu den prägnantesten Werken zählen in dem Skizzenbuch sicherlich die beschriebenen abstrakten Liniengefüge, die ein sicheres Form- und Farbgefühl erkennen lassen. In das Lineament wird an markanten Stellen ein Kopf eingezeichnet. Über die Künstlerin wissen wir lediglich den Nachnamen und die Tatsache, dass sie um 1920 im Schweizerhof in Berlin Zehlendorf aufgrund der Diagnose Schizophrenie behandelt wurde.²⁸ In der Schrift *Schweizerhof. Privat-Heilanstalt für Nerven- und Psychisch-Kranke weiblichen Geschlechts*²⁹, die 1893 sicherlich auch zu Werbezwecken für die am Rande von Berlin gelegene Klinik herausgegeben worden war, findet sich eine ausführliche Beschreibung des Geländes. Neben dem Hauptgebäude gab es mehrere villenartige Nebengebäude in einem ausgedehnten Park. Zweifellos war dies eine Anstalt, die sich nur begütete Familien für die Unterbringung ihrer psychisch kranken Angehörigen leisten konnten. Die Beschreibung der die Anstalt umgebenden Grünanlagen lässt an einen Kurpark denken: »So bildet dieser Park jetzt mit seinen von Schwänen belebten Wasserflächen, seinen Schwanenhäuschen, Inselchen, Brücken, Grotten, Treppenanlagen, seinen weiten grünen Rasenteppichen, breiten Fahrwegen, seinen durch dichtes Gebüsch führenden Schlängelwegen einen ganz besonderen Anziehungspunkt.«³⁰

Reflexe auf diese Gegebenheiten in der Klinik finden sich im Skizzenheft der Frau von Zinowiew vielfach. Die vegetabilen Formen sind möglicherweise vom Anstaltspark oder von Wintergärten der einzelnen Villen inspiriert.

Einige der Blätter, unter anderem auch das in der *Bildnerie der Geisteskranken* abgebildete, wurden aus dem Buch herausgetrennt. Es ist anzunehmen, dass Prinzhorn diese bei seinen Vorträgen zeigte, die er vor Medizinern aber auch vor Kunstwissenschaftlern und Künstlern hielt. Bei diesen Veranstaltungen hatte er neben Diapositiven, die er vorführte, auch immer Mappen mit Originalen dabei.

Einen dieser Abende veranstaltete Prinzhorn am 20. Juni 1920 auf Einladung des Kunsthistorikers Hans Hildebrandt in Stuttgart. Anwesend waren zahlreiche Künstler; neben Oskar Schlemmer auch dessen Lehrer Adolf Hölzel. In einem Brief an seine Verlobte Helena Tutein schreibt Schlemmer: »Am Samstagabend bei Hildebrandts, große Gesellschaft. Ein Heidelberger Psychiater, Dr. Prinzhorn, früher Kunsthistoriker, hielt einen Vortrag über Zeichnungen von Irren, sehr interessantes Bildmaterial, ganz überraschende Ähnlichkeiten mit Modernen; Klee zum Beispiel, der die Sachen gesehen hat und begeistert war. Gibt sehr zu denken.«³¹

Ähnlich positiv äußert sich auch Adolf Hölzel in einer längeren Notiz zu den gezeigten Arbeiten. Er führt die Anziehungskraft der Werke darauf zurück, dass sie auf einer »tatsächlich künstlerischen Basis ruhen«. Dieses Hochkünstlerische basiere auf einer »[...] mehr oder weniger hemmungslosen Ausnützung des Spiels der Hand, wodurch jene merkwürdigen, eben persönlichen Verhältnisse und der uns künstlerisch erscheinende Strich der Arbeiten zum Ausdruck kommen.«³² Prinzhorn berichtet an eine Bekannte nach dem Vortrag: »Er [Hölzel] war haltlos erschüttert: ich müsse tagelang zu ihm kommen, er wolle mir Zeichnungen von sich nicht

nur zeigen, sondern geben, in denen ich genau das gleiche finden könne u.s.f.«³³

Hözel's Erregung ist durchaus nachvollziehbar. Sein gesamtes kunsttheoretisches Denken ist von der systematischen Erforschung der bildnerischen Gestaltungsmittel geprägt. In den Werken der hospitalisierten Künstler sieht er diese Mittel nun scheinbar ohne rationale Kontrolle in ästhetisch hoher Qualität umgesetzt. Das wird für Hölzel zu einem Erkenntnisschock, erscheint ihm wie eine Bestätigung seiner Theorie, dass die künstlerischen Mittel universale, gottgegebene Mittel sind.

Es gibt tatsächlich viele strukturelle Parallelen zwischen Werken von Künstlern aus der Sammlung Prinzhorn, wie etwa August Klett oder Ludwig Wilde zu denen von Adolf Hölzel.³⁴ Die direkte Übernahme einer bildkompositorischen Idee liegt jedoch insbesondere bei den Köpfen in einer ansonsten ungegenständlichen Komposition der Frau von Zinowiew vor.

Ab Anfang der 1920er Jahre, also nach der Begegnung Hölzels mit Prinzhorn lassen sich zahlreiche grafische Blätter mit diesem Schema finden. (Abb. 3)



Abb. 3: Adolf Hölzel, *Komposition mit Figuren*, erste Hälfte 1920er Jahre, Pastell und Bleistift auf Papier, 24,5 x 32,7 cm, Galerie Schlichtenmaier Grafenau/Stuttgart

Eines der Blätter überzieht Hölzel mit einem abstrakten Liniengefüge, ein Verfahren, wie es typisch für Hölzels Bildkompositionen ist. An markanten Stellen fügt er Gesichter ein. Andeutungsweise sind Körper der Figuren auszumachen, die aber wiederum vollkommen im Liniement aufgehen. Deutlich sind hier die Parallelen zwischen den Blättern der Frau von Zinowiew und Hölzels greifbar. Die Vermischung von Ungegenständlichem und Figurativem verweist hier auf das groteske Ornament, wie es seit der Renaissance gebräuchlich ist. Zahlreiche Strukturmerkmale der Ornamentform, wie sie Günter Irmscher in seiner Definition der »Grotteske« in der *Kleinen Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit*³⁵ auflistet, sind in den genannten Arbeiten auszumachen. So sind sie ein »abstraktes Netz aus potentiellen, erst noch zu realisierenden Gegenstandsorten und Leerfeldern«, »sowohl die Art der Gegenstände als auch ihr Arrangement unterliegen keine Grenzen«; die Gegenstände und Gegenstandsfragmente entstammen der natürlichen und kulturellen Gegenstandswelt. Das groteske Ornament hat einen »phantastisch-irrealen, statische und räumliche Gesetze negierenden Charakter«.³⁶ Bereits kurz nach Aufkommen des grotesken Ornaments zu Beginn des 16. Jahrhunderts wurde es kontrovers diskutiert. Vertreter einer vitruvianisch-klassizistischen Ästhetik mit dem Ideal der Naturnachahmung und Regelmäßigkeit lehnten die Grotteske ab. Dagegen betont Antonio Francesco Doni ihr kreatives Potential (*Disegno*, Venedig 1549)³⁷, das den Künstler alleine aus seiner Fantasie heraus seine chimärischen Gebilde schaffen lässt. Doni beruft sich dabei auf die berühmte Stelle in Leonardo da Vincis *Trattato della pittura*, nach der Wolkenformationen und Flecken an der Wand den Künstler zu eigenen fantastischen Schöpfungen anregen können³⁸; ein Zitat, auf das sich übrigens sowohl Prinzhorn als auch Adolf Hölzel, beziehen. Insbesondere dieser Aspekt des von der Naturnachahmung losgelösten, rein aus der Fantasie geschöpften bildnerischen Vorgangs interessierte den Künstler, insbesondere auch bei zahlreichen Werken aus der Sammlung Prinzhorn.

Es erscheint auf den ersten Blick ungewöhnlich, Adolf Hölzel mit dem Grotesken in Verbindung zu bringen. Der »Wegbereiter der Abstraktion« wird in der Forschung besonders im Hinblick auf die späten Pastelle, als Gestalter von ausgewogenen harmonischen Kompositionen gesehen, die als »kultivierte Ungegenständlichkeit«³⁹ bezeichnet wurde. Die Kreisformen der Pastelle wurden als »Symbolform für sein Streben nach Ausgewogenheit und Harmonie«⁴⁰ gedeutet. Und nach Daniel Spanke überträgt Hölzel die Utopie einer glücklichen sozialen Gemeinschaft, von der Hölzel in einer Notiz spricht, auf das Bild, wonach dieses »[...] ein Feld zu erreichender Harmonie all seiner Mitteile«⁴¹ sei. In der Regel trifft die Interpretation von Hölzels Bildideal als eigenständigem Organismus, in dem sich alle Teile zu einem harmonischen Ganzen zusammenfügen, zu. In der genannten Werkgruppe unterläuft Hölzel dieses Harmonieideal. Sie können als ein bewusstes Spiel mit dem Befremdlichen und Absurden gelesen werden.

Noch Ende der 1920er Jahre greift Hölzel dieses Motiv auf (Abb. 4).

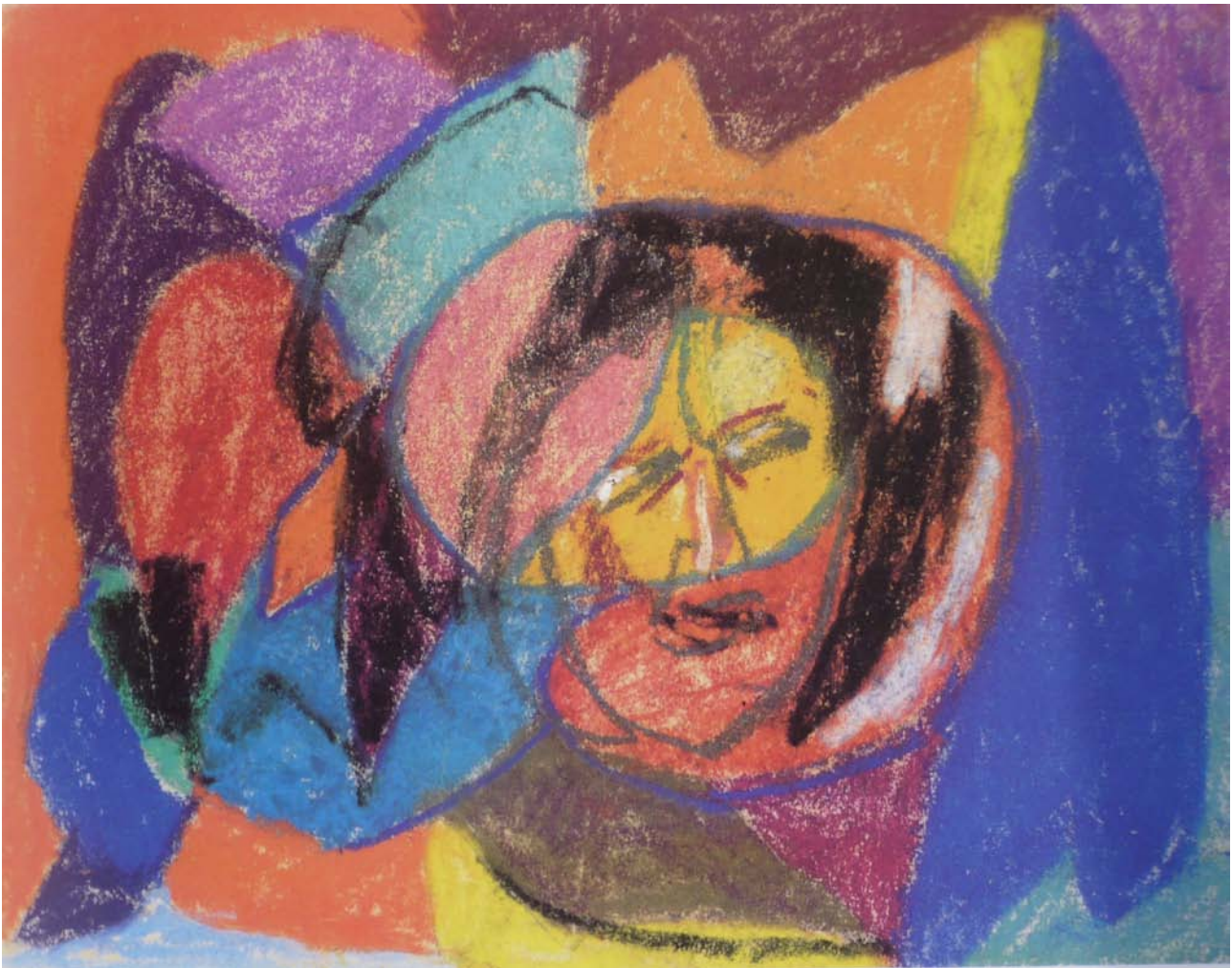


Abb. 4: Adolf Hölzel, *Abstraktion mit Porträt um 1930*, Pastell und Graphit auf Papier, 16,5 x 21 cm

Mit wenigen Strichen angedeutet taucht ein Gesicht in einer ansonsten vollkommen gegenstandslosen Komposition auf. Sind die figurativen Elemente in Abb. 4 noch mehr oder weniger organisch in das Linienspiel einbezogen, ist hier der Kopf ein Fremdkörper, der irritierend und verstörend auf den Betrachter wirkt. Das Blatt selbst wird zu einem grotesken Zwitterwesen zwischen Abstraktion und Figuration, das sich jeder Deutung zu entziehen scheint. Das Gesicht taucht unvermittelt aus dem Farbraum auf ohne dass ein inhaltlicher Zusammenhang mit diesem auszumachen wäre. Hier lässt sich ein wesentliches Merkmal des Grotesken feststellen: Orientierungskategorien gehen verloren. Die Interpretationsmuster für Hölzels absolute Malerei greifen nicht mehr. Hölzel betreibt ein verwirrendes Spiel mit dem Betrachter, bei dem ein beunruhigendes Gefühl nicht schwindet, ähnlich wie es Hans Prinzhorn für die Blätter der Frau von Zinowiew beschreibt.

>4<

Sprachgroteske bei Adolf Hölzel

Ein weiterer Aspekt des Grotesken bei Adolf Hölzel, auf den an dieser Stelle kurz eingegangen werden soll, ist der der Sprachgroteske. Vom Künstler haben sich mehr als 3000 Autografen im Archiv der Staatsgalerie Stuttgart, im Nachlass der Adolf Hölzel-Stiftung Stuttgart und einige in

Streubesitz erhalten. Zumeist beinhalten die Notizen kunsttheoretische Überlegungen. Bei zahlreichen Blättern verbinden sich Schrift und Zeichnung in variantenreichen Kombinationen⁴². Einige dieser Schrift-Bild-Hybriden haben einen ausgesprochen sprachexperimentellen Charakter. Dabei interessiert Hölzel vor allem die grafischen Ausdrucksmöglichkeiten der skripturalen Linie. In einer Art *écriture automatique*⁴³ lange vor den Surrealisten (die ersten Schriftexperimente lassen sich noch in Hölzels Dachauer Zeit um 1900 nachweisen) reiht er alliterierende Nominalreihen aneinander. Nicht nur die literarischen Inhalte geraten in einen Strudel absurder Sprachspiele, auch der Text als grafisches Gebilde. Die Schriftlinie geht mitunter in zeichnerische Linienschwünge über, die Textur zerfasert, Textzeilen entwickeln ein Eigenleben, fügen sich nicht mehr in eine geradlinige von links nach rechts ausgerichtete Ordnung. Lesen und Verstehen laufen immer wieder ins Leere. Orientierung, wie sie im Medium der Schrift gegeben werden soll, gerät in Hölzels Schrift-Bild-Experimenten aus den Fugen. Sie werden damit zu Sprachgrotesken, wie sie Kayser für die Gedichte Christian Morgensterns beschreibt.

Eines dieser Schrift-Bild-Hybriden trägt den Text: »Rembrandt kanns / auch wenn es warm wird / lass mich los / Frida Ritha Roth / Doppelkühler«. (Abb. 5)

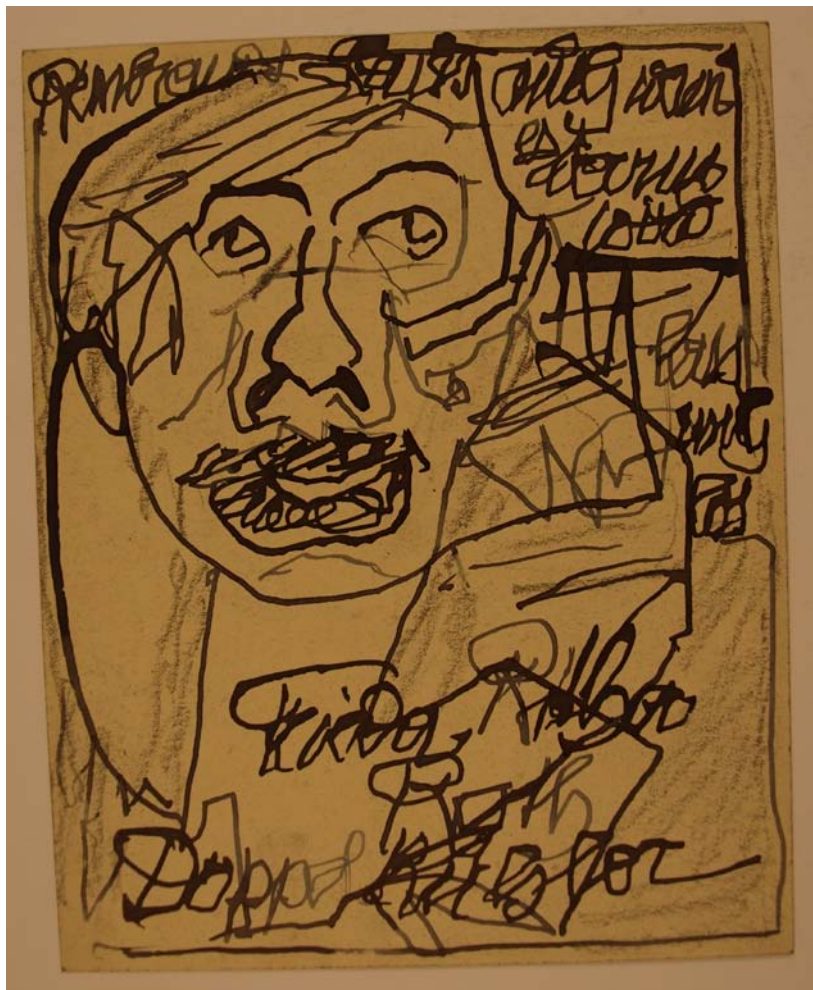


Abb. 5: Adolf Hölzel, *Schriftblatt mit Zeichnung*, »Rembrandt kanns«, Feder in Tusche und Graphit auf Papier, um 1920, Adolf Hölzel-Stiftung Stuttgart

Ein sinnvoller semantischer Zusammenhang lässt sich nicht herstellen. Es sind frei assoziierte Wortaneinanderreihungen. Dazu zeichnet Hölzel wiederum ein verstörendes Gesicht, das in seiner Form und mit der breiten Nase deutliche Ähnlichkeiten mit spätem Selbstporträt Rembrandts aufweist. Skripturale Elemente bilden gleichzeitig Teile des Bildes: Der Hut Rembrandts wird auch durch Schriftlinien geformt. Hier findet eine absurd-komische Kombination von Schrift und Bild statt, die alle Merkmale des Grotesken trägt. Dabei nähern sich die bildlichen Elemente stark der Karikatur an. (Abb. 6)



Abb. 6: Rembrandt Harmenzs. Van Rijn, *Kleines Selbstporträt*, Kunsthistorisches Museum Wien

Auf einem anderen Blatt reihen sich Wörter wie Strophisch, Sprachstudie, Springschule, Stab, Stern, Sturzflieger aneinander und bilden keinen sinnvollen semantischen Zusammenhang mehr. (Abb. 7)

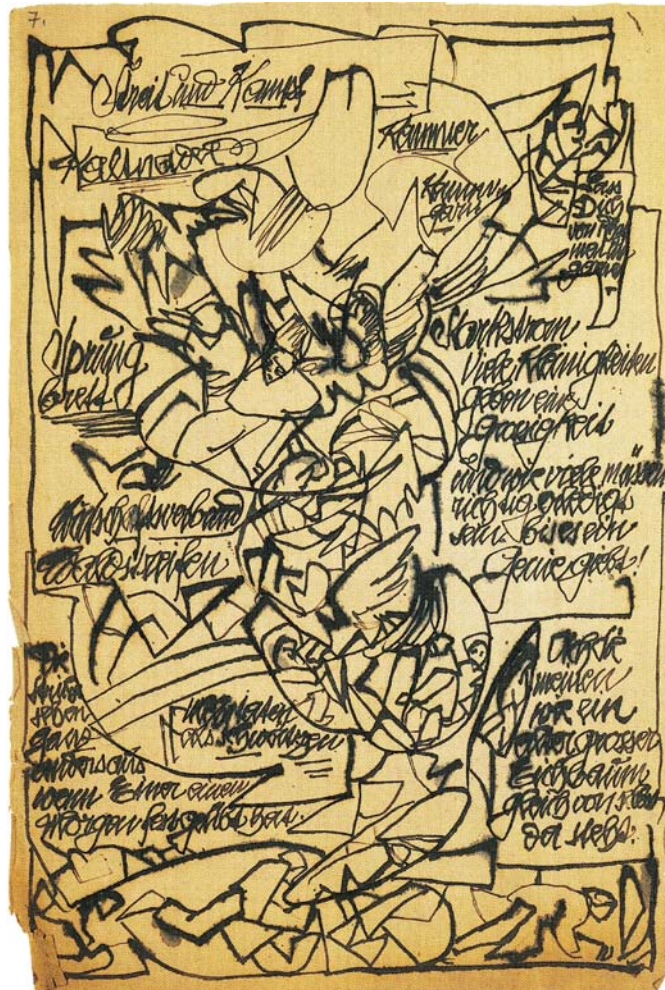


Abb. 7: Adolf Hölzel, *Streit und Kampf*, Feder in Tusche auf Papier, 25,7 x 36,3 cm, Kunstmuseum Stuttgart

Einziges verbindendes Kriterium ist das anlautende »S«, das Hölzel aufgrund seiner grafischen Qualität zu wählen scheint. Nicht nur die Sprache selbst wird absurd, sondern auch die Schrift. Sie mutiert ganz im Sinne des grotesken Ornaments zu einem rein dekorativen Liniengefüge, in das Hölzel gegenständliche Elemente zeichnet. Es lassen sich sowohl menschliche Figuren als auch Häuser ausmachen. Der räumliche Bezug ist jedoch unklar. Es entsteht der »Eindruck schwerelos übereinandergestellter Gegenstände«⁴⁴, so wie es Günter Irscher in der oben zitierten Definition der Groteske als deren Merkmal feststellt. In diesen Schrift-Bild-Hybriden erweist sich Hölzel einmal mehr als Vordenker der Moderne. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg experimentieren Künstler ähnlich konsequent und radikal mit Schrift-Bild-Beziehungen wie Adolf Hölzel.

>5<

Wahnsinn und Grotteske bei Paul Klee

In der Forschung wird der Einfluss von Prinzhorns Buch auf Paul Klee kontrovers diskutiert. Während zahlreiche Autoren die Bezüge in Klees Schaffen auf die Kunst psychisch Kranker betonen, unternimmt Wolfgang Kersten den Versuch in einer Revision dieser Bewertung, den Einfluss als »ausgesprochen marginal« und als »Resultat einer wissenschaftlichen Fehleinschätzung« zu kennzeichnen.⁴⁵ Eine Ansicht, die wiederum selbst revisionsbedürftig zu sein scheint.

Kersten benennt die Fakten, die eine Auseinandersetzung Klees mit der Kunst psychisch Kranker widerspiegeln. Neben der erwähnten Äußerung Oskar Schlemmers im Brief an seine Verlobte sind es die Memoiren Lothar Schreyers, der in seinen Erinnerungen an Sturm und Bauhaus davon berichtet, dass Klee ihm in Weimar begeistert die *Bildnerei der Geisteskranken* gezeigt habe. Prinzhorn selbst hat am Bauhaus in Weimar am 8. oder 9. April 1922 einen Vortrag über seine Publikation gehalten⁴⁶ – also ein weiteres Indiz dafür, dass Klee die Werke aus der Sammlung kannte. Bereits 1912 hat Klee in einer Ausstellungsrezension die Kunst aus psychiatrischen Anstalten neben der Kunst von Kindern und den sogenannten ›Primitiven‹ als bemerkenswert beschrieben. Teile dieser Besprechung nimmt Klee später in leicht veränderter Form in sein Tagebuch auf. Dies alles (neben weiteren Bezüge, die Kersten auflistet) zeugt von einem ausgesprochenen Interesse Klees für die Werke aus den Sonderbereichen menschlicher Kreativität. In einer schwer nachzuvollziehenden Argumentation versucht Kersten jedoch, diesen Einfluss zu marginalisieren. Er sieht lediglich im Blatt *Irrenhaus* von 1915 das Thema Wahnsinn dargestellt. Dazu schreibt der Autor: »Das Blatt ist jedenfalls das einzige Werk in Klees Œuvre, bei dem er sich über die Titelgebung eindeutig auf ›Geisteskranke‹ bezogen hat.«⁴⁷

Ein Blick in das Werkverzeichnis hätte den Autor leicht eines Besseren belehren können. Dieses führt Werke mit den Titeln *Die Dorfverrückte* (WVZ 2376) und in einer Variante *Dorf-Verrückte* (WVZ 2400), *Besessenes Mädchen* (WVZ 3622), *Bildnis eines Wahnsinnigen* (WVZ 3854) und *Drei Irre* (WVZ 3472) auf. Auch Blätter wie *Gefährlicher Narr* (WVZ 3110), *Ein Narr macht Schule* (I und II WVZ 8946 und 8947) und *Prophetisches Weib* (WVZ 3241) zeugen von einer intensiven Auseinandersetzung Klees mit dem Thema. Die Darstellung von normabweichenden Bewusstseinszuständen findet sich bei Klee zudem auffallend häufig in der Zeit um 1923, also nach dem Erscheinen von Prinzhorns Buch. Dieses hat also ausgesprochen anregend auf Paul Klee gewirkt. Beeindruckendes Zeugnis dieser Beschäftigung ist das Blatt *Besessenes Mädchen*. (Abb. 8)

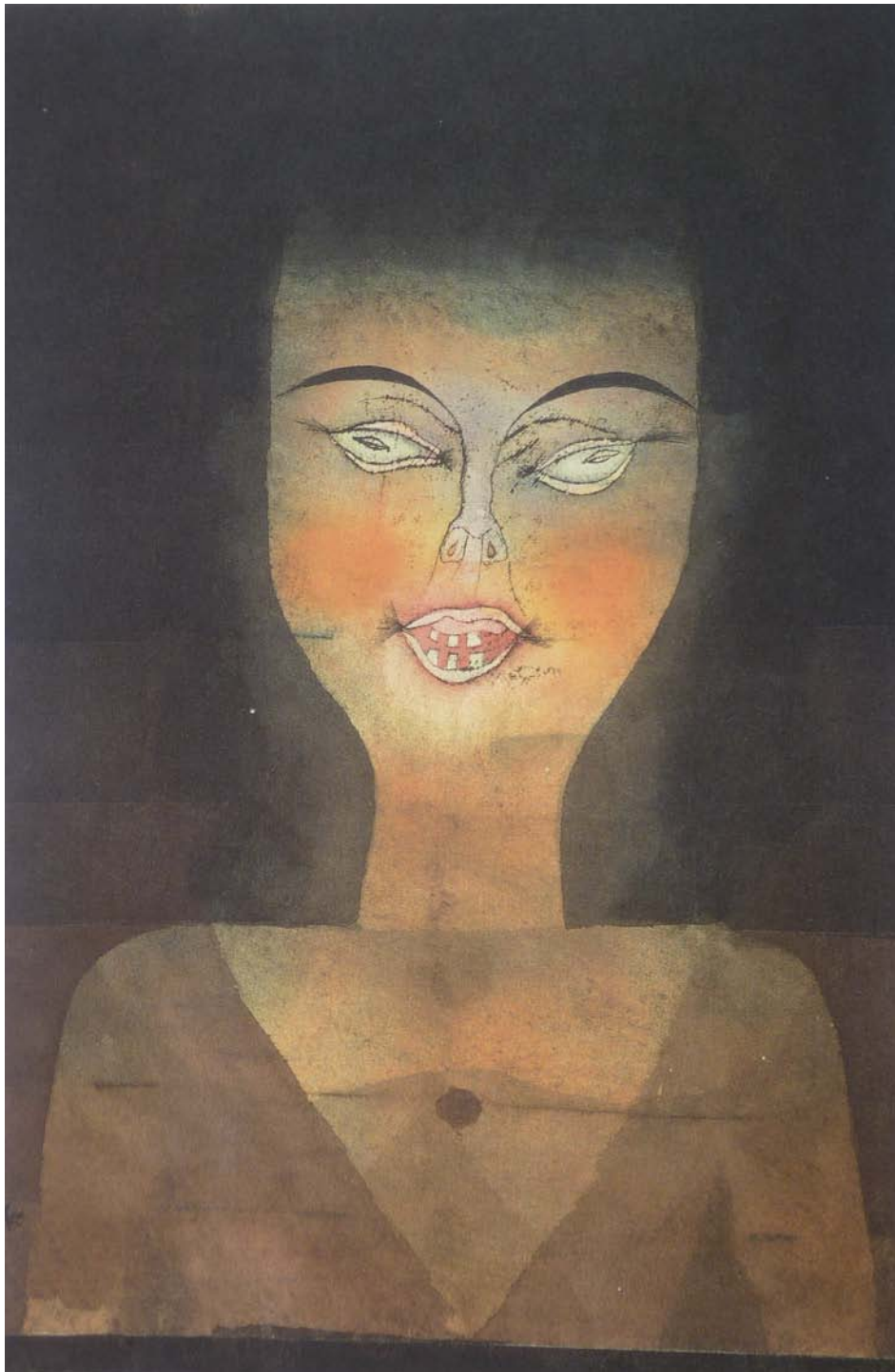


Abb. 8: Paul Klee, *Besessenes Mädchen*, Ölpausen und Aquarell auf Papier, 43,2 x 29 cm, 1924, Fondation Beyeler Riehen/Basel (3622)

Eine geheimnisvolle Mädchengestalt tritt dem Betrachter entgegen. Der Blick der asymmetrisch schief sitzenden Augen scheint nach innen gerichtet zu sein. Der Mund ist leicht geöffnet und gibt dem Gesicht durch die sechs sichtbaren Zähne ein gespenstisches Aussehen. Klee baut das Bild in flächigen horizontalen Streifen auf. Von einem ockerbraun unten wird es nach oben hin immer dunkler, geht in ein tiefes Schwarz über. Die ›Besessene‹ umgibt etwas, das als eine schwarze Aura bezeichnet werden kann. Das unterstreicht den Eindruck des Geheimnisvollen und Unheimlichen. So lässt sich der geöffnete Mund interpretieren. Es ist wie das numinose Lächeln

einer wahnsinnigen Mona Lisa – eine Botschaft aus einem für Klees Bilderwelt typischen ›Zwischenreich‹. Die Vermischung zwischen Komischem und Unheimlichem, die Kayser als ein wesentliches Merkmal des Grotesken beschreibt, kommt in diesem Werk klar zum Ausdruck. Noch deutlicher von Prinzhorns *Bildnerie der Geisteskranken* angeregt ist Klees Zeichnung *Bildnis eines Wahnsinnigen* von 1925. (Abb. 9)



Abb. 9: Paul Klee, *Bildnis eines Wahnsinnigen*, Feder und Aquarell auf Papier auf Karton, 18,4 x 22,8, 1925, Kunstmuseum Bern, Paul-Klee-Stiftung (3854)

Die formalen Parallelen zur Zeichnung mit der Aufschrift *Lebensvolle Betrachtung des Pfarrers W. Obermaier* von Hyacinth Freiherr von Wieser⁴⁸ sind evident. Diese Zeichnung war prominent zusammen mit einer ähnlichen weiteren in Prinzhorns Buch abgebildet, war also Klee sicherlich bekannt. In der *Bildnerie der Geisteskranken* trug es die Unterschrift »Bildnis«. Schon in Klees Titelgebung *Bildnis eines Wahnsinnigen* kann daher ein Hinweis auf die Zeichnung Hyazinth von Wiesers gesehen werden (Abb. 10).

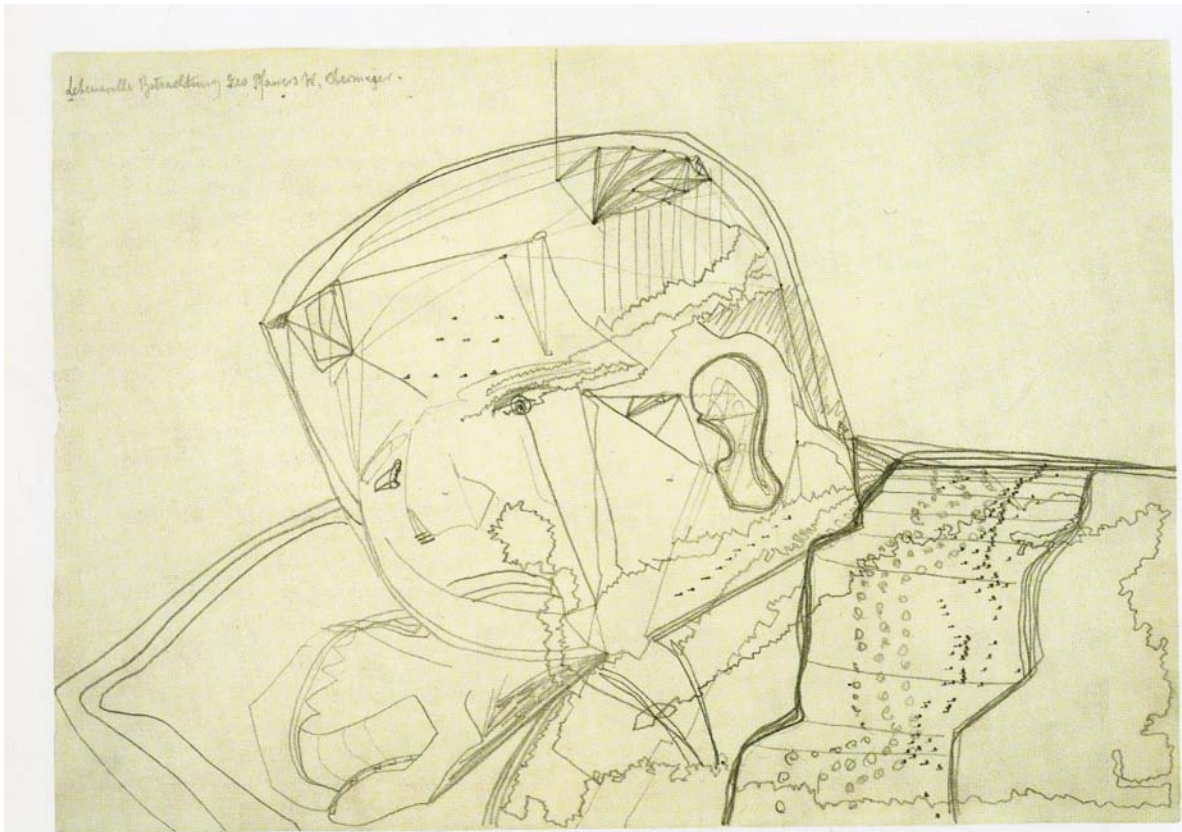


Abb. 10: Hyacinth Freiherr von Wieser, *Lebensvolle Betrachtung des Pfarrers W. Obermaier*, Graphit auf Zeichenpapier, 18,3 x 26,3 cm. Sammlung Prinzhorn Heidelberg

Bei von Wieser entwickelt sich das im Halbprofil gegebene Brustbild eines Mannes aus einem Gefüge verschieden strukturierter Bleistiftlinien. Geometrisierende Dreiecksgebilde wechseln mit weit ausholenden parallel geschwungenen Strichen im linken Bildteil ab. Kleine punkartige Kreise bilden Linienstrukturen im Bereich der rechten Schulter. Geschickt bindet von Wieser die Komposition in die Bildfläche ein, indem er das Gebilde an den Rändern auslaufen lässt. Der Kopf ist am oberen Bildteil durch eine gerade Linie verankert, die geschwungenen Linien laufen am linken Bildrand aus, während ein unruhig geführter nervöser Bleistiftstrich die rechte untere Ecke streift. Es geht hier nicht um das Schaffen eines realistischen Porträts; eher überwiegt der Eindruck des Konstruktiven. Aus heterogenen formalen Elementen bildet sich ein Porträt, das an die Schöpfungen Arcimboldos denken lässt.

Wesentlich fragiler erscheint das *Bildnis eines Wahnsinnigen* von Paul Klee. Der Künstler gestaltet ebenfalls das Brustbildnis eines Mannes, hier en face. Auch bei Klee wird das Porträt aus dünnen Bleistiftlinien gebildet, die bei ihm allerdings wesentlich mehr gepunktet sind als bei von Wieser. Dadurch erhält die Zeichnung den Charakter des Flüchtigen; der Kopf wirkt als sei er in Auflösung begriffen.

Auffallend bei Klees Zeichnung sind wiederum die Augen. Das linke Auge wirkt wie die Flamme einer Kerze auf einem Kerzenhalter. Das rechte Auge ist dagegen horizontal ausgerichtet. Die Kerze kann auch als Licht der Vernunft gelesen werden. Bei Klees Bildnis ist es die um 90 Grad gedrehte, das rechte Auge bildende Kerzenflamme, die eine verrückte Vernunft visualisiert. Michel

Foucault beschreibt das 40 Jahre später in seinem Buch *Wahnsinn und Gesellschaft* folgendermaßen: »Der Wahnsinn ist die Vernunft plus eine extreme negative Kleinigkeit, ist das der Vernunft Allernächste, Irreduzibelste, ist die mit einem unauslöschbaren Indiz behaftete Vernunft: mit der Unvernunft.«⁴⁹ Dieser Zustand eines der Realität entrückten Bewusstseins spiegelt sich sowohl in Klees *Besessenem Mädchen* als auch im *Bildnis eines Wahnsinnigen* deutlich wider.

Der Künstler malte seine Darstellungen von psychisch Kranken zu einer Zeit, da am Bauhaus das Schlagwort vom ›Neuen Menschen‹ seine Runde machte. Diese Vorstellung eines durch die Kunst geläuterten Individuums bewegte in Weimar insbesondere Oskar Schlemmer und Johannes Itten. Klee setzt mit seinen Wahnsinnsdarstellungen einen Kontrapunkt. Er will die Brüchigkeit der menschlichen Vernunft thematisieren, den schmalen Grat, auf dem sich der vermeintlich Vernünftige bewegt. Damit kommt er einem realistischen Menschenbild näher als die Utopien seiner Bauhauskollegen, seien sie von Nietzsches Konzeption des Übermenschen beeinflusst, wie bei Schlemmer oder von esoterischen Geheimlehren wie bei Johannes Itten.⁵⁰

>6<

Klees grotesker Garten

Garten- und Parkmotive gehören zu den zentralen Themen in Paul Klees Schaffen. Michael Baumgartner zählt weit über hundert Werke, in denen das Motiv zum Tragen kommt: »Es gibt imaginäre Fels-, Obst-, und Blumengärten, Vogel-, Fisch- und Seegärten, orientalische oder tropische Gärten und gleichsam als fantastische Summe dieses Reichtums – Lust – und Zaubergärten sowie deren mythologische Varianten.«⁵¹ Oft sind es romantische Sehnsuchtsorte.⁵² In anderen Werken sind Gärten Metaphern für eine harmonische Ordnung der Welt⁵³. Eine groteske Variante des Motivs stellt das Aquarell *Seltsamer Garten* von 1923 dar. (Abb. 11)



Abb. 11: Paul Klee, *Seltsamer Garten*, Gips, Gouache, Aquarell auf Gaze auf Unterlegkarton, 40,0 x 28,9, 1923, New York, The Metropolitan Museum of Art, The Berggruen Klee Collection (3254)

Auf einem grün-roten Untergrund reiht Klee Pflanzen und Tiersymbole vor allem aber zahlreiche Gesichter, die den Betrachter wie aus einem geheimnisvollen Dschungel anstarren. Sowohl die Tierleiber, wie etwa der Rumpf des Vogels oben links als auch Augen und Münder werden aus Formen gebildet, die an volkstümliche Vulvazeichnungen erinnern. Bereits in dem Blatt *Die Büchse der Pandora* aus dem Jahr 1920 stellt Klee dieses Symbol in das Zentrum einer Komposition.

Prominent platziert er dort eine Vulva auf einer amphorenartigen Vase. (Abb. 12)

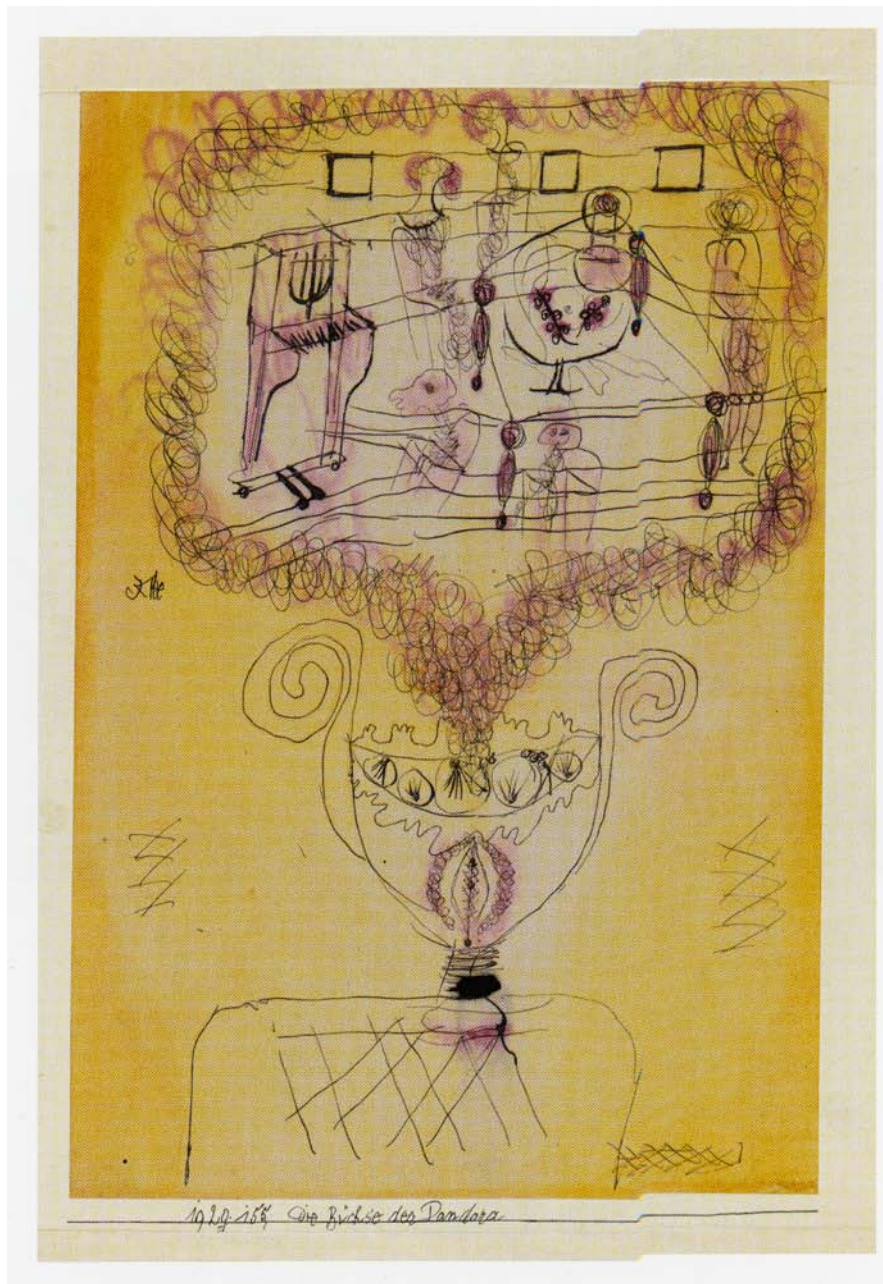


Abb 12: Paul Klee, *Die Büchse der Pandora*, Feder und Aquarell auf Papier auf Karton, 27,8 x 19 cm, 1920, Zentrum Paul Klee, Bern, Leihgabe aus Privatbesitz. (2500)

Im *Seltsamen Garten* überwuchert diese Sexualsymbolik gleichsam das Bild. Einmal in diese Sprache eingelesen, finden sich weitere sexuell konnotierte Motive: Ovarien fungieren als Augen bei der Fratze unten rechts, Brüste scheinen ebenfalls Augen in einer rätselhaften Figuration am unteren Rand zu sein. Vaginal-einäugig ist eine Gestalt am rechten Rand, wie das Dreieck einer Schambehaarung wirken die Münder zweier zwillingshafter Gestalten in der Mitte der Komposition. Zentrale Figur in diesem ›Garten der Lüste‹ ist eine Gestalt, die sich in der Mitte vom oberen Rand bis ca. einem Drittel des Blattes erstreckt, die einzige Ganzkörperfigur. Augen und Mund bilden

wiederum die ovalen Vulvaformen, ebenso findet sich Ähnliches quergestellt in der Bauchgend. Während eine blattartige Form zwischen den Beinen Penisassoziationen weckt. Dieses Feigenblatt bedeckt nicht die Scham, sondern bildet sie. Das Gesicht dieser Gestalt weist eine bemerkenswerte Ähnlichkeit mit dem berühmten Selbstporträt auf, das Klee 1919 zeichnete und von dem er eine Lithografie für die *Münchener Blätter für Dichtung und Graphik* anfertigte. (Abb. 13)

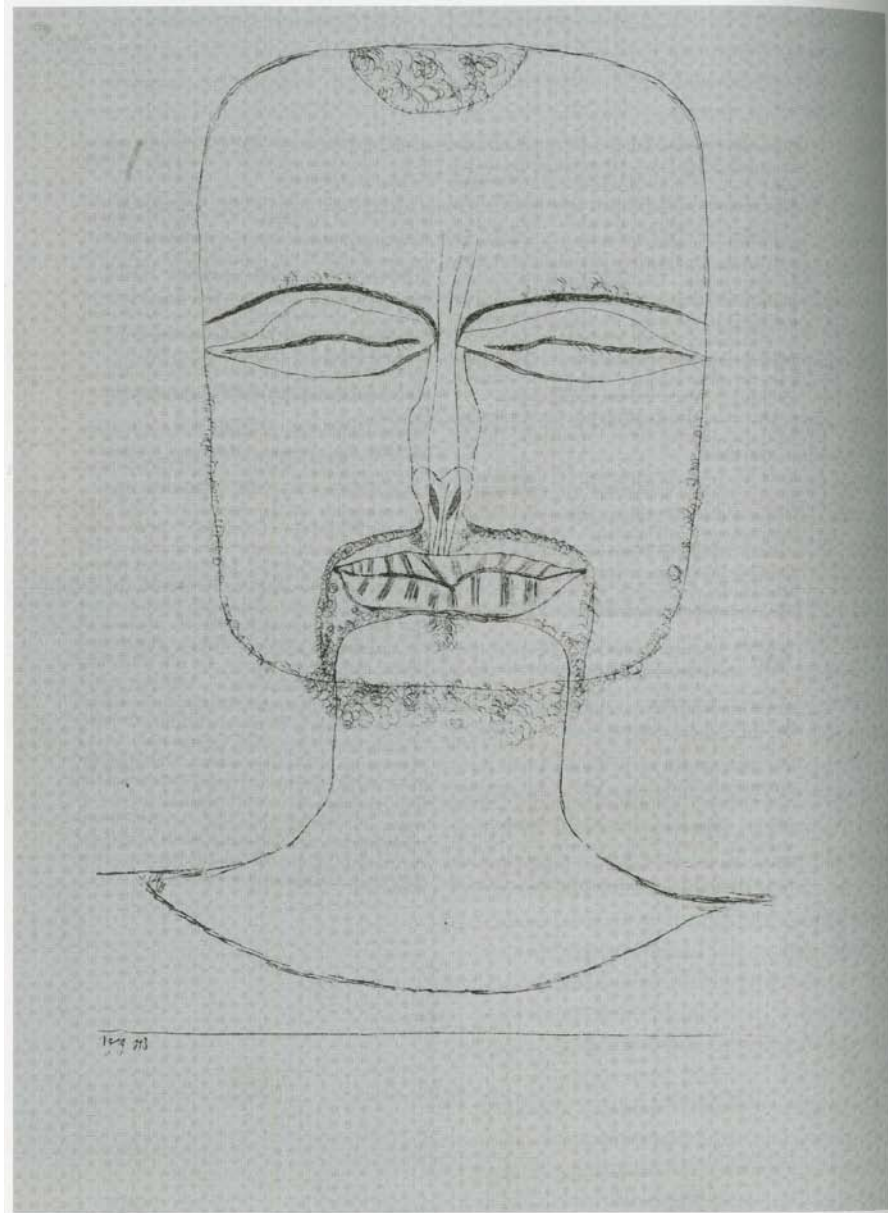


Abb. 13: Paul Klee, *Selbstporträt*, Lithographie, 23,6 x 16 cm.

Baumgartner bringt diese Lithografie mit dem bekannten Klee-Zitat »diesseitig bin ich gar nicht fassbar« in Zusammenhang, das Paul Zahn seiner Klee-Monografie von 1920 als Motto voranstellte.

Wie ist nun dieser rätselhafte dämonische Zaubergarten zu deuten? Den Schlüssel dazu liefert ein Text von Louis Aragon, der der erste Beleg für die Rezeption Klees durch die Surrealisten in Paris

ist. In dem Text *Le dernier été* in der von André Breton herausgegebenen Zeitschrift *Littérature* vom November 1922 schreibt der Autor: »In Weimar blüht eine Pflanze, die einem Hexenzahn gleicht. Man weiß hier noch nicht, dass die Jugend Paul Klee über seine Vorgänger stellen wird.«⁵⁴

Die hypertrophe, geradezu penetrante Sexualsymbolik im Aquarell verweist deutlich auf die Surrealisten, bei denen die sexuell konnotierte Traumsymbolik eines Sigmund Freud eine tragende Rolle spielte. Die erhobene Hand der zentralen Gestalt erscheint so gelesen wie ein Gruß Klees aus seinem Weimarer Zaubergarten in das surrealistische Paris.⁵⁵ In der Vermischung von sexuellen Motiven und religiösen Symbolen wie dem Dreieck als Trinitätssymbol oder dem Davidstern im Bild ist ein typisches Kennzeichen des Grotesken zu sehen. Der in der Kunst zumeist als locus amoenus gedachte Garten wird hier zu einem bedrohlichen, unheimlichen Ort.

Neben dem Wahnsinnsmotiv lassen sich im Werk Klees noch zahlreiche andere Formulierungen des Grotesken finden. Maske und Marionette tauchen immer wieder auf, die Vermischung von Belebtem und Mechanischem in der berühmten *Zwitschermaschine* oder das groteske Gesicht des Todes, das sich in *Tod und Feuer* aus den Buchstaben T O D bildet.

Bereits 1917 hat Wilhelm Michel die Nähe von Klees Bilderwelt zum Grotesken bemerkt. In seinem Buch *Das Teuflische und Groteske in der Kunst*, das sich auch in Klees Bibliothek befand, bildet er neben Werken von Brueghel, Callot und Goya und zahlreichen anderen auch zwei Zeichnungen des Künstlers ab – das Aquarell *Maske* (WVZ 769) und die Tuschezeichnung *Aufregung* (WVZ 1011). Auch Michel sieht in seiner Studie das Groteske in seiner Vermischung von Grauen und Komischem als eine der Moderne angemessene Ausdrucksform. »Das Groteske drückt die moderne Idee der Welt am besten aus, indem es die beiden Seiten der Welt – man mag sie nennen, wie man will – gewissermaßen untereinander mengt, ohne die Versöhnung zu suchen, ohne die Versöhnung zu wagen.«⁵⁶ In der neueren Forschung hat Gregor Wedekind Klees Affinität zum Grotesken überzeugend dargestellt⁵⁷. Bereits sein *opus 1*, das erste Werk, mit dem sich Klee 1906 gezielt an die Öffentlichkeit wandte, ist durchdrungen von Motiven des Grotesken.

>7<

Resümee

Unsere Ausflüge in die Gefilde des Wahnsinns und der Groteske bei Frau von Zinowiew, Adolf Hölzel und Paul Klee hatten zweierlei zum Ziel. Zum einen sollte die strukturelle Nähe in der Beschreibung von Werken psychisch-kranker Künstler und dem Begriff des Grotesken als ästhetischer Kategorie gezeigt werden. Bei der Rezeption der Kunst von Außenseitern, insbesondere auch bei der Darstellung in Prinzorns Publikation drängt sich das Groteske als Strukturmerkmal immer wieder auf. Die von den ›Geisteskranken‹ geschilderte Welt bleibt dem Betrachter fremd, wird als grotesk im Sinne Kaysers empfunden. Es ist die Konfrontation mit den dunklen Bereichen des eigenen Ichs, die die Darstellungen zu etwas Unheimlichen werden lassen. Nachdem Werke ›Geisteskranker‹ durch Prinzorn zum ersten Mal einer breiten Öffentlichkeit vorgestellt und somit aus der Verwahrung hinter Irrenhausmauern befreit wurden, waren es zuerst

bildende Künstler, die das große Potenzial dieser Schöpfungen jenseits des etablierten Kunstbetriebes erkannten. So war es das zweite Ziel dieser Untersuchung zu zeigen, wie zwei Pioniere der Moderne, Adolf Hölzel und Paul Klee, jeder auf seine Weise die Kunst der ›Geisteskranken‹ rezipierten. Für Hölzel war vor allem der Prozess des hemmungslosen Zeichnens, das jenseits jeder akademischen Vorbildung zu gültigen künstlerischen Formulierungen kommt, von Interesse. Die Nähe zum Grotesken und Arabesken⁵⁸, das auch sein eigenes Schaffen prägte, faszinierte ihn. Für Paul Klee war es darüber hinaus auch ein inhaltlicher Aspekt. Die Konfrontation des modernen Menschen mit den Schattenseiten der Vernunft ist das Thema, für die er in Werken wie *Besessenes Mädchen* und *Bildnis eines Wahnsinnigen* beeindruckende bildliche Umsetzungen schuf.

Hölzel wie auch Klee sind von dem Wissen geprägt, das »Irre wie Kinder Wege zu kühner Kunst« weisen.⁵⁹

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Frau von Zinowiew, *ohne Titel*, Bleistift und Wachskreiden auf Karton, 23,0 x 31,5 cm, Sammlung Prinzhorn Heidelberg, Inv.-Nr. 2782©Sammlung Prinzhorn Heidelberg.

Abb. 2: Frau von Zinowiew, *Selbstporträt (?)* Bleistift und Wachskreiden auf Karton, 23,0 x 31,2 cm, Sammlung Prinzhorn Heidelberg, Inv.-Nr. 2764 ©Sammlung Prinzhorn Heidelberg.

Abb. 3: Adolf Hölzel, *Komposition mit Figuren*, erste Hälfte 1920er Jahre, Pastell und Bleistift auf Papier, 24,5 x 32,7 cm, Galerie Schlichtenmaier Grafenau/Stuttgart, ©Galerie Schlichtenmaier, Grafenau/Stuttgart).

Abb. 4: Adolf Hölzel, *Abstraktion mit Porträt*, um 1930, Pastell und Grafit auf Papier, 16,5 x 21 cm, aus: Galerie Bayer GmbH (Hrsg.): *Adolf Hölzel. Pastelle und Zeichnungen*, Bietigheim-Bissingen 1996, S. 177.

Abb. 5: Adolf Hölzel, *Schriftblatt mit Zeichnung*, »Rembrandt kanns«, um 1920, Feder in Tusche und Grafit auf Papier, Adolf Hölzel-Stiftung Stuttgart, ©Adolf Hölzel-Stiftung Stuttgart.

Abb. 6: Rembrandt Harmensz van Rijn, *Das kleine Selbstporträt*, um 1657, signiert, Holz 48,8 x 40,6 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien, aus: Prohaska, Wolfgang: *Kunsthistorisches Museum Wien. II. Gemäldegalerie* (Reihe: *Museen der Welt*), London 1984, S. 84.

Abb. 7: Adolf Hölzel, *Komposition mit Schrift* (»*Streit und Kampf ...*«), um 1915, Privatbesitz, aus: Marion Ackermann/Leister/Spanke (Hrsg.), *Kaleidoskop Hoelzel. In der Avantgarde*. Ausstellungskatalog, Heidelberg 2009, S. 323.

Abb. 8: Paul Klee, *Besessenes Mädchen*, 1924, Ölpausen und Aquarell auf Papier, 43,2 x 29 cm, Fondation Beyeler Riehen/Basel (3622).

Abb. 9: Paul Klee, *Bildnis eines Wahnsinnigen*, 1925, Feder und Aquarell auf Papier auf Karton, 18,4 x 22,8 cm, Kunstmuseum Bern, Paul-Klee-Stiftung (3854).

Abb. 10: Hyacinth Freiherr von Wieser, *Lebensvolle Betrachtung des Pfarrers W. Obermaier*, ca. 1912, Grafit auf Zeichenpapier, 18,3 x 26,3 cm, Sammlung Prinzhorn Heidelberg, aus: Von Beyme, Ingrid/Röske, Thomas: *Surrealismus und Wahnsinn (Surrealism and Madness)*, Ausstellungskatalog, Heidelberg 2009, S. 70.

Abb. 11: Paul Klee, *Seltsamer Garten*, 1923, Gips, Gouache, Aquarell auf Gaze auf Unterlegkarton, 40,0 x 28,9 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, The Berggruen Klee Collection (3254), aus: Ehrmann-Schindlbeck, Anna-Maria/Schmid/Verspohl (Hrsg.): *Paul Klee in Jena 1924 – Die Ausstellung*, Ausstellungskatalog, Gera 1999, S. 77.

Abb. 12: Paul Klee, *Die Büchse der Pandora*, 1920, Feder und Aquarell auf Papier auf Karton, 27,8 x 19 cm, Zentrum Paul Klee Bern, Leihgabe aus Privatbesitz (2500), aus: Stooss Toni, MdM Salzburg (Hrsg.): *Paul Klee. Melodie/ Rhythmus/ Tanz*, Ausstellungskatalog, Heidenreichstein (A) 2008, S. 211.

Abb. 13: Paul Klee, *Selbstporträt*, Lithographie, 23,6 x 16 cm

Dieser Text erscheint in gedruckter Fassung im Sammelband *Dispositive der Moderne*, hrsg. von Christoph Wagner, München 2013 (im Druck), Cover siehe Abbildung.



1 Michel Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Frankfurt am Main 1973, S. 41.

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

3 Auf einer Tagung in Heidelberg wurde diesen Rezeptionsspuren in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts nachgegangen. *Antworten. Künstler reagieren auf die Sammlung Prinzhorn*, Tagung an der Klinik für Allgemeine Psychiatrie an der Universitätsklinik Heidelberg am 27. und 28. Januar 2012.

4 Thomas Röske, »Inspiration und unerreichtes Vorbild – L'art des fous und Surrealismus«, in: *Surrealismus und Wahnsinn*, Ausst.-Kat. Sammlung Prinzhorn Heidelberg, Heidelberg 2009, S. 11.

5 Gottfried Boehm, »Die Kraft der Bilder. Die Kunst von ›Geisteskranken‹ und der Bilddiskurs«, in: *Wahn Welt Bild. Die Sammlung Prinzhorn. Beiträge zur Museumseröffnung*, hrsg. von Thomas Fuchs u.a., Heidelberg 2002, S. 2.

6 Ebd., S. 3.

7 Ebd., S. 5.

8 Unabhängig von diesem Text hat Frank Wedekind die Rezeption der *Bildnerie der Geisteskranken* durch Paul Klee überzeugend dargestellt. Wedekinds Aufsatz erschien erst nach Fertigstellung meines

Aufsatzes, so dass ich hier leider nur am Rande auf ihn eingehen kann. Siehe Gregor Wedekind »Paul Klee und die Bildnerie der Geisteskranken«, in: *ungesehen und unerhört. Künstler reagieren auf die Sammlung Prinzhorn*, Bd. 1 hrsg von Ingrid von Beyme und Thomas Röske, Heidelberg 2013, S.78–87.

9 Auf das Groteske bei Paul Klee verweist auch Gregor Wedekind: »Indem Klee auf spielerisch-experimentelle Weise referentielle Aspekte in morphologischen Strukturen erkundete, etablierte er eine Logik des Grotesken, die zu den ›grotesken‹ Inhalten und Verfahrensweisen der Geisteskrankenkunst motivische und formale Parallelen aufweist.« Ebd. S. 84.

10 Siehe dazu grundlegend und mit weiterführenden Literaturangaben den Artikel von Elisheva Rosen, »Grotesk«, in: *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. von Karlheinz Bark u.a., Frankfurt am Main 2003, Bd. 2: *Dekadent-Grotesk*, S. 876–899.

11 Wolfgang Kayser, *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, Oldenburg 1957.

12 Das Wort leitet sich von ital. Grotta (die Grotte) her. Bei Ausgrabungen wurden im 16. Jahrhundert antike Ornamente gefunden, die den Künstlern der Renaissance als Vorbild für ihre »Grottesken« dienten.

13 Kayser 1957 (s. Anm. 9), S. 196.

14 Ebd., S. 185.

15 Ebd., S. 198, Hervorhebung im Text.

16 Ebd., S. 201.

17 Thomas Mann, »Vorwort zu Joseph Conrad *Der Geheimagent* (1926)«, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 10, Frankfurt am Main 1960, S. 651.

18 Gregor Wedekind, »Die Wirklichkeit des Grotesken: Paul Klee, Hugo Ball und Carl Einstein«, in: *Grotesk! 130 Jahre Kunst der Frechheit*, hrsg. von Pamela Kort, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main, München 2003, S. 39–56.

19 Ebd., S. 39.

20 Ebd., S. 39.

21 Prinzhorn selbst verwendet den Begriff »grotesk«, den Ästhetikern des späten 19. Jahrhunderts folgend, als grob-komisch. Der Begriff war ihm sicherlich auch durch die Vermittlung von Wilhelm Fraenger vertraut, zu dessen Heidelberger Kreis Prinzhorn gehörte. Fraenger hatte über das Groteske Vorträge in Mannheim gehalten. Siehe dazu Wilhelm Fraenger, *Formen des Komischen. Vorträge 1920–1921*, Dresden 1995.

22 Eigentlich F. Buhler. Zur Anonymisierung gibt Prinzhorn den Künstlern andere Namen.

23 Prinzhorn 1922 (s. Anm. 2), S. 282.

24 Ebd., S. 87 f.

25 Kayser 1957 (s. Anm. 9), S. 76.

26 Ebd., S. 198.

27 Prinzhorn 1922 (s. Anm. 2), S. 70 f.

28 Siehe Edda H. Hevers, »Das Zeichenbuch der ›Frau von Zinoview‹«, in: *Irre ist weiblich.*

Künstlerische Interventionen von Frauen in der Psychiatrie um 1900, hrsg. von Bettina Brand-Claussen und Viola Michely, Ausst.-Kat. Sammlung Prinzhorn Heidelberg, Heidelberg 2004, S. 72–79.

29 Georg Laehr und Hans Laehr (Hrsg.), *Schweizerhof. Privat-Heilanstalt für Nerven- und Psychisch-Kranke weiblichen Geschlechts. Zweiter Bericht. Chronik, Beschreibung, wissenschaftliche Beiträge*, Berlin 1893.

30 Ebd., S.17

31 Oskar Schlemmer, *Briefe und Tagebücher*, hrsg. von Tut Schlemmer, München 1958, S. 91. Siehe dazu: Thomas Röske, »›Geht mir noch sehr im Kopf herum‹. Oskar Schlemmer und die *Bildnerie der Geisteskranken*«, in: *Jahrbuch der Stiftung Schleswig Holsteinische Landesmuseen Schloß Gottdorf*, N. F., Bd. VIII, 2001–2002, hrsg. von Herwig Guratsch, Neumünster 2003, S. 85–98.

32 Adolf Hölzel, Schriftblatt im Kunsttheoretischen Nachlass in den Archiven der Staatsgalerie Stuttgart, Signatur: Ordner 2 NT / 983 V.

33 Brief von Hans Prinzhorn an Klara Knobloch vom 22. Juni 1920 im Nachlass Geinitz im Hans Prinzhorn-Archiv der Sammlung Prinzhorn, Heidelberg. Für die freundliche Unterstützung danke ich Frau Doris Noell-Rumpeltes. Weitere Begegnungen zwischen Hölzel und Prinzhorn sind bisher nicht belegt.

34 Siehe dazu Verf., »Wege zu kühner Kunst. Adolf Hölzel, Hans Prinzhorn und die *Bildnerie der Geisteskranken*«, in: *Kaleidoskop. Hoelzel in der Avantgarde*, hrsg. von Marion Ackermann, Gerhard Leistner und Daniel Spanke, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Stuttgart und Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, Heidelberg 2009, S. 116–125.

35 Günter Irscher, *Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400–1900)*, Darmstadt 1984.

36 Ebd., S. 147. Eben diese Definition bezieht Gregor Wedekind auch auf die Werke von Paul Klee. Wedekind 2003 (s. Anm. 16), S. 47.

37 Vgl. ebd., S. 148.

38 Siehe dazu Verf. 2009 (s. Anm. 32), S. 118.

39 Alexander Klee, *Adolf Hölzel und die Wiener Secession*, München 2006, S. 79 ff.

- 40 Karin von Maur, *Adolf Hölzel. Der Verkannte Revolutionär. Werk und Wirkung*, Hohenheim u.a. 2003, S. 135.
- 41 Daniel Spanke, »Kaleidoskop und Ornament. Zu Adolf Hölzels Konzeption des modernen Bildes«, in: *Ausst.-Kat. 2009* (s. Anm. 32), S. 61.
- 42 Wolfgang Venzmer zitiert das Verzeichnis einer Nachlassinventur vom 24. Juni 1941 die 914 Blätter »Zeichnungen mit Schrift« auflistet. Siehe Wolfgang Venzmer, *Adolf Hölzel. Leben und Werk*, Stuttgart 1982, S. 199, Fußnote 11.
- 43 Auf die Verbindung zur écriture automatique hat bereits Karin von Maur hingewiesen, Maur 2003 (s. Anm. 38), S. 110. Siehe dazu auch Friedrich Weltzien, »Adolf Hölzel. Eigenwillige Kräfte zwischen Tradition und Avantgarde«, in: *Vision Farbe. Adolf Hölzel und die Moderne*, hrsg. von Christoph Wagner und Gerhard Leistner, München 2013 (im Druck).
- 44 Wedekind 2003 (s. Anm. 16), S. 147.
- 45 Wolfgang Kersten, »Paul Klees kulturkritisches Ideal der ›Geisteskrankenkunst‹. Revision einer kunsthistorischen Bewertung«, in: *Vision und Revision einer Entdeckung*, hrsg. von Bettina Brand-Claussen und Inge Jádi, Heidelberg 2001, S. 47–61. Grogor Wedekind wertet den Text Kerstens ebenfalls kritisch als »szientifischen Aberglauben« Wedekind wie Anm. 8, S86, Anm 2.
- 46 Siehe Peter Bernhard, »Die Gastvorträge am Bauhaus – Einblicke in den zweiten ›Lehrkörper‹«, in: *Mythos Bauhaus. Zwischen Selbsterfindung und Endhistorisierung*, hrsg. von Anja Baumhoff und Magdalena Droste, Berlin 2009, S. 108. Walter Gropius ist auf Prinzhorn durch seine damalige Geliebte Lily Hildebrandt, die Frau von Hans Hildebrandt, hingewiesen worden. Das geht aus Briefen hervor, die er an an Lily Hildebrandt sendet. Zunächst ist Gropius skeptisch. In einem nicht näher datierten Brief aus dem Jahr 1920 schreibt er: »Prinzhorn möchte ich nicht reden lassen. Solche Grenzüberschreitungen sind gefährlich und begriffsverwirrend.« Nach dem Vortrag 1922 heisst es »Die Bilder, die er [Prinzhorn] zeigt, sind wirklich ganz erstaunlich und er scheint auch ein feiner Mensch zu sein. Nachher waren wir auf Schlemmers Atelier zusammen.« Briefe von Walter Gropius an Lily Hildebrandt. Kopien im Bauhaus Archiv Berlin. Für die freundliche Hilfe bei den Recherchen danke ich Frau Wencke Clausnitzer vom Bauhaus Archiv.
- 47 Kersten 2001 (s. Anm. 44), S. 56.
- 48 Von Wieser gehört zu den 10 von Prinzhorn besonders hervorgehobenen Künstlern Er war promovierter Jurist. Wegen paranoider Vergiftungsängste und Verfolgungswahn wurde er in eine Münchner Privatklinik eingeliefert. Prinzhorn besuchte ihn dort mehrfach. In seinen Zeichnungen wollte er neue wissenschaftliche Systeme wie eine »Willologie«, eine »Gerechtologie« entwickeln. Auch Schlemmer schätzte die Blätter sehr, wie aus dem oben zitierten Brief hervorgeht.
- 49 Foucault 1973 (s. Anm. 1), S. 52.
- 50 Johannes Itten war glühender Anhänger der in den 1920er Jahren populären Mazdaznan-Lehre. Siehe dazu Norbert N. Schmitz, »Mazdaznan am Bauhaus – der Künstler als Heilsbringer«, in: *Bauhaus*, hrsg. von Jeannine Fiedler und Peter Feierabend, Königswinter 2006, S. 120–125.
- 51 Michael Baumgartner, »Die ›Verwesentlichung des Zufälligen‹ Paul Klees Zwiesprache mit der Natur«, in: *In Paul Klees Zaubergarten*, Ausst.-Kat. Zentrum Paul Klee Bern, Henie Onstad Centre, Oslo und Bergen Art Museum, Ostfildern 2008, S. 38.
- 52 Siehe dazu *Paul Klee und die Romantik*, hrsg. von Brigitte Reinhardt, Ausst.-Kat. Ulmer Museum, Ulm 2009, darin Tulliola Sparagne, »Paul Klee und die Romantik: Themen und Quellen«, S. 9–25, bes. S. 12ff.
- 53 Siehe dazu Christoph Wagner, »›Ein Garten für Orpheus‹. Zur Transformation der Landschaft bei Paul Klee im Jahre 1926«, in: *Vermessen. Landschaft und Ungegenständlichkeit*, hrsg. von Werner Busch und Oliver Jehle, Zürich und Berlin 2007.
- 54 Zitiert nach Michael Baumgartner, »›C`est à Weimar que fleurit une plante qui ressemble à dent de sorcière.‹ Paul Klee aus der Sicht der Surrealisten«, in: *Polyphone Resonanzen. Paul Klee und Frankreich / La France et Paul Klee*, hrsg. von Gregor Wedekind, Berlin 2010, S. 63. Siehe dazu auch Baumgartner 2008 (s. Anm. 50), S. 38f.
- 55 Als ironische Bezugnahme auf den Surrealismus interpretiert Baumgartner die 11 Jahre später entstandene Zeichnung *Menu ohne Appetit*.
- 56 Wilhelm Michel, *Das Teuflische und Grotteske in der Kunst*, München 1919, S. 92. Die Abbildungen der Werke Klees finden sich auf S. 70 und 103. Michels Studie scheint auch das Bilderreservoir für Wolfgang Kaysers Untersuchung gewesen zu sein, freilich ohne dass er dies benennt.
- 57 Gregor Wedekind, »Die Wirklichkeit des Grottesken: Paul Klee, Hugo Ball und Carl Einstein«, in: *Ausst.-Kat. 2003* (s. Anm. 16), S. 39–56.
- 58 Friedrich Weltzien hat auf das Arabeske im Werk Hölzels hingewiesen, Weltzien 2012/2013 (s. Anm. 42).
- 59 Maria Lemmé überliefert den folgenden Aphorismus Hölzels: »Irre wie Kinder wissen Wege zu kühner Kunst.« Adolf Hölzel, *Gedanken und Lehren*, Stuttgart 1933, S. 37. Auf einem Schriftblatt notiert Hölzel ganz ähnlich: »Irre wie Kinder weisen Wege zu kühner Kunst.« Schriftblatt im Nachlass der Adolf Hölzel-Stiftung.