



Abb. 1–2 | Szenen aus dem Theaterstück *Tobende Ordnung* | Konzept und Regie: Xenia Multmeier, Musik: Michael Holz, Tanz: Vivien Hecht | Premiere: theater en face, 5. Oktober 2013, Studiobühne am Aasee, Münster

Ingrid von Beyme **Tobende Ordnung** Stück für Entrückte, Tänzer und Musik

Das von Xenia Multmeier für das Theater en face in Münster inszenierte Stück *Tobende Ordnung* (2013)¹ spielt in einem White Cube, der sowohl steriler Klinik- als auch Ausstellungsraum ist. Die Regisseurin kombiniert Texte aus psychiatrischem und künstlerischem Kontext und lässt sie auf- und miteinander wirken. Sie arbeitet mit locker verbundenen Szenenfolgen von Tanz, Sprechchören, Live-Musik und Live-Projektionen. Schriftliche Selbstzeugnisse von Frauen, die um 1900 in psychiatrischen Anstalten lebten, bilden den historischen Hintergrund. Ihre Texte und Werke sind im Heidelberger Ausstellungskatalog *Irre ist weiblich*² publiziert, der Multmeier zu einem Konzept anregte, das frauenspezifische Erfahrungen wie sexuellen Missbrauch oder Kindstötung berücksichtigt. Die Texte der Sammlung Prinzhorn werden aktualisiert durch zeitgenössische Texte und Berichte psychiatrieeffahrener Männer und Frauen, die in Schreibwerkstätten der Alexianer³ entstanden. Die Schnittstellen sind durchwoben mit Kunstmanifesten und Aussagen von Künstlern. Anspielungen auf Sol Lewitt, Robert Filliou, Martin Kippenberger, Jonathan Meese, Filippo Tommaso Marinetti und Bruce Nauman⁴ bilden den künstlerischen Kontext, in den die Texte der Außenseiter, Ausgegrenzten, Eingesperrten eingebettet werden. Dabei sind Übergänge nicht deutlich als „cuts“ erkennbar, sondern fließend. Der Begründer des Begriffs *Art brut*, Jean Dubuffet, kommt ebenso zu Wort wie Antonin Artaud, Anstaltsinsasse in Rhodéz und Schöpfer des Theaters der Grausamkeit, auf dessen Satz

„Alles muss haargenau in eine tobende Ordnung gebracht werden“⁵, der Titel des Stücks anspielt.

Beim letzten Text der Aufführung handelt es sich um einen Brief des Gefangenen Joseph Melville, der 1971 bei einem Gefängnisaufrast im Attica Correctional Facility im Staat New York ums Leben kam. Er thematisiert den unerträglich empfundenen Zustand der menschlichen Unfreiheit und spielt auf die existentielle Frage *To be – or –?* an, die im Titel *Tobe[nde] Or[dnung]* typographisch versteckt ist. Die Kunst als (Über-)lebenskonzept, als „Überlebenskunst“ ist der gemeinsame Nenner der Texte, die in vier Ausstellungsräumen zum Leben erweckt werden mit Rezitieren, Singen, gemeinschaftlichem Sprechen, Flüstern oder Hauchen, untermalt durch Tanz- und Musikeinlagen von Klavier und Posaune. Letztere ist als Instrument zugleich Metapher für die unkontrollierbaren Stimmen von außen, die Botschaften in den Kopf der Ver- oder Entrückten blasen und ihnen Befehle ins Ohr „trichtern“ (Abb. 1). Folgende Räume⁶ werden durch Textzitate, Tanz- und Musikimprovisationen szenisch dargestellt:

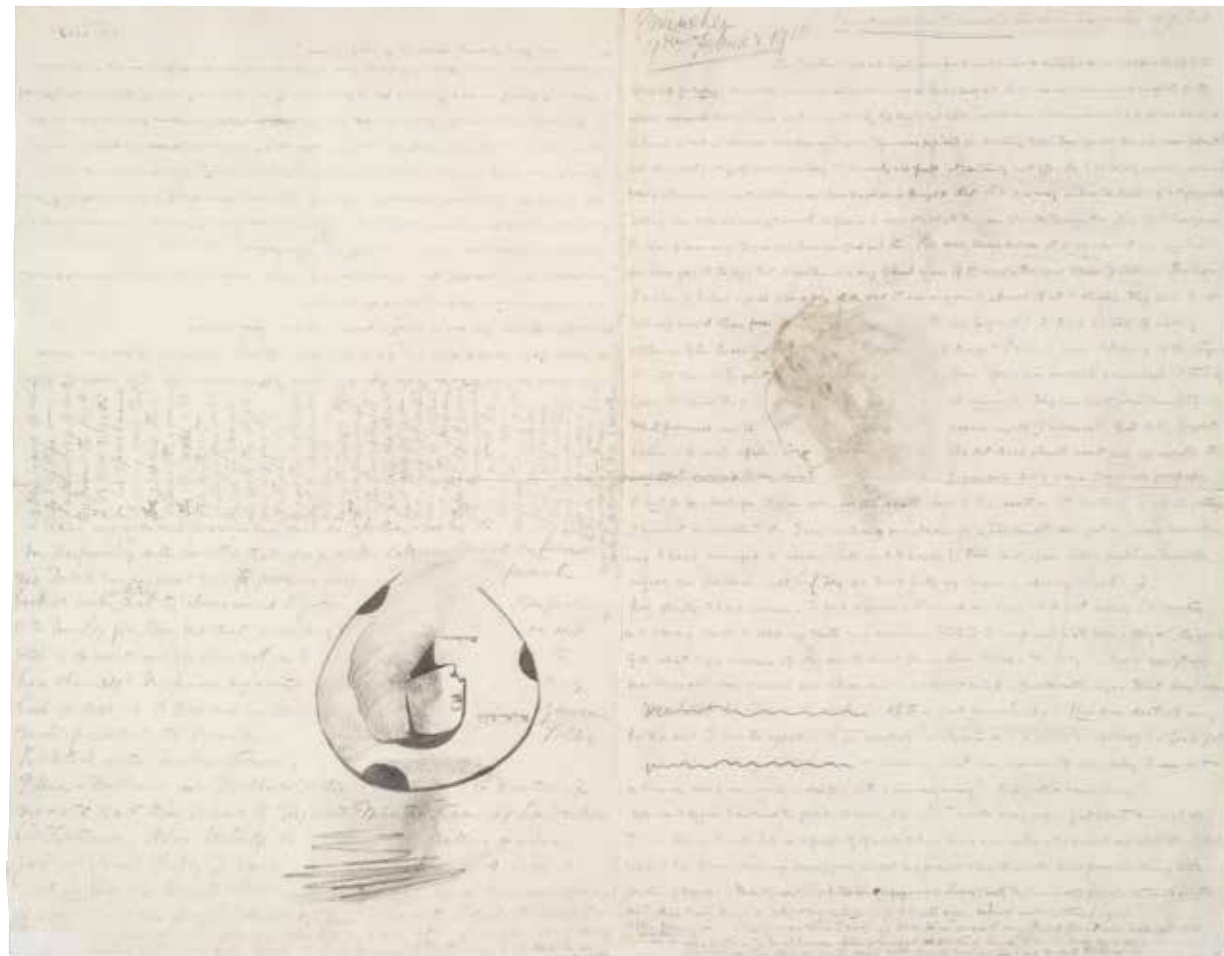
Raum I: definiert

Das Stück beginnt, indem eine Frau die Bühne betritt, hin und herläuft, auf verschiedene Gegenstände deutet und ständig in derselben Reihenfolge wiederholt: „gut ausgeführt – schlecht ausgeführt – nicht ausgeführt“. Scheinbar willkürlich fällt sie Urteile und „definiert“ ihre Umgebung. Erst allmählich kommt die Vermutung auf, dass es sich

um eine Anstaltsinsassin handeln könnte. Nämlich dann, wenn „Pfleger“ in weißen Kitteln den Raum betreten und weibliche und männliche „Patienten“ auf die Bühne führen. Die Führung erfolgt durch eine Berührung am Kopf oder Hals. Werden die Patienten „ausgeführt“ wie Tiere oder sind sie sedierte, willenlose, roboterartige Objekte? Die weiter hörbaren Beurteilungen: „gut ausgeführt – schlecht ausgeführt – nicht ausgeführt“, scheinen sich von den Gegenständen auf die Patienten zu verlagern. Plötzlich werden die Rollen und somit die Perspektive gewechselt: die Patienten führen die Pfleger. Dann folgt die Ankündigung, dass „Anstaltsangelegenheiten“ neu geregelt werden müssten. Die neuen „Regeln“ entpuppen sich als die ersten fünf Leitsätze Sol Lewitts über *Conceptual Art*.⁷ Wer sie nicht kennt, dem erschließt sich auch nicht der Gedanke, der hinter Sol Lewitts Konzeptkunst steht: nämlich dass es unwichtig ist, wie gut ein Werk ausgeführt ist, so lange die Idee gut ist, die dahinter steht. Mit den willkürlich getroffenen Ausführungsstatements spielt die Regisseurin zudem auf den Fluxus-Künstler Robert Filliou an, der den Kunstmarkt auf die Schippe nahm, indem er seine Werke mit „bien fait – mal fait – pas fait“ abzustempeln pflegte.⁸

Die Art der Ausführung spielt auch im Werk der stickenden Anstaltskünstlerin Emma Mohr eine Rolle. Ihr wird gleich zu Beginn des ersten Ausstellungsraums viel Platz eingeräumt. Man sieht sie einen Beschwerdebrief an Kaiser Wilhelm I. sticken (Abb. 2). Ausführliche Passagen

aus ihrer Stickschrift – heimlich entstanden in der Provinz-Irrenanstalt bei Halle an der Saale, datiert auf den 21. Mai 1875 – vermitteln dem Zuschauer eine Vorstellung von ihrem Schicksal. Ihre Handarbeit ausführend, erzählt Emma Mohr mit aufgebrachtener Stimme, wie Beamte ihre Tür einschlugen und sie unrechtmäßig ins Irrenhaus brachten, nachdem sie sich mit einer Anzeige gegen die Behauptung gewehrt hatte, sie hätte ein Kind mit einem hohen Beamten gehabt. War womöglich eine Kindstötung die Ursache Ihrer Einweisung? Sie ist empört über die beleidigende Behauptung, sie stänke. Sie versucht vergeblich, ihre Würde zu wahren und bei geschlossener Tür baden zu dürfen; der sie duzenden, groben Pflegerin entgegnet sie: „ich bin keine Geistes-Kranke, der sie’s bieten können“⁹. Ihren über zwei Jahre gestickten Brief an den Kaiser schließt sie entschuldigend ab: „Seine Majestät gnädigst, des fehlenden Respect-Randes (wegen schlechter Aussicht der vielen Nähte, durch zusammen genähter, hier heimlich, mit dazu gebrauchten Zwirn, entnomm’ner Leinwand-Stückchen, der zu gedrängten, bis ans Ende geschrieb’nen Schrift), um Verzeiung bittend, unterthänigst diese Angaben, welche ich aber nur mit dem Eid bekräftigen kann, zu Füßen seiner Kaiserl.-Majestät lege; bitt ich, Seine Majestät möchten dieselbe huldvoll, mit einem gnädigen Blick auf mich [...] annehmen.“¹⁰ Wegen „Mangels des Papiers“¹¹ war Emma Mohr laut eigenen Angaben gezwungen, ihren Protestbrief zu sticken. Sie entschuldigt sich beim Kaiser explizit für die Art



Tafel I | **Mary Knox Tisdall** | Schreiben an die Angehörigen | 1910
Bleistift auf liniertem Papier | 33,3 x 42 cm | SP Inv.Nr. 4023



Tafel II | Szene aus dem Theaterstück *Tobende Ordnung* | Konzept und Regie: Xenia Multmeier, Musik: Michael Holz,
Tanz: Vivien Hecht | Premiere: theater en face, 5. Oktober 2013, Studiobühne am Aasee, Münster

Abb. 3 | Szene aus dem Theaterstück *Tobende Ordnung*

der Ausführung, denn aus Platzmangel konnte sie auch den gebührenden Respekt nicht einhalten. Dennoch hofft sie auf Gehör und Hilfe.

Raum II: *The medicine I need*

Im zweiten Ausstellungsraum entfalten sich Musik- und Tanzeinlagen, wobei neben anderen Positionen zwei Künstlerinnen der Sammlung Prinzhorn – Luise Klein und Marie-Louise M. – zu Wort kommen.

Luise Klein sieht in ihrem Brief über architektonische Maßnahmen „das Badehaus bei Lüttringhausen [...] auf Leichenmauern von halbgroßen Menschen“ [stehen]. Mit dem Publikum teilt sie flüsternd ihr Geheimnis: „Das Bettzeug wird zum Vergrößern der halbhohen Menschen benötigt.“ Dieses Bild entfaltet sich für den Zuschauer erst sukzessive, indem die Anstaltsinsassin ein Gestell immer wieder mit Bettlaken umwickelt und zu einer überlebensgroßen Stofffigur verknotet (Abb. 4). Weiter wird aus ihrem Brief zitiert: „Das Benähen der menschlichen Figuren geschieht am Besten an der Nähmaschine.“¹² Die um 1900 üblichen handwerklichen Fertigkeiten der Frauen finden sich auch in ihren künstlerischen Ausdrucksformen. Wenn sie in ihrer Ausführung jedoch nicht mehr funktional, bescheiden und ordentlich daherkommen, sondern verschwenderisch, frech und überbordend, durchbrechen sie die gesetzten Regeln. Dann entsteht Verwirrung, der rote Faden geht verloren, verdichtet sich zum Labyrinth. Das „Benähen der menschlichen Figur“ klingt in einer Szene

an, in der sich eine Schauspielerin rote und blaue Adern auf den weißen Stoffleib malt. Die Blutbahnen wirken wie Fäden, die sich durch den menschlichen Leib ziehen. Das symbolische Zunähen (Heilen) des Leibes spielt zugleich auf die von Artaud geforderte „Körperlichkeit“ des Theaters an. Der Körperausdruck wird zum eigenmächtigen, magischen Zeichen, das dem sprachlichem Ausdruck nicht untergeordnet werden soll (Abb. 3).

In ihrer *Letztwilligen Verfügung* beschreibt Marie-Louise M.: „Ich wünsche mir nichts sehnlicher, als nicht in diesem Zimmer begraben zu werden! Denn Erstmal ist mir’s wurst, wenn in diesem Zimmer das Klavier wegkommt und meiner Mutter Kindersaiglein hingestellt wird.“ Die Irrenzelle wird zur gefürchteten Grabkammer, das (schwarze) Klavier im (Theater-)Raum zum Sarg. Luise Klein bringt das Bade- bzw. Irrenhaus (das Dauerbad war eine gängige Behandlungsmethode!) mit Leichenmauern in Verbindung. Das Lebendigbegrabensein und Sichtotfühlen schwingt in diesen Briefen mit. Dennoch bestimmt Marie-Louise M. ganz dezidiert für sich selbst, dass sie keine Diakonissin an ihrem Sterbelager möchte. Als „4. Gebot“ verkündet sie: „werde ich mir erlauben an die Seelenwanderung zu glauben.“¹³ Die Anstaltsinsassin ermächtigt sich qua Testament, an das zu glauben, was ihren Vorstellungen entspricht. Sie fügt sich nicht der geltenden Ordnung, sondern setzt sich über den Tod hinaus über gängige Glaubenssätze hinweg.

Abb. 4 | Szene aus dem Theaterstück *Tobende Ordnung*

Raum III: *Menschensex*

Im dritten Raum werden Auszüge aus Sigmund Freuds *Traumdeutung* szenisch dargestellt. Freud und ein anderer Arzt sitzen pfeifenrauchend beisammen und diskutieren den Fall der neurotischen Patientin Katharina mit „hysterischer Aura“ (Abb. 4). Sie steht Freud über ihren sexuellen Missbrauch als Kind Rede und Antwort, während dieser die Fakten mit seinem Kollegen durchgeht und ihm erklärt, ab einem gewissen Punkt könne er nicht „weiter in sie dringen“. In dieser Szene wird die Betroffene zur Fallstudie, und man nimmt die analysierende männliche Rolle als eine gewaltsame wahr, die den körperlichen Akt der Vergewaltigung auf anderer Ebene wiederholt.

Im weiteren Verlauf des Stückes verkörpern Schauspielerinnen die Anstaltskünstlerinnen Maria Kraetzing, Emma Hauck, Therese Stehbeck und Elisabeth Faulhaber, aus deren sehnsuchtsvollen Liebesbriefen sie vortragen. Sie halten schwarze Seidenpapiere in den Händen – geschwärzte, zensierte Blätter, welche die Anstalt nie verlassen haben (Abb. 7). Unabgeschickte Briefe, die niemals Gehör fanden:

„Lieber König Gustav!

Ich liebe Sie, bin nicht krank und war nie krank und kann es hier nicht länger aushalten!“¹⁴ (Abb. 5).

„Mein lieber Schatz!

wie lange muss ich noch warten bis du die Gnade hast, endlich einmal nach deiner Frau zu schauen. [...] Von Tag

zu Tag warte ich auf dich, was ist denn los? Hast du denn kein Geld, um, nach Heidelberg zu fahren [...] Oder bekommst du meine Briefe und Telegramme nicht.[...] Ich bleibe keine Stunde länger mehr hier!“¹⁵ (Abb. 6).

„Lieber guter Hans.

Seit Montag, den 14. Febr. lieg ich in der psychiatrischen Klinik und werde von den Ärzten für verrückt u. spinnert erklärt.“¹⁶

„Mein lieber guter Heinrich!

Hast du es denn schon erfahren, dass ich in die Heilanstalt Dösen überführt worden bin, es ist ja zu bedauern, was ist den[n] der Grund, warum hat man das getan nun wie hast du das Neujahr angefangen, und die Neujahrsnacht zugebracht und wo habt Ihr es gefeiert, bist du denn wirklich damals blind gewesen oder ich, warum habt ihr so mit mir gehandelt, hast du mich denn wirklich schon vergessen, es wird jetzt zwei Jahr her sein, dass Du nichts mehr von dir hören ließt [...]“¹⁷

Immer wieder werden die schwarzen Briefe zusammengeknüllt, entfaltet und gelesen, eine sich wiederholende Prozedur, die innerhalb der Anstalt keine Wirkkraft entfalten kann, nichts verändert – wie verbrannte Briefe, die nur Rauch und Asche zurücklassen.

Um 1900 wirkten tobende Frauen auf ihr Umfeld – im Gegensatz zu Männern – besonders ungehörig. Deshalb wurden Behandlungs- und Abstrafungsmaßnahmen viel rigorosener durchgeführt als bei männlichen Insassen.¹⁸



Abb. 5 | Maria Kraetzinger | Lieber König Gustav
1906 | Bleistift auf Papier | 17,5 x 11,2 cm
SP Inv.Nr. 2046

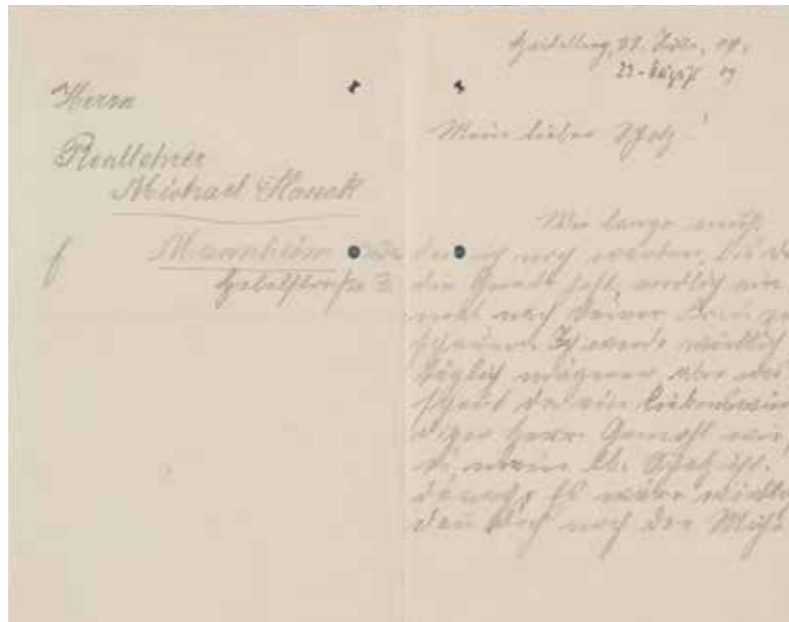


Abb. 6 | Emma Hauck | Mein lieber Schatz (Brief an den Ehemann) | 1909 | Bleistift auf Papier
16,5 x 21 cm | SP Inv.Nr. 3622/1 (1986)



Abb. 7 | Szene aus dem Theaterstück Tobende Ordnung

Frauen hatten fügsam, still und leise zu sein, anstatt schreiend und schreibend aufzubegehren. Doch gerade das sich empörende Toben sollte die Welt, die den Anstaltsinsassinnen aus den Fugen geraten war, wieder in Ordnung bringen.

Raum IV: Der Sprung aus der Realität

Im vierten Ausstellungsraum wird eine Live-Videoaufnahme an die Wand projiziert, die den beeindruckenden Kindstötungsmonolog der – im Wortsinne – am Boden liegenden englischen Patientin Mary Knox Tisdall aufzeichnet, deren 1910 geschriebener Brief sich ebenfalls in der Sammlung Prinzhorn befindet (Tafel I–II).

„Miss Mary Knox Tisdall is the biggest damned fool the world ever saw für[sic!] she has (yes she has indeed!) sent herself to the butcher's shop for nothing!“ Sie bezeichnet sich als „highly hysterical“, ekelt sich vor sich selbst, „I sleep and eat like a pig“, und wundert sich, was aus der ästhetischen Mary Knox Tisdall und ihrem bürgerlich geregelten Leben geworden ist – sie, die einst alles Schöne liebte, hat sich durch eigene Schuld aus dieser Welt hinaus katapultiert: „A murderess and a sodomist in every sense of the word except the real sense of the word – except in der Tat im Geiste und auch äußerlich aber Gott sei gelobt und gedankt nicht in Wirklichkeit!“¹⁹

Die letzte künstlerische Position aus der Sammlung Prinzhorn wird durch ein Gesprächsprotokoll von Hans Prinz-

horn mit Marta Kalchreuter vom 7. und 8. Oktober 1920 wiedergegeben, zu dem die Tänzerin Vivien Hecht eine Choreografie entwickelte. Die Patientin erläutert ins Mikrofons, dass sie auch Karikaturen zeichne, z. B. vom Doktor. Sie malte ihm Hörner an die Seiten des Kopfes, und der Hahnenkamm, den sie ihm aufgesetzt habe, „bedeute Ichbewusstsein“. Der Doktor habe „gar keine andere Aufgabe, als sich selbst zu bespiegeln.“²⁰

Kalchreuter kommt sich selbst „manchmal wie Luft vor, es reiht sich mein Sein nicht an das All.“²¹ Daran anschließend hört man einen Auszug aus Jean Dubuffets *Oriflammes* über die Ablehnung der Realität, ihrer verfälschten Namen, Zuschreibungen und Definitionen.²²

Nach einer kurzen Improvisation zu dem, was jeden normalen Menschen verrückt machen kann (z. B. ICE fahren, unverständliche Vorlesungen, schmutzige Toiletten), schließt das Stück mit dem Brief des Strafgefangenen Melville, der stellvertretend auch für Psychiatrie-Erfahrungen gelesen werden kann. Im englisch-deutschen Sprechchor immer wieder kanonartig versetzt vorgetragen, enden seine Zeilen bedrohlich anschwellend:

„In dieser gleichgültigen Brutalität, diesem unaufhörlichen Lärm, dieser Experimentalchemie von Essen, dem Toben verlorener hysterischer Menschen kann ich klar und sinnvoll handeln. Ich schauspielere absichtlich, manchmal sogar berechnend wenig – höchstens, um die Reaktionen anderer zu testen. Ich lese viel, trainiere, spreche mit

Wachen und Insassen, tastend nach der unvermeidlichen Ausrichtung meines Lebens.“²³

In der Schlusszene treten die Schauspieler im beeindruckenden Sprechkollektiv und doch jeder einzeln für sich stehend als Gefangene auf, die der grausamen Realität nicht entkommen.

1 Mit: Paula Berdrow, Frederic Clausen, Stephanie Escudeiro-Kiessling, Sarah Giese, Uwe Rasch, Anne Rolfes, Torsten Rother und Christoph Winges; Musik: Michael Holz, Tanz: Vivien Hecht.

2 Ausst.Kat. *Irre ist weiblich. Künstlerische Interventionen von Frauen in der Psychiatrie um 1900*, hg. von Bettina Brand-Claussen und Viola Michely, Sammlung Prinzhorn, Heidelberg 2004.

3 Träger aller Alexianer-Einrichtungen, die sich an Menschen mit Behinderungen oder psychischen Erkrankungen richten, ist die Ordensgemeinschaft der Alexianerbrüder. Dazu gehört auch das Kunsthaus Kannen in Münster, ein Museum für Outsider Art und Art Brut. Im Rahmen des vom Kunsthaus Kannen organisierten Internationalen 2x2 Forums für Outsider-Art fand am 5. Oktober 2013 die Premiere des Theaterstücks *Tobende Ordnung* statt.

4 Siehe Programmflyer zu *Tobende Ordnung*. Besten Dank an Xenia Multmeier, die der Autorin ihr Manuskript zur Verfügung stellte.

5 Antonin Artaud, „Schluss mit dem Gottesgericht“, in: ders., *Das Theater der Grausamkeit*, München 1993, S. 8.

6 Die im Folgenden erwähnten Titel der Ausstellungsräume stammen von der Regisseurin, siehe Programmflyer (Anm. 4).

7 Sol Lewitt stellte 35 Leitsätze über Conceptual Art auf, in: *Art – Language, The journal of conceptual art*, vol. 1, No. 1, Mai 1969, siehe auch <http://artype.de/Sammlung/Bibliothek//I/le Witt/leitsatz.htm>, Stand 12.10.2013.

8 Siehe Michael Erlhoff, „Prinzip der Äquivalenz. Gut gemacht, schlecht gemacht, nicht gemacht“, in: Ausst.Kat. *Robert Filliou 1926–1987. Zum Gedächtnis*, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1988, S. 57–59.

9 Emma Mohr, Auszug aus der Transkription „Dem Königl. Kaiserl. Hoh.-Ministerium zu Berlin“, datiert auf 21. Mai 1875, in: Ausst.Kat. *Irre ist weiblich 2004* (Anm. 2), S. 236. Emma Mohrs Brief ist auf die Rückseite eines Bildteppichs gestickt. Dieser befindet sich nicht in der Sammlung Prinzhorn, sondern in einer Privatsammlung.

10 Zit. nach Ausst.Kat. *Irre ist weiblich 2004* (Anm. 2), S. 236.

11 Zu Emma Mohr siehe Thomas Röske, „Emma Mohr“, in: ebd., S. 232–235, hier S. 232.

12 Luise Klein, Brief an Frau Kissler, SP Inv.Nr. 3143, in: ebd., S. 160.

13 Marie-Louise M., *Letztwillige Verfügung*, SP Inv.Nr. 2549, in: ebd., S. 220. Siehe dazu (Lohrmann) Tafel I, S. XX.

14 Maria Kraetzinger, SP Inv.Nr. 2046; siehe Ausst.Kat. *Irre ist weiblich 2004* (Anm. 2), S. 189–192.

15 Emma Hauck, Brief an den Ehemann, SP Inv.Nr. 3622/1; siehe ebd., S. 245–246.

16 Theresa Steinbeck, Brief aus der Krankenakte ohne Inv.Nr., siehe ebd., S. 250. Zu Steinbeck siehe ebd., S. 168.

17 Elisabeth Faulhaber, Auszug aus Heft SP Inv.Nr. 3748, fol. 6 verso, siehe ebd., S. 244–245.

18 Zur geschlechtsspezifischen Behandlung siehe Marietta Meier und Brigitta Bernet, „Grenzen der Selbstgestaltung. Zur ‚Produktion‘ der Kategorie Geschlecht in der psychiatrischen Anstalt“, in: ebd., S. 37–44, hier S. 42.

19 Mary Knox Tisdall, Schreiben an die Angehörigen, SP Inv.Nr. 4023, in: ebd., S. 204 (Übersetzung S. 250–251).

20 Marta Kalchreuter, „Untersuchung mit Dr. Prinzhorn, Universitätsklinik Tübingen, 7. und 8.10.1920“, in: ebd., S. 184–186, hier S. 186.

21 Ebd., S. 184.

22 Jean Dubuffet, „Oriflammes“, in: ders., *Prospectus et tous écrits suivants*, hg. von Hubert Damisch, Bd. III, Paris 1995, S. 233–235. Im Theaterstück in deutscher Übersetzung, siehe Multmeier 2013 (Anm. 4), S. 16–17.

23 Zitiert nach Multmeier 2013 (Anm. 4), S. 17.