



# **Een vergelijkend onderzoek naar de beeldende kunst van gezonden en geesteszieken**

<https://hdl.handle.net/1874/361341>

A. J. W. Kaas, 1922

Een vergelijkend onderzoek  
naar de beeldende Kunst van  
Gezonden en Geesteszieken

A. J. W. Kaas

A. qu.

192





EEN VERGELIJKEND ONDERZOEK  
NAAR DE BEELDENE KUNST VAN  
GEZONDEN EN GEESTESZIEKEN

Drukkerij UTA Utrecht

RIJKSUNIVERSITEIT UTRECHT



1392 3838

70

# EEN VERGELIJKEND ONDERZOEK NAAR DE BEELDENE KUNST VAN GEZONDEN EN GEESTESZIEKEN

---

## PROEFSCHRIFT

TER VERKRIJGING VAN DEN GRAAD VAN DOCTOR IN DE GENEESKUNDE AAN DE RIJKSUNIVERSITEIT TE UTRECHT, OP GEZAG VAN DEN WAARNEMENDEN RECTOR MAGNIFICUS DR. L. VAN VUUREN, HOOGLEERAAR IN DE FACULTEIT DER LETTEREN EN WIJSBEGEERTE, VOLGENS BESLUIT VAN DEN SENAAAT DER UNIVERSITEIT TEGEN DE BEDENKINGEN VAN DE FACULTEIT DER GENEESKUNDE TE VERDEDIGEN OP DINSDAG 7 JULI 1942, DES NAMIDDAGS TE 5 UUR

DOOR

ANDRIES JOHANNES WILLEM KAAS

GEBOREN TE ALKMAAR

VAN LOGHUM SLATERUS  
UITGEVERS-MAATSCHAPPIJ N.V.  
ARNHEM - IN 'T JAAR MCMXLII

3



DRUKKERIJ UTA UTRECHT

RIJSUNIVERSITEIT UTRECHT



1392 3838

EEN VERGELIJKEND ONDERZOEK  
NAAR DE BEELDENE KUNST VAN  
GEZONDEN EN GEESTESZIEKEN

---

PROEFSCHRIFT

TER VERKRIJGING VAN DEN GRAAD VAN DOCTOR IN DE GENEES-  
KUNDE AAN DE RIJKSUNIVERSITEIT TE UTRECHT, OP GEZAG VAN  
DEN WAARNEMENDEN RECTOR MAGNIFICUS DR. L. VAN VUUREN,  
HOOGLEERAAR IN DE FACULTEIT DER LETTEREN EN WIJSBEGEERTE,  
VOLGENS BESLUIT VAN DEN SENAAAT DER UNIVERSITEIT TEGEN  
DE BEDENKINGEN VAN DE FACULTEIT DER GENEESKUNDE TE  
VERDEDIGEN OP DINSDAG 7 JULI 1942, DES NAMIDDAGS TE 5 UUR

DOOR

ANDRIES JOHANNES WILLEM KAAS

GEBOREN TE ALKMAAR

VAN LOGHUM SLATERUS  
UITGEVERS-MAATSCHAPPIJ N.V.  
ARNHEM - IN 'T JAAR MCMXLII



AAN MIJN OUDERS



De voltooiing van dit proefschrift biedt mij een gelegenheid om allen, die tot mijn academische vorming hebben bijgedragen, dank te zeggen.

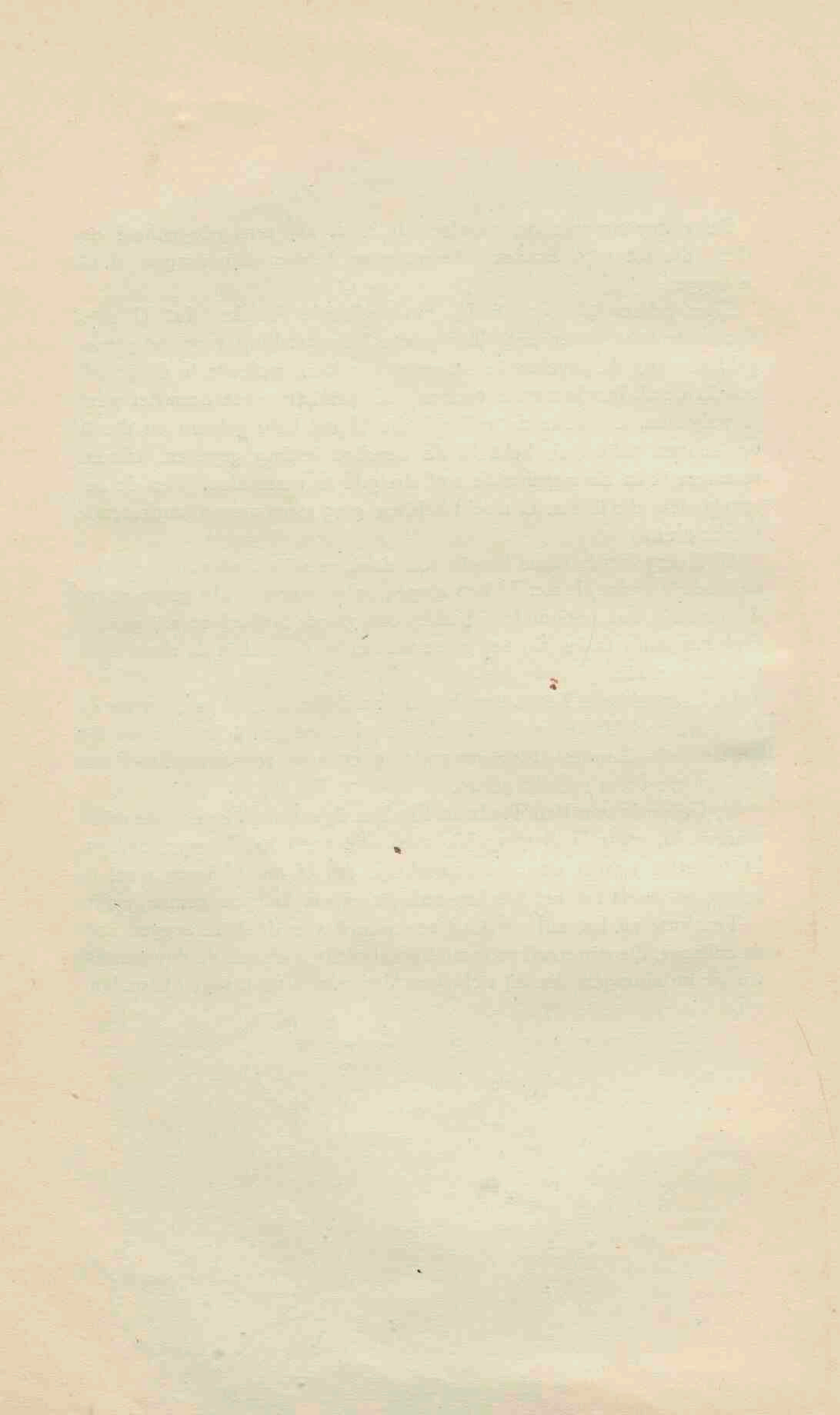
Zeër erkentelijk ben ik U, Hooggeleerde Rümke, dat U mijn Promotor hebt willen zijn. Uw groote belangstelling voor de grensgebieden van de psychiatrie, waarvan een klein gedeelte in dit proefschrift wordt beschreven is voor mij een prikkel geweest om het werk te voltooien. Ondanks de vrijheid, die U mij hebt gelaten en die ik op hoogen prijs stel, hebt U de noodige leiding gegeven, telkens wanneer ik in de uitgebreide stof dreigde te verdwalen. Van de besprekingen, die ik met U mocht hebben, ging steeds een stimulerende werking uit.

U, Zeergeleerde Gans ben ik veel dank verschuldigd voor de uren, gedurende welke ik met U heb mogen samenwerken. De gesprekken, die daarbij vaak ontstonden, hebben een groote invloed op mij gehad. Ook beschouw ik het als een groot voorrecht, door U in de neurologie te zijn ingeleid.

U, Zeergeleerde Kraus ben ik zeer dankbaar, niet alleen voor de wijze waarop U medegewerkt hebt aan het tot stand komen van dit proefschrift. Zonder Uw aanmoediging en hulp zou deze dissertatie een andere vorm hebben gehad.

U, Geleerde van Erp Taalman Kip ben ik erkentelijk voor de wijze waarop U, waar U dit mogelijk was, mijn werk hebt aangemoedigd. De prettige sfeer van samenwerking, die U om U heen weet te scheppen, heeft mij het werken aan dit proefschrift vergemakkelijkt.

Tenslotte zij het mij vergund een woord van dank te zeggen aan de collegae, die materiaal voor mij bijeenbrachten en aan de directeuren van de inrichtingen, die mij ziektegeschiedenissen ter inzage afstonden.



## INHOUD.

### DEEL I

VRAAGSTELLING . . . . .	11
• HOOFDSTUK I. INVLOEDEN, DIE OP DE BEELDENDE KUNST INWERKEN . . . . .	14
1. Inleiding . . . . .	14
2. Traditie . . . . .	15
3. Evolutie . . . . .	17
4. Revolutie . . . . .	17
HOOFDSTUK II. DE UITERLIJKE VERANDERINGEN VAN DE SCHILDERKUNST SEDERT HET EINDE VAN DE 19 <sup>e</sup> EEUW . . . . .	21
1. De werkelijkheid in de schilderkunst voor de wereldoorlog 1914—1918 . . . . .	21
a. Impressionisme . . . . .	21
b. Pointillisme . . . . .	22
c. Expressionisme . . . . .	23
2. De werkelijkheid in de schilderkunst na de wereldoorlog 1914—1918 . . . . .	25
a. Over abstracte schilderkunst . . . . .	25
b. Neoplasticisme . . . . .	30
c. Dadaïsme . . . . .	32
d. Surrealisme . . . . .	35
HOOFDSTUK III. MODERNE KUNST EN HET PSYCHIATRISCH EN PSYCHOLOGISCH ONDERZOEK . . . . .	37
1. Automatisme en surrealisme . . . . .	37
2. Andere vormen van automatisme . . . . .	39
3. Automatisme en expressionisme . . . . .	42
4. De surrealisten en hun interpretatie van surrealistische teksten . . . . .	43
5. De houding van het surrealisme tegenover psychoanalytische „Deutungen” . . . . .	44
6. De houding van de psychiatrie en de psychoanalyse tegenover de moderne kunst . . . . .	46
7. Résumé . . . . .	49
a. De grenzen van het pathologische in de moderne kunst . . . . .	49
b. De oorzaken voor de vormveranderingen van de moderne kunst . . . . .	50
c. de overeenkomst tusschen moderne en pathologische kunst . . . . .	52
HOOFDSTUK IV. HET KUNSTWERK EN DE PERSOONLIJKHEID VAN ZIJN SCHEPPER . . . . .	54
1. Inleiding . . . . .	54
2. Het verband tusschen de stijl en de persoonlijkheid van den kunstenaar . . . . .	54
3. Het verband tusschen de vorm en de inhoud van het kunstwerk . . . . .	66
4. De beteekenis van het symbool in de kunst . . . . .	69
5. Résumé . . . . .	71



HOOFDSTUK V. HET WERK VAN DEN ZIEKEN EN DEN GEZONDEN KUNSTENAAR . . . . .	73
1. Inleiding . . . . .	73
2. Over krabbels (Kritzeleien) . . . . .	75
a. Het vluchtige (acute) type . . . . .	75
b. Het zorgvuldig gemaakte ornamentaal-decoratieve beeld . . . . .	80
c. Overgangen van ornamentaal-decoratieve naar figuratieve teekeningen . . . . .	83
3. Over figuratieve teekeningen van niet-geofende of begaafde geesteszieken . . . . .	88
4. Teekenen tijdens psychiatrische en psychoanalytische behandeling . . . . .	94
HOOFDSTUK VI. DE VERHOUDING TUSSEN PSYCHOSE EN BEGAAFDHEID . . . . .	95
1. Inleiding . . . . .	95
2. Het beeldende werk van enkele psychotische kunstenaars . . . . .	99
3. Het beeldende werk van enkele gezonde kunstenaars . . . . .	104
4. De psychische oorzaken van de motorische begaafdheid . . . . .	106
HOOFDSTUK VII. MODERNE KUNST EN PATHOLOGISCHE KUNST . . . . .	112
1. De artistieke activiteit bij lijdens aan schizophrene psychosen . . . . .	112
2. De innerlijke verwantschap tusschen moderne en pathologische kunstenaars . . . . .	117
3. Moderne kunst en de cultuurvorm van den huidige tijd . . . . .	128
4. Résumé . . . . .	133
DEEL II	
HOOFDSTUK VIII. HET GRAPHISCHE EN LITTERAIRE WERK VAN ENKELE PSYCHOTISCHE EN NEUROTISCHE PATIENTEN . . . . .	139
HOOFDSTUK IX. DE PATIENT X. EN ZIJN WERK . . . . .	183
1. Persoonlijkheid . . . . .	183
2. Het litteraire werk . . . . .	188
3. Het graphische werk . . . . .	197
HOOFDSTUK X. OVER HET GRAPHISCHE WERK VAN GEESTESZIEKEN . . . . .	210
1. Inleiding . . . . .	210
2. Enkele opmerkingen over de vorm van het spontaan ontstane werk bij lijdens aan schizophrene psychosen . . . . .	210
3. Enkele opmerkingen over het spontaan ontstane werk bij lijdens aan niet-schizophrene psychosen . . . . .	217
HOOFDSTUK XI. CONCLUSIES . . . . .	219
NAAMREGISTER . . . . .	233
LIJST VAN NIET AFZONDERLIJK GECITEERDE WERKEN . . . . .	235

## VRAAGSTELLING

Wanneer men kunstwerken van welken aard ook beschouwt, ziet men daarin uitingen van een wisselwerking, ja zelfs van een rivaliteit tusschen persoonlijke en collectief-aanvaarde tendensen. In oude werken domineert de collectieve streving, maar wanneer men de twintigste eeuw nadert, treden de persoonlijke elementen in het scheppen meer en meer naar voren.

Het individualistische streven, dat in de moderne kunst van 1918 tot 1930 een hoogtepunt bereikt, maakt dat deze kunst voor velen onbegrijpelijk wordt en al spoedig wordt opgemerkt, dat zij somtijds op die, welke door geesteszieken wordt geproduceerd, gaat gelijken.

De belangstelling voor de pathologische kunst neemt, misschien omdat velen een innerlijke verwantschap met het scheppen van de tijd gevoelen, in ruime kring toe en onder invloed van boeken, die over dit onderwerp aan het licht komen wordt, ondanks het toenemende besef, dat in de kunst van geesteszieken waardevolle uitingen voorkomen, de qualificatie „schizophrene kunst” een van de investieven, die van tijd tot tijd gebruikt worden om de moderne richtingen aan te duiden. Het valt niet te ontkennen, dat er een overeenkomst tusschen sommige moderne kunstwerken en sommige pathologische uitingen bestaat omdat in beide kunstvormen persoonlijke tendensen boven collectieve gaan overheerschen, maar er zijn ook verschillen.

Hier zal getracht worden, enkele overeenkomsten en verschillen tusschen het scheppen van normale en pathologische kunstenaars aan te wijzen en na te gaan of deze met structuurverschillen en structuurovereenkomsten binnen de persoonlijkheid van de scheppers samenhangen.

Het blijkt noodzakelijk, om bij het onderzoek een zekere beperking in acht te nemen. Het is niet mogelijk om de letterkunde, de schilderkunst, de architectuur en de overige kunsten tegelijk te bezien en het blijkt tevens, dat de schilderkunst zich tot een uitvoeriger beschouwing het beste leent.

Het is niet mogelijk, een tweede beperking door te voeren en zich uitsluitend met de pathologische kunst bezig te houden. Daardoor

wordt het noodzakelijk, aandacht te besteden aan de ontwikkeling van de schilderkunst van normalen, voordat de pathologische kunst aan een onderzoek onderworpen kan worden. Er zal getracht worden, een systematisch overzicht te geven van de invloeden, die het uiterlijk van de schilderkunst in de loop van de tijden deden veranderen tot het punt, waarop de grootste gelijkenis met de pathologische kunst ontstond.

Tijdens dit onderzoek bleek verschillende malen, dat er een zeker contact tusschen de psychiatrie en verschillende moderne artistieke richtingen was. En hoewel de wetenschap niet steeds toonde, een juist inzicht in het wezen van de kunst te hebben, kon toch herhaaldelijk opgemerkt worden, dat zij met zeer veel belangstelling de ontwikkeling van de kunst gevolgd had.

In de moderne tijd had ook de wetenschap, met name de psychiatrie en vooral de psychoanalyse, een grootere invloed op de beeldende kunstenaars dan te voren ooit het geval was. Maar eveneens bleek van de zijde van deze kunstenaars de belangstelling vaak grooter te zijn dan het begrip dat zij zich, vooral van de psychoanalyse verworven hadden.

De vraag doet zich voor, of niet de levenshouding van den modernen kunstenaar zijn belangstelling in de richting van de psychiatrie dreef en tegelijkertijd het aspect van zijn werk bepaalde.

Daarbij moet dan ook nagegaan worden, welke wederzijdsche invloeden tusschen de psychiatrie en vooral tusschen de psychoanalyse eenerzijds en de beeldende kunst anderzijds bestaan en welke invloed de kennis van de psychoanalytische theorieën op het uiterlijk van de moderne schilderkunst heeft.

Deze vraag houdt tevens in, dat het noodzakelijk is een verklaring te zoeken voor het bekende feit, dat een kunstwerk, dat een uitdrukking is van individueele of algemeen-menschelijke emoties, in zijn vormentaal afhankelijk is van de stijl van het tijdperk, waarin het werd geschapen.

Het bovenstaande geldt voor de kunst van normalen en het hangt samen met het antwoord dat op de eerste vraag, die gesteld werd, gegeven kan worden; het is zeer goed mogelijk, dat de artistieke activiteit van de gezonde en die van de zieke persoonlijkheid als individueele praestatie identiek te stellen zijn, maar dat hun verschil ligt in hun beider verhouding tot de gemeenschap.

Men kan echter, behalve van de persoonlijkheid van de scheppers, ook van het werk uitgaan en de vraag stellen of, wanneer op een bepaald oogenblik het graphische werk van geesteszieken en de

beeldende kunst van normalen een zekere overeenkomst gaan vertoonen, deze vormovereenkomst door een zekere overeenkomst in levenshouding wordt gedragen.

Hierbij zal men niet kunnen nalaten om na te gaan in hoeverre aan een werk van beeldende kunst de psychische toestand van zijn schepper kan worden afgelezen. In de psychiatrische litteratuur wordt bijvoorbeeld het begrip „schizophrene kunst” zoo frequent gebruikt, dat het oogenblik gekomen schijnt om te onderzoeken of deze term zinloos dan wel zinvol is.

Om deze vragen te kunnen beantwoorden is het, zooals boven reeds werd aangegeven, in de eerste plaats noodzakelijk om de invloeden, die het aspect van de moderne schilderkunst bepalen op te sommen. Immers, haar ontwikkelingsgang wordt niet door toevalligheden geleid en eerst, wanneer deze ontwikkeling duidelijk is geworden, zullen zoowel de verschillen als de overeenkomsten met het scheppen van den pathologischen mensch te omschrijven zijn.

---

## HOOFDSTUK I

### DE INVLOEDEN, DIE OP DE BEELDENDE KUNST INWERKEN

#### 1. *Inleiding*

'Onder de invloeden, die op de kunst inwerken, zijn de maatschappelijke invloeden van het grootste belang. In ieder kunstwerk zullen ideeën van allerlei aard, die de kunstenaars bezielden, tot uiting komen. Vele kunstwerken ook, zijn zoo sterk doordrenkt van de karakteristieke eigenaardigheden van de periode, waarin zij ontstonden, dat zij daardoor alleen al op den duur een zekere cultuurhistorische waarde verkrijgen. De „Camera obscura” is een dergelijk werk, dat nog steeds in honderden exemplaren wordt verkocht, terwijl het, als het in onze dagen zou zijn verschenen ondanks zijn voortreffelijke eigenschappen nauwelijks een koper zou vinden.

Wanneer men nu de schilderkunst beziet, zooals deze zich in West-Europa heeft ontwikkeld, dan valt op hoe in de opeenvolgende richtingen invloeden te onderscheiden zijn, die hoewel zij aan de schilderkunst als zoodanig vreemd zijn, toch op die schilderkunst een stempel drukten, doordat zij inwerkten op de persoon van de schilders. Wij kiezen, om deze invloeden duidelijker te onderscheiden juist de schilderkunst uit, omdat deze verder van het gewone intellectueele leven afstaat dan de litteratuur en omdat haar in het algemeen de ideeënpropaganda vreemd is: de schilderkunst is eerder nog als „art pour art” te beschouwen dan de litteratuur. Bovendien bedient de litteratuur zich van de taal, die een conventioneele uitingvorm voorstelt en die weinig ruimte laat voor een individueele toepassing. Daardoor heeft de letterkunde naast haar artistieke karakter steeds ook nog dat van een verstandelijke mededeeling, veel meer dan de schilderkunst. Het onbewuste moment in de schilderkunst is daarom ook grooter dan in de litteratuur: de persoonlijke visie, die in de schilderkunst een zoo groote rol speelt, is steeds een buiten bewustzijn omgaande grootheid.

De invloeden, die de kunst bepaalde richtingen kunnen doen inslaan, raken soms haar wezen niet of nauwelijks. Zij kleuren slechts het

levensgevoel van den kunstenaar, zoodat zijn werk anders wordt, dan dat van zijn voorgangers. Evenals de maatschappij kent ook de kunst een streven naar behoud van tradities, naar evolutie en revolutie.<sup>1)</sup>

Revoluties zijn in het rijk van de kunst niet aan de orde van den dag. „Nieuwe” richtingen die ontstaan, kondigen zich in hun voorloopers aan en deze bouwen eenerzijds door op de traditie, die door hun voorgangers gevestigd was, terwijl zij anderzijds nieuwe wegen bewandelen. Vincent van Gogh is bijvoorbeeld een typische voorlooper. Hij voelt zich verwant met ouderen en tijdgenooten en is zich van het „nieuwe” dat hij brengt, slechts ten deele bewust.

## 2. *Traditie*

De beteekenis van de traditie wordt duidelijk, wanneer wij ons de vraag gaan stellen, waarom onze schilderkunst steeds vasthield aan het afbeelden van de realiteit, waarom in de geheele geschiedenis van de schilderkunst geen enkel doek zonder voorstelling, zonder afbeelding althans van elementen uit de werkelijkheid bekend geworden is, dat vóór de twintigste eeuw werd geschilderd. Dat hier de traditie de oorzaak van deze regel is kunnen wij weten, omdat andere culturen, soms uit religieuze overtuiging, traditioneel een voorstellingslooze schilderkunst kennen. Een van de belangrijkste problemen uit de psychologie van de schilderkunst is dan ook wel in de vraag vervat: Waarom is tot na 1900 iedere schilderij een uitbeelding of afbeelding van de werkelijkheid en waarom ontstaan omstreeks 1910—1920 vele schilderijen in vele landen tegelijk, die het onderwerp (de realiteit) tot onherkenbaar wordens toe veranderen of het eenvoudig weglaten?

Het bestudeeren van de manifesten en de verklaringen van de meest verschillende moderne scholen geven op deze vraag een onvoldoende antwoord. In de eerste plaats immers beschouwen zij slechts die zijden van de problemen, die de schrijvers van de manifesten interesseeren en voorts is de bedoeling van deze geschriften allerminst, om een overzicht van de aan de orde komende vraagstukken te geven, maar veel meer om de bedoelingen van een bepaald streven toe te lichten. Slechts zeer enkele richtingen maken hierop een uitzondering: De surrealisten b.v. pogen meermalen om tot een ruimere bespreking te komen. Niet in het minst om deze reden zal hun streven later uitvoeriger worden toegelicht.

---

<sup>1)</sup> M. Deri — Genius II — 169 — 1920 — Stil-Wende. Deri onderscheidt zoo een „stetiger” en een „unstetiger Stilwandel”.

Maar aan alle schrijvers van manifesten ontbreekt voldoende psychologische kennis (psychologische belangstelling bezitten velen) om een antwoord op de boven gestelde vraag te kunnen geven.

De traditie speelt in de geschiedenis van het artistieke scheppen een groote rol. Niet alleen wordt in vroegere eeuwen de vorm van het kunstwerk grootendeels door de traditie bepaald — veranderingen van bepaalde traditioneel gegeven vormen ontstonden zeer geleidelijk — maar ook de manifeste inhoud van het kunstwerk onderging de invloeden van de traditie.

De traditie werkte door in het geheele leven van de individu en de mensch, die in de gemeenschap was opgenomen, genoot de bescherming van die gemeenschap, maar die mensch kende ook een gevoel van verantwoordelijkheid tegenover de maatschappij.

Na de wereldoorlog bemerkte men al spoedig, dat de „traditioneele gebondenheid” verslapt was: de jonge mensch, die uit de oorlog terugkeerde had veel eerder het gevoel, dat de maatschappij niet een instelling was, waarop hij kon steunen, maar een instelling, die hem ten allen tijde uit zijn milieu kon wegrukken en hem uit het rustige leven naar de hel van de slagvelden kon verplaatsen.

Wij meenen, dat de beteekenis van de wereldoorlog voor de individualiseering van de kunst moeilijk onderschat kan worden. Het zou echter geheel onjuist zijn, te meenen, dat niet reeds lang voor de wereldoorlog de neiging, om zich van de band van de traditie los te maken was ontstaan: de oorlog als zoodanig versnelde slechts de processen, die vóór de oorlog aan het groeien waren en bracht een zeker radicalisme in het streven van de kunstenaars.

De verslapping van de traditioneele gebondenheid heeft een dubbele beteekenis. In de eerste plaats kan de individu dan pogen zich aan anderen of in een andere vorm van gemeenschap te binden en zijn streven zal dus revolutionair gekleurd zijn, maar verder bestaat ook de mogelijkheid, dat er geen pogingen worden ondernomen om tot een nieuwe gebondenheid te komen en in het laatste geval zal een sterk individualistisch gekleurde kunst ontstaan.

Wij moeten hierbij bedenken, dat men gewend is, onder „individualistische kunst” zoowel de kunst van een kleine, revolutionnair gezinde groep, die, hoewel losgeslagen van de traditie van deze maatschappij, naar nieuwe tradities gezamenlijk streeft als ook het werk van de enkeling of kluizenaar te verstaan, die, losgeslagen van de traditie, verder ook iedere gemeenschap verwerpt en niet meer voor anderen, maar slechts voor zichzelf begrijpelijk, scheidt.

### 3. Evolutie

De evolutie van de schilderkunst vertoont zich zoowel in de factuur, in de wijze van schilderen als in het onderwerp van de schilderkunst. Vooral bij het laatste is opvallend, hoe dit met de wereldbeschouwing van de schilders samenhangt en hoe de keuze van het onderwerp met deze wereldbeschouwing verandert. Men ziet bijvoorbeeld, hoe de menselijke arbeid zich slechts in sommige perioden een plaats op het doek weet te veroveren <sup>2)</sup> en wel juist dan, wanneer een evolutie, ook op ander dan op artistiek gebied duidelijk zichtbaar wordt.

Hoewel in de loop van de tijden zich een verandering in de uiterlijke vorm van de schilderkunst vertoont, meenen de psychoanalytici, dat men toch in iedere kunst een afspiegeling van enkele bepaalde, steeds weerkerende conflicten van den mensch zal kunnen terugvinden.

Freud was de eerste, die het vermoeden uitsprak, dat de kunst een symbolische weergave van onbewuste conflicten zou zijn <sup>3)</sup>. Door analyse van kunstwerken wees hij een weg aan zijn leerlingen en volgelingen, die dit vermoeden tot een theorie uitbouwden en de theorie met het feitenmateriaal, ook door analyses van kunstenaars verkregen, aan de praktijk toetsten.

Hoewel lang niet alle werken, die door de psychoanalytische scholen werden gepuliceerd, uitblinken door een origineele kijk, bevindt zich toch in de psychoanalytische litteratuur een schat van gegevens over dit onderwerp.

Volgens de hypothese van de psychoanalytici zou men moeten aannemen, dat het kunstwerk, dat een manifeste en een latente inhoud zou hebben, onder invloed van tot evolutie drijvende krachten zijn manifeste inhoud zou veranderen, terwijl de latente zich onveranderd of vrijwel onveranderd zou handhaven.

### 4. Revolutie

Traditioneele en evolutionaire invloeden werken in de schilderkunst evenals overal elders vrijwel onopgemerkt door. Immers, zij oefenen

---

<sup>2)</sup> P. Brandt — Schaffende Arbeit und bildende Kunst — Leipzig — 1927.

<sup>3)</sup> S. Freud — o.a. Der Wahn u. die Träume in W. Jensens „Gradiva” — Wien/Leipzig — 1908.

— Eine Kindheitserinnerung des L. da Vinci — Wien/Leipzig — 1910.

— Der Dichter u. das Phantasieren — Neue Revue I — 1908.

Herdruckt in: Psychoanal. Studien an Werken der Dichtung und Kunst — Wien/Leipzig/Zürich — 1924. pg. 3 e.v.

— Totem und Tabu — Leipzig/Wien/Zürich — 4e Aufl. 1925. pg. 111.



hun invloed niet op enkele, maar op alle individuen en op het geheele leven uit.

Met tendensen, die revolutionair zijn is dit niet het geval. Deze ontmoeten een tegenwerking, die sterker is, al naar mate zij het bestaande heviger aantasten, al naar mate zij ernstiger pogen, het bestaande omver te werpen.

In de kunst staat tegenover traditie niet alleen het begrip revolutie, maar ook het begrip „vrijheid”. En nooit is over dit laatste misschien meer nagedacht, dan juist in de tijd na de wereldoorlog. Vrijheid van denken, van scheppen, van leven, vrijstelling van de traditioneele gebondenheid zijn de eischen, die in nog dringender vorm dan de romantici deden, door of namens de kunstenaars aan de maatschappij worden gesteld. Maar daarnaast vragen de kunstenaars in het naoorlogsche leven nog een andere vrijheid; het gaat in die jaren niet alleen om een streven naar persoonlijke vrijheid, maar vaak ook om een streven naar een andere wereldorde. De kunstenaars willen zich bevrijden van de maatschappelijke onoprechtheden van de cultuur. En hun radicalisme, door de oorlog tot paroxysme gebracht, zet zijn tocht, die reeds voor de oorlog begonnen was, na de oorlog door alle cultuurele centra van Europa voort.

En zooals een zekere revolutionaire gezindheid onder de massa onder invloed van de oorlogsellende tot revolutiedaad werd, zoo werd dat, wat in de artistieke wereld giste, onder invloed van normveranderingen tengevolge van de oorlog tot mateloos radicalisme, dat de kunst tot op onze dagen beïnvloedt.

Zooals reeds vroeger werd gezegd, treft men slechts zelden revolutionaire gebeurtenissen in het rijk van de kunst aan. Maar het verlies van het onderwerp in de schilderkunst is, hoewel het niet een gevolg is van een plotseling ontstane revolutionaire beweging, toch een revolutie te noemen, die met een zoodanige kracht doorbreekt, dat de geheele intellectueele wereld gedwongen wordt, zich ermee bezig te houden.

Reeds de oudere „modernen” toonen de mogelijkheden, die er voor de schilderkunst in hun streven liggen, maar hun uitingen van voor de oorlog zijn nog zoo weinig talrijk dat het publiek niet gedwongen wordt, er aandacht aan te besteden; dat zij er zijn, laat het oeuvre van Picasso en anderen duidelijk zien: „l'homme au livre, objet en papiers collés” van 1913, de „nature morte aux lettres russes” van 1914 en het „portrait de Henri Kahnweiler” van 1910 vertoonen

reeds de karakteristieke eigenschappen van het latere werk van hemzelf en van vele anderen. <sup>4)</sup>

In de periode na 1918 worden de artistieke gegevens, door de kunst van voor de oorlog verzameld, in dienst van de „na-oorlogsche mentaliteit” gebruikt om tot uitbeelding van die mentaliteit te komen. Maar hierbij moet worden opgemerkt, dat het eigenlijk onjuist is om van de „na-oorlogsche mentaliteit” te spreken. Immers, wie de vlamme manifesten van de futuristen — een beweging, die tot een nabloei kwam in het jonge fascistische Italië — vergelijkt met die van de dadaïstische en b.v. met die van de neoplastische beweging, zal ontdekken, dat na 1918 minder dan ooit van één mentaliteit sprake is en hij zal slechts kunnen vaststellen, dat de kunststromingen voortvloeien uit de levenshoudingen van de naoorlogsche jaren en voortbouwen op wat vóór en tijdens de oorlog was tot stand gebracht.

De instelling van de jonge kunstenaars werd gedragen door een gevoel van haat en minachting tegenover de cultuur, die ondanks de perfectie van de techniek niet in staat was, een betere maatschappij op te bouwen en uit rancune tegen de samenleving namen zij een houding aan òf van volkomen individualisme òf zij sloten zich aan bij allerlei revolutionaire groepen en groepjes. Maar allen kenden dezelfde minachting voor de samenleving en negeerden haar wetten: zij eischten vrijheid om in hun kunst hetzij alle theorie, die haar aan banden zou pogen te leggen te verwerpen, hetzij eigen theorieën op te bouwen en vrijheid om een maatschappelijk leven te leiden, los van alle conventies.

De kunstenaars toonen een onverholen minachting voor alle „intellectualisme”; opnieuw hoort men spreken over een „faillite de la science” evenals aan het einde van de vorige eeuw. Opnieuw zijn de tijdstromingen anti-intellectualistisch, maar zij zijn nog radicaler dan het impressionisme, hoewel zij hierop voortbouwen. Zij doen gedeeltelijk bijna bewuste pogingen tot regressie naar infantiele sferen.

De terugkeer van een oud verzet wordt overigens herkend. Zoo schrijft Berge <sup>5)</sup> bijvoorbeeld: „Il y a des époques où l'art se sent à

---

<sup>4)</sup> Reproducties van deze schilderijen in: G. Stein — Picasso — Paris — 1938, resp. naast pg. 78, 88 en 72.

Vgl. ook: G. Apollinaire — Les peintres cubistes — Paris — 1913.

W. Kandinsky u. F. Marc — Der blaue Reiter — München — 1912.

Hierin komen reproducties voor van schilderijen, die een sterke deformatie van de buitenwereld vertoonen.

<sup>5)</sup> A. Berge — Les cahiers du mois — pg. 29, Janvier 1925.

A propos du surréalisme III. — A. Breton et le surréalisme.

l'étroit. Il s'anime alors d'un souffle plus jeune et fait craquer son corset de conventions et de vieilles formules. Cet effort s'appelait jadis „Romantisme", aujourd'hui, sous une forme bien différente, ne serait-ce pas lui, qu'on nomme „surréalisme"?"

## HOOFDSTUK II

### DE UITERLIJKE VERANDERINGEN VAN DE SCHILDERKUNST SEDERT HET EINDE VAN DE NEGENTIENDE EEUW

#### 1. *De werkelijkheid in de schilderkunst vóór de wereldoorlog 1914—1918*

De uitbeelding van de werkelijkheidsvormen in de schilderkunst sedert het impressionisme toont een belangrijk stuk van de ontwikkeling van de schilderkunst, doordat zij een weerspiegeling is van de geestelijke achtergrond van een kunst, wier uiterlijke verschijning tot en met het impressionisme uitsluitend op de waarnemingswerkelijkheid was gebaseerd.

#### a. Het impressionisme

Het impressionisme zelf gaat imitatief te werk. Bij deze imitatie staat wel is waar de psychische zijde van de waarneming op het eerste plan — „la nature vue à travers un tempérament” is een slagzin, die op het impressionisme haast nog meer toepasselijk is dan op het litteraire realisme waarvoor zij oorspronkelijk was bedoeld (Zola) —, maar de natuur, de dingwerkelijkheid is het middel om tot uitdrukking van de emotie te komen. Intusschen is niet alleen de innerlijke opvatting van de werkelijkheid — de weergave van de natuur als vehiculum voor emoties —, maar ook de „gewone” waarneming van de natuur bij de impressionisten anders dan bij de schilders vóór hen. Zij hebben een bepaalde „kijk-techniek”, waardoor zij de wereld anders zien dan hun voorgangers. Deze voorgangers, onder welke wij nagenoeg alle schilders sedert de Renaissance moeten rekenen, bezagen in de natuur als het ware de objecten stuk voor stuk en beeldden deze dan naast elkaar in een bepaalde compositie af. Hun streven is vooral gericht op de gelijkenis, op het overbrengen van een driedimensionale wereld op het platte vlak van de schilderij. Bij de impressionisten gaat een kleurschijn overheerschen, overeenkomend met de kleur, die zij in de totaliteit van het object meenen waar te nemen (techniek van het zien) en die een bindend element in hun compositie wordt. Zij vervangen dus

eigenlijk een ding-kleur door een actueele totaliteits-kleur, die onder een andere belichting, in een andere stemming bezien, anders zou zijn. Te gelijker tijd maken zij de vormen aan de kleuren ondergeschikt, al verwerpen zij niet alle perspectief: slechts pogen zij de perspectiefwerking door kleurschakeering weer te geven <sup>1)</sup>. Een zekere vaagheid gaat door deze techniek hun schilderijen kenmerken.

Zooals boven reeds gezegd werd, vertoont zich op de impressionistische schilderijen tusschen de objecten een kleur, die de „atmosphersche kleur” van het doek is.

#### b. Het pointillisme

Het extreme geval van atmosfeer-werking vertoont zich in het *pointillisme*, waarin door een bijzondere werking van naast elkaar geplaatste kleurvlakjes een totaalindruk wordt gesuggereerd, waarbij de afzonderlijke voorwerpen van het beeld in een trillende atmospherische eenheid worden opgenomen.

De eenheid in het impressionistische schilderij wordt meer gebracht door de atmosfeer dan door de compositie, hoewel enkele schilders, die gemeenlijk nog tot de impressionistische school worden gerekend, voortdurende energieke pogingen doen, om in de keuze van hun onderwerp een zoodanige „Ausschnitt” te vervaardigen, dat een compositie in de natuur aangegeven, op het doek naar voren kan worden gebracht. Het is logisch, dat door min of meer bewuste accentueering van bepaalde groepen het effect van een zoodanige compositie meer gaat spreken. (Cézanne).

Intusschen blijft het principe van de impressionisten, dat zij imitatief werken: zij projecteeren hun bedoelingen op het objectieve materiaal. Het object is steeds een middel, terwijl de behoefte tot uiten de innerlijke kracht is, die hen tot schilderen drijft. Langzamerhand echter komt er in de waardeering van de schilders voor hun voorwerp een verandering. Het object als „ding” verwijdert zich steeds verder uit het middelpunt van de belangstelling, terwijl de behoefte tot uiten de centrale impuls wordt, waaraan de werkelijkheids-afbeelding meer en meer wordt opgeofferd. Terwijl het impressionisme nog aan te duiden is als een „projektierende Einfühlung”, dat wil zeggen als een projectie van affecten op een object, is het expressionistische kunstwerk een objectivering van het subject, van den schilder.

Men vindt daarin dan ook niet een uitbeelding van de werkelijkheid, maar een uitbeelding van den schilder zelf.

---

<sup>1)</sup> M. Raphael — Idee und Gestalt — München — 1921.

### c. Het expressionisme

De meeste schilders in die jaren blijven nog een zeker verband tusschen de realiteit en de afbeelding daarvan in de schilderij handhaven. Zij voelen als het ware intuïtief, dat door de psychische constitutie van het optische zintuig, dat voornamelijk in dienst staat van het intellect, de gevoeligheid van de meeste menschen voor een „optische muziek” gering is.

Evenals in de studie van het kindertekenen, begon men langzamerhand de uitbeelding en de afbeelding van de werkelijkheid ook in de schilderkunst bewust te onderscheiden. Men begon in te zien, dat het teekenende kind zich in symbolen uitdrukt en dat de gelijkenis van het geteekende met de werkelijkheid niet een punt is, waarop de aandacht wordt geconcentreerd; veel meer worden voorstellingen van de werkelijkheid geteekend, voor zoover zij dragers zijn van psychische waarden. De vorm van het symbool wordt aan de werkelijkheid ontleend. Men moet aannemen, dat ook in de schilderkunst de „verteekening van de natuurvorm” niet willekeurig is, maar door bepaalde psychismen wordt veroorzaakt. Hierdoor worden de niet artistiek-schoone natuurvormen in een bezielde kunstvorm overgebracht en door losmaking van de waarnemingsvorm worden de psychische waarden, die de natuurvormen in zich dragen, geprovoceerd en in een aanschouwelijker vorm naar voren gebracht. De psychische inhoud komt dan dus gemakkelijker tot uiting.

Het expressionisme is een richting, die langzamerhand is ontstaan en die zich in verschillende vormen van lang vóór tot lang na de wereldoorlog heeft voortgezet. De grenzen van het expressionisme zijn onscherp en men kan niet van ieder kunstwerk zeggen, of het al dan niet expressionistisch is. Thans kan men niet meer aan de definitie van Pfister<sup>2)</sup> vasthouden, zonder tot een uiterste vervlakking te vervallen. Deze schrijft: „Unter malerischem Expressionismus verstehe ich im Folgenden subjektive Darstellung mit gänzlicher oder fast gänzlicher Naturenstellung bis zur Unkenntlichkeit oder mit Vorenthaltung aller äusseren Wirklichkeit.”

Pfister<sup>3)</sup> bespreekt de beteekenis van de verteekening in de moderne schilderkunst, maar hij laat zich te veel door de specieele gegevens van zijn „geval” verleiden, om de algemeenheid te kunnen

<sup>2)</sup> O. Pfister — Der psychologische und biologische Untergrund des Expressionismus — Bern/Leipzig — 1920 — pg. 6.

<sup>3)</sup> O. Pfister — Der biologische und psychologische Untergrund des Expressionismus. l.c. pg. 128 e.a.

overzien. Hij gaat bovendien voorbij aan het essentiële verschil tusschen impressionisme en expressionisme, dat als volgt is te omschrijven: het impressionisme geeft de optische verschijning van de dingen weer, juist zooals het die ziet en projecteert daarin het psychische; het expressionisme geeft niet alleen de optische verschijningsvorm weer, maar geeft een totaliteit, bestaande uit een geestelijke en een materieele kant. Het expressionisme is dus een poging tot synthese. Door de verteekening wordt een mogelijkheid geschapen, om tot intensieve uitbeelding van het psychische te komen: zij geeft dus niet-optische kwaliteiten weer.

Omdat de impressionisten weergeven wát zij zien, schilderen zij een waarnemingsbeeld, terwijl de expressionisten veel meer een voorstellingsbeeld schilderen. Het is dan ook bekend, dat de expressionistische schilderijen enkele eigenaardigheden vertoonen, die overeenkomen met die, welke aan voorstellingsbeelden eigen zijn. Zoo is b.v. aangetoond, dat herinneringsbeelden zoo gezien worden, alsof zij van boven af werden beschouwd<sup>4</sup>); een verschijnsel, dat men bij vele expressionistische schilderijen eveneens kan waarnemen.

Het voorstellingsbeeld is echter sterk individueel. In het voorstellingsbeeld kunnen ook zeer heterogene elementen tezamen voorkomen; wanneer het expressionistische schilderij heterogene elementen gezamenlijk afbeeldt dan verraadt het daardoor al zijn oorsprong uit de innerlijke beschouwing.

Het expressionisme is verwant met de romantiek. Ook deze kent de afkeer van de objectiviteit en de hang naar het subjectieve. Maar terwijl de romantiek een vlucht uit de menschenwereld is, keert het expressionisme zich niet af van het menselijke; het is een typisch vitale school. Het expressionisme geeft zich in een direct en spontaan uitleven, waarbij iedere emotie hevig wordt gevoeld en hevig wordt beleefd. De expressionistische reactie op emoties is spontaan en snel. Al zijn onder de expressionistische schilders vele, die in hun werken een zwaarmoedige grondtoon laten zien, zij reageeren steeds in positieven zin: „lebensbejahend” is hun instelling.

Daartegenover wantrouwen zij de cultuur. Slechts in de eenvoud van de natuur, in de eenvoud van de natuurlijkheid van den mensch, in de zuiverheid van de intuïtie hebben zij vertrouwen; de expressionisten zijn de schilders, die het instinct volgen.

Daarom redeneeren de expressionisten weinig: zij schilderen en

---

<sup>4</sup>) G. Marzinski — Die Methode des Expressionismus — Studien zu seiner Psychologie — Leipzig 1920 — pg. 52.

laten de anderen praten. Er wordt veel gepraat in de schilderkunst van de laatste decennia; vooral door de schilders, die bij de elementen, zooals de expressionisten die toepassen, formeele beschouwingen aanknoopen. In het laatste geval vertoonen zich die richtingen, die men gewoonlijk samenvat onder de naam „Cubisme”. Het zou echter onjuist zijn, bij het woord „cubisme” aan één school te denken. Beter is dan ook om met sommige fransche auteurs te spreken van „de cubismen” 5).

Hoe belangrijk de cubistische scholen van psychologisch standpunt bezien ook mogen zijn, toch is het onmogelijk een overzicht van hun streven te geven. Want vele van deze schilders brachten hun ideeën op schrift en hoewel duidelijke overeenkomsten in hun schilderkunstige streven zijn te vinden, loopen hun motiveeringen zóó uiteen, dat zij eigenlijk in de grond van de zaak ieder een eigen school stichtten.

Dit doet den dadaïst T. Tzara uitroepen: Si je crie Idéal, idéal, idéal, Connaissance, connaissance, connaissance, Boumboum, boumboum boumboum, j'ai enrégistré assez exactement le progrès, la loi, la morale et toutes les autres belles qualités que de différents gens très intelligents ont discuté dans tant de livres, pour arriver à la fin, à dire que tout de même chacun a dansé d'après son boumboum personnel et qu'il a raison pour son boumboum, etc. 6)

Langzamerhand nu ontwikkelde zich een schilderkunst, die het onderwerp meer en meer ondergeschikt maakte aan de bedoelingen, die aan de schilderij ten grondslag lagen. Juist de „redeneerende scholen” gingen over tot een systematische waardeering van vorm, inhoud en kleur.

## 2. *De werkelijkheid in de schilderkunst na de wereldoorlog 1914—1918*

### a. Over abstracte schilderkunst

De neiging van de menschelijke geest, om stemmingen in „zinlooze” uitingen te herkennen, is ons traditioneel uit de muziek bekend. Niemand, die gewend is aan concertbezoek, zal aan de muziek verwijten, dat zij geen woorden of volzinnen bij haar uitingen gebruikt. Er bestaat wel muziek, die dat doet — opera en lied — maar noodzakelijk acht de gemiddelde mensch dat niet. 7) Toch is het gehoor

5) G. Apollinaire — Les peintres cubistes — l.c. pg. 24 e.v. onderscheidt b.v. 4 groepen van cubisten.

6) Geciteerd naar: J. Bendien — Richtingen in de hedendaagsche schilderkunst — Rotterdam — 1935.



evenzeer een „hooger zintuig” als het gezicht en staan gehoor en gezicht in het dagelijksch leven evenzeer in dienst van het intellect. Er is dus geen enkele reden om *princiep*eel aan te nemen, dat een schilderkunst, die geen weergave van de werkelijkheid is, geen emoties zou kunnen overbrengen.

Daartegenover staat, dat de meest volmaakte weergave van de werkelijkheid die wij kennen, de photographie, geen enkele artistieke pretentie heeft, zoolang zij niet duidelijk op een of ander punt van de werkelijkheid afwijkt en dus min of meer wordt tot „la nature, vue à travers un tempérament”. Wij achten het dan ook waarschijnlijk, dat eerst sedert de groote vlucht van de photographie, de kunstenaar bewust is gaan nadenken over de stelling: kunst begint daar, waar de schildering van de werkelijkheid gaat *afwijken*.

Hierbij moest eens en voor al duidelijk worden, dat het doel van de vroegere schilderkunst was, om de plastische waarden van de voorwerpen als essentialia weer te geven.<sup>7)</sup> Wat de vroegere kunst altijd intuïtief gevoeld heeft, wordt nu tot wetenschap: in iedere schilderkunst ligt een deformatie van de werkelijkheid verborgen.

Ondanks de afkeer van intellectualistisch denken, die zich telkens weer vertoont, is de intellectualistische grond van deze opvatting duidelijk. (— Het is ook een teeken van toenemend intellectualisme onder de kunstenaars, dat nooit zooveel schrijvende beeldende kunstenaars bestonden als tegenwoordig: Bendien, M. Denis, van Doesburg, Gleizes, Kandinsky, Lhote, Marc, Marinetti, Ozenfant, Severini, Vlaminck, om maar enkelen te noemen.)

De bovengenoemde ontdekking is zeer belangrijk. Want wanneer de schilderkunst eenmaal ontdekt heeft dat de deformatie van de werkelijkheid een essentieel punt van een program kan zijn dat tal van nieuwe mogelijkheden biedt, dan zal een *andere instelling* tot de werkelijkheid daarvan het gevolg zijn.

Th. Haack wijst er b.v. in een artikel op<sup>8)</sup>, dat de verschillen

---

7) De geestelijke inhoud van de muziek wordt in verschillende perioden ook weer verschillend gewaardeerd: nu eens wordt haar een metaphysische, dan weer een psychische betekenis toegekend. (Wagner tegenover Strawinsky). Hoe interessant dit verschijnsel ook moge zijn, het zou te ver voeren, het hier aan een uitvoeriger onderzoek te onderwerpen.

8) Dit is iets anders, dan het scheppen van de illusie van een driedimensionale wereld.

9) Th. Haack — Zeits. f. angew. Psychologie — LIV — 32 — 1938. Das Rechts-Links Problem u. die Bewegungsrichtungen der bildenden Kunst untersucht an europäischen und ost-asiatischen Werken.

tusschen Oost-Aziatische en Westersche beeldende kunst op een verschil in levensopvatting berusten. Zij verklaart op deze wijze het ontbreken van de gesloten compositie zooals de Westersche schilderkunst deze sedert de Renaissance kent, erop wijzend, dat de Aziaat de kosmos als een eenheid beleeft en den mensch als deel van deze eenheid ziet, samen met het kunstwerk.

Men zou nu misschien inderdaad een stap nader tot de moderne schilderkunst kunnen komen, als men de verhouding van de schilder tot zijn „object” aan een analyse ging onderwerpen.

Naar wat wij weten van de 19e eeuwse schilders stelden zij zich inderdaad tegenover hun object en gingen op een of andere wijze imitatief te werk. Indien wij willen zeggen, dat de kunstenaar sublimeert, dan sublimeert hij de *objectwereld*: hij geeft een illusie van de werkelijkheid, zooals deze zich aan het oog van den onbevooroordeelden beschouwer voordoet. Hij kent dus alleen het probleem om de driedimensionale wereld in een tweedimensionaal beeld om te zetten. Men zou dit, zooals sommigen inderdaad doen, illusionistische schilderkunst kunnen noemen. In de ontwikkeling van de schilderkunst ziet men nu verder, hoe de *nabootsing* van de werkelijkheid meer en meer wordt tot een *weergeven* van de werkelijkheid, van een indruk van de werkelijkheid (impressionisme).

Tenslotte blijft echter alleen het Ik over en komt het object te vervallen. Het object als zoodanig wordt genegeerd, het heeft nog slechts beteekenis wanneer het een symbool voor de bedoelingen van de schilder kan zijn.

Ortega y Gasset<sup>10)</sup> beschrijft in een merkwaardige studie zijn inzichten in de ontwikkeling van de schilderkunst. Hij meent, dat in de schilderkunst in de loop der eeuwen slechts één ding veranderde: het gezichtspunt.<sup>11)</sup>

Het zien van dichtbij en het zien van veraf zijn tot op zekere hoogte onafhankelijk van den meetbaren afstand, maar zij hangen af van de wijze van zien. Het zien op korten afstand deelt het gezichtsveld in volgens een optische hiërarchie, waarbij een voorwerp, waarop de blik gericht wordt, afsteekt bij al het andere, bij een „achtergrond”.<sup>12)</sup> Dit zien op korten afstand is een zien, waarbij plastische waarden van dit voorwerp naar voren komen, terwijl de achtergrond wazig wordt. Bij

---

<sup>10)</sup> J. Ortega y Gasset — Het gezichtspunt in de kunsten — De vrije bladen — XIV — No. 6 — 1937.

<sup>11)</sup> J. Ortega y Gasset — Het gezichtspunt in de kunsten — l.c. pg. 7.

<sup>12)</sup> J. Ortega y Gasset — Het gezichtspunt in de kunsten — l.c. pg. 8.

het zien in de verte verliezen alle voorwerpen een deel van hun lichamelijke en worden zij tot kleur- of lichtvlekken.

De primitieve schilderkunst beschouwt nu alle voorwerpen van dichtbij. Zelfs wanneer bepaalde figuren tot de „achtergrond” behooren, worden zij in hun lichamelijke afgebeeld, alsof zij van dichtbij gefixeerd waren. Maar omdat men van dichtbij maar één object tegelijk kan zien, staan in de schilderij dan ook alle voorwerpen als het ware los van elkaar, doordat zij alle even volledig en „ruimtelijk” zijn afgebeeld. <sup>13)</sup>

Maar daardoor zal ook de schilderij nooit een visuele eenheid kunnen zijn. Deze zal pas kunnen ontstaan, wanneer de schilders ertoe komen te schilderen, alsof zij de blik op één punt gevestigd houden en dus inplaats van een telkens wisselend nabij gezichtspunt een constant, veraf gelegen gezichtspunt te kiezen. <sup>14)</sup>

Wanneer wij echter naar een verder gelegen gezichtspunt zien, nemen wij een holte waar, die aan de rand van het gezichtsveld begint en waarvan de concaviteit recht tegenover de waarnemer, in het centrum van zijn gezichtsveld ligt. <sup>15)</sup>

Terwijl nu het zien van nabij de dingen afzonderlijk naast elkaar stelde, veroorzaakt het zien van veraf een synthese, doordat de voorwerpen door de atmosfeer, die tusschen het oog en de voorwerpen in de holte is, in een geheel worden opgenomen. Dit nu doet y Gasset opmerken, dat wanneer het zien van nabij overgaat in het zien van veraf, het gezichtspunt meer nabij het oog komt, doordat de lichtstraal, die in het oog doordringt, door de atmosfeer, die tusschen oog en voorwerp ligt, wordt veranderd. In andere taal gezegd, wordt de schilderij, die oorspronkelijk de schildering van het blikveld was, thans de schildering van het gezichtsveld. En in het gezichtsveld komt ook de atmosfeer, de wazigheid van het periphere zien tot uiting.

De indruk van caviteit van het gezichtsveld ontstaat, wanneer men recht vooruit kijkt, terwijl deze indruk weer verdwijnt, wanneer men sterk zijdelings het niets fixeert. De centreering van het zien om het centrale blikpunt heen verdwijnt dan en er ontstaat een vlak beeld, dat de impressionisten bij hun schilderijen gebruiken. <sup>16)</sup> Deze schilders schilderen dus niet meer de dingen, zoals deze zijn bij het gewone zien, maar een menigte indrukken, die ontstaan doordat aan de

<sup>13)</sup> J. Ortega y Gasset — Het gezichtspunt in de kunsten — l.c. pg. 13.

<sup>14)</sup> J. Ortega y Gasset — Het gezichtspunt in de kunsten — l.c. pg. 20.

<sup>15)</sup> J. Ortega y Gasset — Het gezichtspunt in de kunsten — l.c. pg. 11.

<sup>16)</sup> J. Ortega y Gasset — Het gezichtspunt in de kunsten — l.c. pg. 22.

ruimte het ruimtelijke karakter ontnomen wordt en deze indrukken geven een gemoedsstemming weer, doordat zij te gelijker tijd op de werkelijkheid gebaseerd, maar tevens sterk subjectief gekleurd zijn. Het gezichtspunt dringt daarmee het subject zelf binnen.<sup>17)</sup>

Zoo schilderen de impressionisten gewaarwordingen.

Met Cézanne begint een nieuwe periode. Deze brengt immers in zijn schilderijen volumina aan, die echter geen natuurlijke, doch ideëele volumina zijn. De latere cubisten gaan op de ingeslagen weg voort en beelden in het geheel geen ideëele volumina, maar ideeën uit. Hier worden dus de ideëele voorwerpen, door den mensch bedacht, weergegeven.<sup>18)</sup> De oogen nemen dus niets meer van buiten op, maar projecteeren een innerlijk landschap. Hiermede is het gezichtspunt dus nog verder binnen den schilder verplaatst.

In de schilderij komen soms nog wel elementen, aan de buitenwereld ontleend, voor. Maar omdat deze weergave subjectief is, zou men in dit laatste stadium kunnen spreken van een opheffing van de grenzen tusschen subject en object. Dit geldt vooral voor het surrealisme, dat aan de objecten behalve hun niet-artistieke, nog een tweede beteekenis toekent: de beteekenis van een symbool voor iets, dat de kunstenaars in het „onbewuste” localiseeren, omdat zij geen manifeste zin voor hun symbolen kennen.

Wanneer wij recapituleeren, welke oorzaken voor het ontstaan van de abstracte schilderkunst zijn aangegeven, dan zien wij allereerst daarin het werk van antitraditioneele tendensen, die de persoonlijke visie sterk op den voorgrond doen treden. De oorlog van 1914 tot 1918 bevordert deze tendensen, maar verwekt hen niet. Door het individualisme van de schilders moeten de schilderkunstige waarden van het voorwerp wijken voor zijn psychische waarden. Daarom wordt de beteekenis van het object voor de schilderkunst een andere dan vroeger. Immers, werd vroeger het voorwerp uitgebeeld in zijn wezen of in zijn samenhang met de stemming van de kunstenaar, thans wordt het voorwerp slechts afgebeeld v o o r z o o v e r het voor de schilder psychische waarden vertegenwoordigt. Afbeelding van een voorwerp staat tegenover uitbeelding van een persoonlijkheid met behulp van een object.

Het zou te ver voeren, theoretische grondslagen van de richtingen in de schilderkunst, die het onderwerp geheel verwaarloozen of het in zijn lichamelijke verschijning slechts zoover afbeelden, als hen in

<sup>17)</sup> J. Ortega y Gasset — Het gezichtspunt in de kunsten — l.c. pg. 23.

<sup>18)</sup> J. Ortega y Gasset — Het gezichtspunt in de kunsten — l.c. pg. 24/25.

ieder bepaald schilderij noodig lijkt, aan een beschouwing te onderwerpen. Voor enkele richtingen moet echter een uitzondering gemaakt worden, omdat zij schakels vormen in de keten, die dit onderzoek omsluit.

## b. Het neoplasticisme

Het neoplasticisme, een beweging, die onder haar voorgangers de Hollanders van Doesburg en Mondriaan telt, is belangrijk omdat het om redenen, tegengesteld aan die van andere scholen het onderwerp uit zijn schilderijen verbant en zich uitsluitend in geometrische vormen uitdrukt.

Het gaat van de veronderstelling uit, dat de kunst de „Idee”, het essentiele moet uitdrukken van de geestelijke constitutie van den mensch in een bepaalden tijd.

De kunst kan zich dus zinvol van natuurvormen bedienen — zooals bij de Grieken — wanneer de schepper van het kunstwerk de schoonheid gebonden ziet aan de lichamelijke verschijningsvorm. Daartegenover meenen de neoplasticisten, dat in de tegenwoordige tijd de artistieke idee zich niet meer in lichamelijke vormen kan uiten,<sup>19)</sup> maar zich moet uiten met behulp van typisch artistieke middelen. Voor de schilderkunst wil dit volgens van Doesburg zeggen: de kleurvlak.

Zij beroepen zich hierbij op het impressionisme, dat door kleurvlakken een tonaliteit op het doek bracht, meer dan dat het de natuur afbeeldde. Zij voeren dit principe tot in het uiterste door: „Si l'on veut rendre l'essence de la beauté complètement à la façon de l'art, et par cela même de façon réelle et compréhensible à tous, l'artiste devra atteindre un maximum d'expression plastique uniquement par son moyen d'expression universel (le peintre donc par la couleur). Ceci s'applique à tous les arts et c'est pour cela que de cette manière seulement l'on peut réaliser une unité monumentale, un style collectif.

Dans ce style collectif, qui synthétise les besoins esthétiques de tous les peuples dans le sentiment de beauté le plus élevé de l'harmonie spirituellement, notamment comme simple distribution esthétique de couleurs.”<sup>20)</sup>

En hier ligt het kernpunt van de neoplastische beweging, die tegen-

<sup>19)</sup> Th. v. Doesburg — Classique, baroque, moderne — Anvers/Paris — 1918. pg. 15/16.

— Drie voordrachten over de nieuwe beeldende kunst — Amsterdam 1919.

<sup>20)</sup> Th. van Doesburg — Classique, baroque, moderne — i.c. pg. 25.

over het individueele plastische middel — uitwendige vorm en symbool — het algemeen geldige wil stellen. „Le caractère national, le costume, les religions empêchèrent les différents styles d'art, de réunir tous les peuples dans le sentiment de beauté le plus élevé de l'harmonie parfaite de l'unité, du repos. Si un style précédent était religieux, il l'était de façon individuelle et non universelle.” 21)

Toch verwerpen de neoplasticisten de natuur als inspiratiebron niet: ..... „car il y aura une différence de rapports entre la sensation de beauté que donne un arbre, et celle d'une maison, de même qu'en musique une composition, inspirée par un bois sera différente d'une autre, inspirée par une cascade.

Les rapports de tonalité et de mesure seront différents pour les deux compositions. Et dans cette différence entre les deux compositions, le naturel et le particulier se révèlent à la façon de la musique.” 22)

Volgens de neoplasticisten kan de kunst ook nooit een onveranderlijke grootheid zijn. Zij moet zich richten naar de harmonie tusschen het veranderlijke innerlijke leven en „l'aspect extérieur des choses”. Het neoplasticisme is een strooming, die haar beteekenis ontleent aan het feit, dat zij naar voren komt in een tijd, waarin collectieve idealen in wording zijn en botsen met een ten top gedreven individualisme.

Hoezeer het ook verschilt met het nog te noemen surrealisme, toch heeft het veel ermee gemeen. Waar het surrealisme zich later echter een politiek collectief ideaal voorstelde, stelt het neoplasticisme slechts aesthetische idealen.

In beide richtingen wordt door de voorgangers dezelfde psychologische fout gemaakt. Terwijl de surrealisten meenen, dat, omdat de vorm, waarin gegevens van het onbewuste zich bij verschillende personen uiten zeer verwant is, ook de emotie, die ontstaat bij het opnemen van reproducties van die gegevens voor allen gelijk zal zijn, meenen de neoplasticisten, dat de verhoudingen, die voor hen de ideëele schoonheid weergeven, dit voor alle menschen zullen doen. Beide richtingen zijn als het ware een overdracht van het allerindividueelste op een collectiviteit. Beiden zijn zij doorkneed met individualisme en toch trachten zij te scheppen voor de gemeenschap. Men zou haast kunnen zeggen, dat zij zóó individualistisch zijn, dat zij door hun individualisme het gevoel voor wat op anderen in kan werken, verloren hebben.

Daarom ook geven deze scholen een zoo merkwaardig beeld van de tijd tusschen 1918 en 1930.

21) Th. van Doesburg — *Classique, baroque, moderne* — l.c. pg. 26.

22) Th. van Doesburg — *Classique, baroque, moderne* — l.c. pg. 28.

### c. Het dadaïsme

Het dadaïsme en het surrealisme vinden beide hun aanhangers zowel onder schrijvers en dichters als onder schilders en beeldhouwers. Wanneer het juist is, om van „gespletenheid”, die de artistieke uitingen van het tweede en derde decennium van de twintigste eeuw zou kenmerken, te spreken, dan geldt dit bovenal voor de uitingen van hen, die de invloed van deze richtingen ondergingen.

In een „Bulletin Dada”<sup>23)</sup> staat het volgende „manifest”: „Manifeste du mouvement Dada Vous ne comprenez pas, n'est ce pas, ce que nous faisons. Eh bien, chers amis, nous le comprenons encore moins.

Quel bonheur hein, vous avez raison. J'aimerais coucher encore une fois avec le pape, vous ne comprenez pas? Moi non plus, comme c'est triste.”

..... „A Priori c'est à dire les yeux fermés, Dada place avant l'action et au dessus de tout

LE DOUTE. Dada doute de tout.

Dada est tatou. Tout est dada. Méfiez vous de Dada.

A l'antiphilosophe” ..... etc.

Het is niet moeilijk, om de „zin in den onzin” op te sporen. De tegenzin tegen het logische, het geordende spreekt hieruit duidelijk. Meer ook dan een artistieke school, is de Dadabeweging een uiting van een (overigens negativistische) geesteshouding. De dadaïstische schilders willen de voorstelling uit de schilderij uitbannen, de dadaïstische dichters willen aan het woord zijn werkelijkheidswaarde ontnemen en het alleen klank (muziek) doen zijn. Daarom wordt deze richting ook „mouvement Dada” genoemd: een klank, die uitdrukt „l' inanité sonore, l' insignifiant absolu” (Tristan Tzara).

Uitdrukkelijk wijst Breton dan ook een interpretatie, een „Deutung” van dadaïstische teksten van de hand, als hij schrijft: „Ce qui, dans l'opinion risque de nuire le plus efficacement à Dada, c'est l'interprétation qu'en donnent deux ou trois faux savants. Jusqu'ici on a surtout voulu y voir l'application d'un système qui jouit d'une grande vogue en psychiatrie, la „psycho-analyse” de Freud, application prévue du reste par cet auteur. Un esprit très confus et particulièrement malveillant, M. H. R. Lenormand, a même paru supposer que nous bénéficierions du traitement psycho-analytique si l'on pouvait nous y soumettre. Il va sans dire que l'analogie des oeuvres cubistes ou

<sup>23)</sup> Bulletin Dada — Programme de la matinée du mouvement Dada le 5 Février 1920.

dadaïstes et des élucubrations de fous est toute superficielle, mais il n'est pas encore admis que la prétendue „absence de logique" nous dispense d'admettre un choix singulier, qu'un langage „clair" a l'inconvénient d'être elliptique, enfin que les oeuvres dont il s'agit pourront seules faire apparaître les moyens de leurs auteurs, par suite donner à la critique une raison d'être qui lui a toujours manqué." 24)

Als essentie van de dadaïstische beweging moet dan ook worden gezien de verwerping van iedere school, van ieder dogma, van iedere pose, van iedere zekerheid.

De dadaïst is niet een kunstenaar, die zich tegenover de massa stelt. Hij is als de standwerker op de markt, steeds pogend zijn publiek tot meedoen te bewegen, steeds bezig het tot activiteit te prikkelen.

Het „negatieve karakter", dat men meestal in de dadabeweging poogt aan te toonen, is echter niet inhaerent aan dada. De dadaïst is een kunstenaar, die enkele van zijn beste jaren in de loopgraven heeft doorgebracht. Hij heeft geleerd, dat in de „cultuur" weinig groots en echts en veel façade te vinden is. Hij heeft het leven leeren kennen en heeft daarbij weinig ontzag voor naam en voor roem overgehouden. Au fond is hij een jonge, gedesillusioneerde mensch, die echter het verlies van zijn illusies niet tragisch opneemt, dat, waartegen de bourgeois hoog opziet weinig waardeert, en lacht om dat, wat den ander ontroert. Het „expressionisme" en de dadabeweging hebben in de grond veel gemeen: beide oefenen zij kritiek op de samenleving, de expressionist als een zedemeester, de dadaïst als een spotter, die een loopje neemt met den zedemeester en zijn publiek.

De dadaïst, die in de oorlog gezien heeft tot welk een waanzin de techniek en het intellect den mensch leidde, heeft zijn vertrouwen in het intellect verloren en laat zich daarvoor in de plaats door zijn gevoeligheid leiden. Hij is, zooals Greshoff dat uitdrukt:

Gejaagd, gedeukt en toch nog even  
gebrand op dit onzalig leven.

Hij erkent de macht van het sentiment, zij het ook niet in de vorm, die men in de burgermaatschappij kent.

Het blijkt, dat de dadaïst verwant is aan den surrealist. Op de schilderijen en „collages" van eerstgenoemde, in zijn teksten en drukwerken brengt hij voorwerpen, afbeeldingen, wat niet al bijeen, niet om hun schoonheid, niet om een proeve te geven van eigen intellectuele zin voor selectie, maar om der wille van gevoelswaarden,

---

24) A. Breton — Les pas perdus — l.c. — pg. 91.



die deze dingen afzonderlijk of door hun bijeen-gebracht-zijn vertegenwoordigen.

In de dadaïstische compositie ziet de dadaïst „een verzameling van min of meer op zichzelf staande activiteiten, ... van dingen met een eigen leven” zooals Bendien het uitdrukt.<sup>25)</sup>

In het kader van de levensbeschouwing van de dadaïsten, die de „burgerlijkheid” op alle gebied bestrijden, is het volkomen begrijpelijk, dat zij evenals de later te noemen surrealisten, zich tot het communisme voelen aangetrokken. Hierdoor valt ook een ander licht op hun levensbeschouwing. Wie de werken van de dadaïsten oppervlakkig beziet en vooral ook daarbij zijn intellect laat spreken, is spoedig geneigd dat werk individualistisch te noemen. Het is waar, dat de dadaïsten zich niet steeds willen realiseeren, dat dat, wat hùn een zekere emotie geeft, anderen onberoerd kan laten. Dit wil echter nog niet zeggen, dat zij, al denken zij op dat punt individualistisch, ook asociaal zouden moeten denken.

Juist hun gemeenschapsgevoel brengt hen ertoe ook in hun kunst de burgerlijke gemeenschap te bestrijden.

Intusschen is duidelijk, dat zoowel omdat het dadaïsme niets „au sérieux” nam, als wel omdat daardoor weer vele snobs zich ertoe voelden aangetrokken, de beweging spoedig verwaterde.

Het zou onjuist zijn, te meenen, dat het dadaïsme een typisch fransche aangelegenheid was. In Duitschland en Zwitserland bloeide deze beweging reeds eerder dan in Frankrijk. Wel is echter juist, dat de doorwerking van de dadaïstische ideeën in Frankrijk dieper en langduriger was dan elders, al duurde de dadabeweging zelf ook daar niet lang.

Immers, het reactieve element in dada was zoo groot, dat de bewegelijke geesten, die zich tot haar voelden aangetrokken, al spoedig nieuwe uitingsmogelijkheden zochten en vonden, zoodra de charme van de algeheele nieuweheid was verdwenen en de dadaïstische anarchie tot nivelleering had geleid. Zeer plotseling wordt dan ook een algeheele ommezwaai van een van de begaafdste dadaïsten een feit, al blijkt uit de gepubliceerde verklaring dan ook, dat deze al lange tijd was voorbereid.

In 1922 verschijnt het artikel „Lâchez tout” van Breton<sup>26)</sup>, dat

<sup>25)</sup> J. Bendien — Richtingen in de hedendaagsche schilderkunst — R'dam — 1935 — pg. 127.

<sup>26)</sup> A. Breton — Littérature — 1922. No. 2. Herdrukt in: Les pas perdus — Paris 1924. pg. 129—132.

Het is merkwaardig, hoe de vorm van dit artikel nog sterk op Dada is geïnspireerd.

eindigt: „Le dadaïsme, comme tant d'autres choses, n'a été pour certains qu'une manière de s'asseoir. Ce que je ne dis pas plus haut, c'est qu'il ne peut y avoir d'idée absolue. Nous sommes soumis à une sorte de mimique mentale qui nous interdit d'approfondir quoi que ce soit et nous fait considérer avec hostilité ce qui nous a été le plus cher. .... Je ne puis que vous assurer, que je me moque de tout cela et vous répéter: Lâchez tout.

Lâchez Dada.

Lâchez votre femme, lâchez votre maîtresse.

Lâchez vos espérances et vos craintes.

Semez vos enfants au coin d'un bois.

Lâchez la proie pour l'ombre.

Lâchez au besoin une vie aisée, ce qu'on vous donne pour une situation d'avenir.

Partez sur les routes.”

Het dadaïsme was revolutionnair, omdat het zich tegen iedere traditie, tegen iedere vorm van ordening kantte. Het negeerde de cultuur, maar stelde daar ook niets tegenover. En omdat het dadaïsme uitsluitend negativistisch was, moest het al spoedig ten onder gaan.

#### d. Het surrealisme

Het surrealisme, dat op het dadisme volgde, is gedoemd om ten onder te gaan aan een teveel aan doctrine. Het is revolutionair gezind, omdat het zich aan de zijde van het proletariaat stelt en zijn volgelingen wil doen opnemen als anonieme auteurs in de anonieme massa, die geen nationaliteit heeft. Ook het surrealisme kent de verachting voor het intellectualisme, maar het slaagde er niet in om zich, evenals het dadaïsme van het wetenschappelijke denken los te maken. Hiermede wordt niet bedoeld, dat het surrealistische kunstwerk een sterk intellectueele inslag zou bezitten: het tegendeel is waar. Maar het scheppingsproces werd bij geen enkele strooming zoo geanalyseerd als juist bij de surrealisten. Nauwkeurig bepalen zij in vele geschriften hun verhouding tot de werkelijkheid, het wezen en doel van hun uitingen. En hier nu ligt, als men het zoo zou willen noemen, het tragische moment van het surrealisme: Indien men ooit van het kunstwerk als van een poging tot „autoanalyse” zou mogen spreken<sup>27)</sup>, dan geldt dit voor het surrealistische kunstwerk, dat, zooals later nog besproken zal worden, geschapen wordt onder bewuste uitschakeling van het intellect, terwijl daartegenover zuiver intellectueel het hoe en

<sup>27)</sup> W. Stekel — Dichtung und Neurose — Wiesbaden 1909 — pg. 97.

waarom van een zoodanige uitschakeling beschreven wordt.<sup>28)</sup>  
„Le problème général que le surréalisme s'est mis en devoir de soulever et qui est celui de l'expression humaine sous toutes ses formes" schrijft de voorganger van het surrealisme.<sup>29)</sup>

De automatisch geschreven teksten, die geheel buiten het bewustzijn om ontstaan, worden op de volgende wijze verkregen: „Faites-vous apporter de quoi écrire, après vous être établi en un lieu aussi favorable que possible à la concentration de votre esprit sur lui-même. Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif que vous pourrez. Faites abstraction de votre génie, de vos talents et de ceux de tous les autres. Dites-vous bien, que la littérature est un des plus tristes chemins qui mènent à tout. Écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire. La première phrase viendra toute seule, tant il est vrai qu'à chaque seconde il est une phrase étrangère à notre pensée consciente qui ne demande qu'à s'extérioriser." .....<sup>30)</sup>

Uit dit „recept" volgt reeds, dat de surrealisten het talent verwerpen. „Mais nous, qui ne nous sommes livrés à aucun travail de filtration, qui nous sommes faits dans nos oeuvres les sourds réceptables de tant d'échos les modestes appareils enrégistreur qui ne s'hypnotisent pas sur le dessin qu'ils tracent, nous servons peut-être encore une plus noble cause. Aussi rendons-nous avec probité le „talent" qu'on nous prête." <sup>31)</sup>

---

<sup>28)</sup> A. Breton — Les pas perdus — l.c. pg. 149—152.

A. Breton — Manifeste du surréalisme — 2ième Ed. Paris — 1929 — pg. 51.

<sup>29)</sup> A. Breton — Second manifeste du surréalisme — Paris 1929 — pg. 9.

In: La révolution surréaliste V — No. 12 — pg. 1—17 — 1929.

<sup>30)</sup> A. Breton — Manifeste du surréalisme — l.c. — pg. 51/52.

<sup>31)</sup> A. Breton — Manifeste du surréalisme — l.c. — pg. 49.

## HOOFDSTUK III

### DE MODERNE KUNST EN HET PSYCHOLOGISCHE EN PSYCHIATRISCHE ONDERZOEK

#### 1. *Automatisme en surrealisme*

Het surrealisme is door de wijze waarop het de uiting van onbewuste tendensen bewerkt en door de wijze, waarop het deze uitingen interpreteert een karakteristieke strooming van de twintigste eeuw. Het is dan ook zeker niet uitsluitend een aesthetische richting, maar één, die allereerst waarachtigheid zoekt: niet een intellectueele, maar een menselijke waarachtigheid. .... „Un problème général que le surréalisme s'est mis en devoir de soulever et qui est celui de l'expression humaine sous toutes ses formes.”<sup>1)</sup>

De opduikende woord-rijen worden in een niet-logische vorm, dat wil zeggen in de vorm waarin zij zich aan den schrijvende voordoen, genoteerd en een secundaire bewerking van het materiaal wordt vermeden. Het wordt dus niet „gedeutet” en blijft in een vorm, waarvan wij moeten aannemen, dat zij voor den auteur en misschien voor een bepaald „publiek” zinnol is, gepubliceerd.

Men zou nu kunnen verwachten dat deze wijze van schrijven, die overeenkomt met het gebruik van de vrije associatie in de psychoanalytische techniek, in wijde kring de aandacht van de psychiaters en psychologen zou trekken. Dit is echter geenszins het geval. Ook het feit, dat aan „l'écriture automatique” van de surrealisten, een schrijfwijze waarbij iedere controle van de rede evenals aesthetische of moreele critiek wordt uitgeschakeld,<sup>2)</sup> psychische processen ten grondslag liggen, die zijn te vergelijken met die, welke de hypnopompische en hypnagogische verschijnselen veroorzaken, zooals deze door Silberer worden beschreven, werd niet opgemerkt.

Silberer<sup>3)</sup> schrijft: .... „Beim Einschlafen, dass man ja bei

<sup>1)</sup> A. Breton — Second manifeste du surréalisme — In „La révolution surréaliste — V — No. 12 — 1929 — pg. 8/9.

<sup>2)</sup> A. Breton — Manifeste du surréalisme — l.c. — pg. 46.

<sup>3)</sup> H. Silberer — Jahrb. f. psychoanal. u. psychopathol. Forschungen — III — 621 — 1912. (Geciteerd naar G. Bychowski — Methaphysik und Schizophrenie — Berlin — 1923 — pg. 40.) Symbolik des Erwachens und Schwellensymbolik überhaupt.

genügender Uebung beliebig lange ausdehnen kann, höre ich zunächst willkürlich, dann halb oder ganz unwillkürlich „Stimmen“ .....

Breton <sup>4)</sup> vermeldt als eerste ervaring van het surrealistische schrijven: „En 1919, mon attention s'était fixée sur les phrases plus ou moins partielles qui, en pleine solitude, à l'approche du sommeil, deviennent perceptibles pour l'esprit sans qu'il soit possible de leur découvrir une détermination préalable. Ces phrases, remarquablement imaginées et d'une syntaxe parfaitement correcte, m'étaient apparues comme des éléments poétiques de premier ordre. Je me bornai tout d'abord à les retenir. C'est plus tard que Soupault et moi nous songeâmes à reproduire volontairement en nous l'état où elles se formaient. Il suffisait pour cela de faire abstraction du monde extérieur et c'est ainsi qu'elles nous parvinrent deux mois durant, de plus en plus nombreuses, se succédant bientôt sans intervalle avec une rapidité telle que nous dûmes recourir à des abréviations pour les noter.”

Cazaux betoogt, dat de term „automatique” niet zeer gelukkig gekozen is, want hoewel de woorden en zinnen wel automatisch opduiken, geschiedt het noteeren ervan zeer bewust en is dit dus niet te vergelijken met het automatische schrijven, zooals dit bijvoorbeeld door „mediums” wordt gedaan. Daar de surrealisten echter zeer duidelijk aangeven, wat zij onder „automatisch schrijven” verstaan, bestaat er geen bezwaar deze term ook in hun beteekenis te blijven gebruiken. <sup>5)</sup>

Het boek van Cazaux geeft vervolgens een overzicht van de wetenschappelijke publicaties over de endophasie, die de bron van het automatische schrijven is. Dan bespreekt de auteur, dat de kunst zich van de endophasie is gaan bedienen, omdat de neiging van de huidige kunst om zich zoo direct mogelijk uit te drukken, haar naar middelen deed zoeken om dit doel te bereiken.

In dit verband is wel belangrijk, dat de litteraire strooming van de „monologue intérieur”, die gebruik maakt van de endophasie, zeker geen eenvoudig noteeren van endophasisch gehoorde teksten is, maar een aesthetische bewerking ervan inhoudt. <sup>6)</sup>

De auteurs uit deze school suggereeren een monologue intérieur, zonder dat zij deze opschrijven zooals hij tot hen kwam.

Cazaux onderscheidt dan ook een wijze van uiten door de „pensée cognitive” en „l'expression psychique”, welke laatste identiek te stel-

<sup>4)</sup> A. Breton — Les pas perdus — l.c. — pg. 149—152.

<sup>5)</sup> J. Cazaux — Surréalisme et psychologie — Paris — 1938 — pg. 9.

<sup>6)</sup> J. Cazaux — Surréalisme et psychologie — l.c. — pg. 16—19.

len is met het „dereïerende Denken” van Bleuler. 7)

De „*expression psychique*” drukt onbewuste inhouden in een directe, voor het bewuste onbegrijpelijke vorm uit. Daar nu bij de school van de „*monologue intérieur*” een secundaire bewerking wordt toegepast, die tevens een logische verwerking van deze onbewuste inhouden is, kan men hier niet van een „directe litteratuur” spreken. Wel is dit het geval bij het surrealisme, dat de onbewuste, onwillekeurig opkomende inhouden noteert en ongecorrigeerd weergeeft.

Cazaux betoogt, dat de surrealisten hun „stemmen” als een gedeelte van hun eigen persoonlijkheid beschouwen en dat, indien men meent dat de sensaties, die aan een of andere schizophrene waan ten grondslag liggen van dezelfde aard zouden zijn als die van de surrealisten, deze waan dan ook het karakteristieke ziekelijke symptoom zou zijn. 8)

Tenslotte wordt besproken, dat uit psychologische overwegingen een onderscheid gemaakt wordt tusschen surrealistische teksten en verzen. In de teksten worden in het algemeen geen actueele conflicten uitgedrukt, evenmin als in de verzen, maar in deze laatste wordt een bepaalde inhoud geactualiseerd. Daardoor wordt een gemoedstoestand beleefd of opnieuw beleefd, wat voor de automatisch noteerende kunstenaar niet geldt. 9)

Behalve het automatische schrift wordt ook een „*dessin automatique*” door de surrealisten beschreven; ook voor deze verschijnselen wijzen zij een spiritistische verklaring van de hand. 10)

## 2. *Andere vormen van automatisme*

De surrealisten hebben het „*automatisme*” in de kunst tot methode verheven, maar velen hadden te voren reeds een andere vorm van automatisch scheppen ontdekt, waarbij zij zichzelf en hun omgeving verbaasden door buiten hun bewustzijn om kunstwerken tot stand te brengen.

Lang vóór het surrealisme schreef Apollinaire: 11) „*Il y a des poètes auxquels une Muse dicte leurs oeuvres; il y a des artistes, dont la main est dirigée par un être inconnu qui se sert d'eux comme d'un instrument.*” Zoo is bijvoorbeeld bekend, dat kunstenaars als Goethe

7) J. Cazaux — *Surréalisme et psychologie* — l.c. — pg. 25—39.

8) J. Cazaux — *Surréalisme et psychologie* — l.c. — pg. 50.

9) J. Cazaux — *Surréalisme et psychologie* — l.c. — pg. 59.

10) A. Breton — *Minotaure* — I — No. 3/4 — pg. 55 — 1933.

*Le message automatique.*

11) G. Apollinaire — *Les peintres cubistes* — l.c. pg. 36.

en Lafontaine onbewust hebben geschreven.<sup>12)</sup> De vraag, waarom de bij hen „automatisch” ontstane werken dezelfde vorm hebben als hun andere scheppingen, terwijl die bij anderen zoozeer verschilt, is niet opgelost.

Volgens de door de surrealisten gedane mededeelingen kan inderdaad een verstrekkende overeenkomst tusschen de surrealistische en de in engeren zin „automatisch” ontstane kunstwerken bestaan.

„A vous, qui écrivez, ces éléments, en apparence, vous sont aussi étrangers qu'à tout autre et vous vous en défiez naturellement” schrijft Breton.<sup>13)</sup> Het automatische schrift vertoont dan ook somtijds ken-teekenen van zijn afkomst uit het onderbewuste: ..... „en effet, il m'est arrivé d'employer surréellement des mots, dont j'avais oublié le sens. J'ai pu vérifier après coup que l'usage que j'en avais fait répondait exactement à leur définition.”<sup>14)</sup> Elders merkt dezelfde auteur op: „L'esprit qui plonge dans le surréalisme revit avec exaltation la meilleure part de son enfance”.....<sup>15)</sup>

Deze overeenkomst werd nog geaccentueerd, toen de surrealisten een tijd lang „in trance” gingen schrijven, zooals door Breton<sup>16)</sup> en door Aragon<sup>17)</sup> wordt beschreven. Verschillende surrealisten worden in een hypnotische slaap gebracht en schrijven en teekenen in deze toestand. Bij hun ontwaken hebben zij geen herinneringen aan wat er gedurende de tijd van hun trance gebeurd is.

Van der Kroon deelt enkele gevallen mede van op teekenkunstig gebied begaafden, die de mogelijkheid, om ook onbewust te teekenen, bij zichzelf ontdekten.<sup>18)</sup> De kenmerken van deze vorm van automatisch teekenen worden door hem aan de hand van verklaringen van de teekenaars zelf, opgesomd.

Uit deze verklaringen blijkt wel, dat de inhoud van de teekeningen zoowel als hun wijze van ontstaan een Ik-vreemd karakter dragen. De controle van de zijde van het intellect ontbreekt volkomen, terwijl de proefpersonen ook geen verklaringen omtrent de beteekenis van

---

<sup>12)</sup> O. Behaghel — Bewusstes u. Unbewusstes im dichterischen Schaffen. Giessen 1906.

<sup>13)</sup> A. Breton — Manifeste du surréalisme — l.c. pg. 43.

<sup>14)</sup> A. Breton — Manifeste du surréalisme — l.c. pg. 58.

<sup>15)</sup> A. Breton — Manifeste du surréalisme — l.c. pg. 67.

<sup>16)</sup> A. Breton — Les pas perdus — l.c. — Entrée des médiums — pg. 147—158.

<sup>17)</sup> L. Aragon — Une vague de rêves — Hors commerce — 1924.

<sup>18)</sup> A. A. van der Kroon — Nederl. tijdschr. v. geneesk. LXXVII/3 — 3447 — 1933. Automatisch teekenen.

— Nederl. tijdschr. v. geneesk. LXXVII/4 — 5278 — 1933. Van automatisme tot kunst.

hun uitingen kunnen verstrekken.

Van der Kroon bespreekt ook de „Bahnung“, die optreedt, wanneer vaker automatisch wordt geteekend. Deze ervaring is in overeenstemming met wat Aragon over de „trance“ van de surrealisten mededeelt.<sup>19)</sup>

Toen deze leerden een soort hypnotische slaap te slapen, teerden zij niet alleen op deze oogenblikken van vergetelheid, maar zij kwamen steeds gemakkelijker in „slaap“ en gingen in hun slaap steeds intensiever scheppen.

Ook beschrijft Aragon de vermoeidheid, die de proefpersonen overviel na de experimenten,<sup>20)</sup> evenals van der Kroon.

Analoge feiten worden door Osty<sup>21)</sup> vermeld, en ook een publicatie van Pfister wijst in dezelfde richting.<sup>22)</sup>

In de waarnemingen van van der Kroon is merkwaardig, dat alle automatische teekenaars, die hij onderzocht een reeds lang ingeslepen amateurs- of academische techniek verworven hadden. Van verschillende surrealisten is bekend, dat zij reeds lang voor hun surrealistische periode creatief werkten. Het zou nu interessant zijn om na te gaan of en in hoeverre de door van der Kroon gemaakte opmerkingen ook voor de surrealisten opgaan en of de uitlating van Breton: ..... „Aussi rendons-nous avec probité le „talent“ qu'on nous prête...“<sup>23)</sup> misschien niet geheel juist is. Van verschillende mediumieke schilders is, zooals later nog besproken zal worden, bekend, dat zij vaak ongeofenden zijn en in het dagelijksche leven in het geheel niet teekenen kunnen.

In de bovengenoemde artikelen tracht van der Kroon de beteekenis van de automatisch ontstane teekeningen te analyseeren. Hij oefent een oppervlakkige critiek uit op de psychoanalytische stellingen, terwijl uit andere plaatsen van zijn artikelen blijkt, dat hij inderdaad verklaringen als die van de psychoanalytische school althans gedeeltelijk zou kunnen accepteren.

Zoo schrijft hij: „Stelt men zich tot taak, uit deze teekeningen

<sup>19)</sup> L. Aragon — Une vague de rêves — l.c. pg. 23 e.v. Vgl. ook:

A. Breton — Les pas perdus — l.c. pg. 147: Entrée des médiums. (1922).

<sup>20)</sup> L. Aragon — Une vague de rêves — l.c. pg. 17 en 18.

<sup>21)</sup> E. Osty — Revue metapsychique — ... — 85 — 1928.

Marjan Gruzewski, peintre sans avoir appris.

<sup>22)</sup> O. Pfister — Jahrb. f. psychoanal. u. psychopathol. Forschungen — V — 117 — 1913. Kryptolalie, Kryptographie und unbewusstes Vexierbild bei Normalen. ibidem — III — 427 en 730 — 1912. Die psychologische Enträtselung der religiösen Glossolalie u. der automatischen kryptographie I en II.

<sup>23)</sup> A. Breton — Manifeste du surréalisme — l.c. — pg. 49.



symboliek te lezen, dan komt men te staan voor een muur van onwaarschijnlijkheden, die zelfs de hardnekkigste Freudiaan zal ontmoedigen. In het onbewogen berggezicht (één van de gereproduceerde teekeningen) zal Freud's aanhanger vrouwenfiguren ontdekken, doch den niet bevooroordeelde zal zulke zoekplaatjes-symboliek toch te machtig zijn. Dezelfde man, die onderbewust de felste sexueele figuren teekent, moet zich hier achter symboliek verschuilen, omdat het verdrongen complex slechts schroomvallig uittreedt, daar het niet in al te sterk contrast wil komen met zijn anders preutsche, lieleblanke zeemansziel." 24)

Het is duidelijk, dat een zoodanige critiek tot niets leidt. Elders moet van der Kroon echter erkennen, dat zij, die tot automatisch teekenen komen, gevoelige menschen zijn, soms psychasthenici of zelfs psychopathen, terwijl uiterst fijn voelende menschen in de teekeningen stemmingen herkennen of een aantrekkingskracht ervan ondervinden en zij, die geneigd zijn de realiteit als in een roes te ontvluchten, de roes erin herkennen.

Geen enkele „Freudiaan” zal echter durven beweren, dat de symboliek alleen naar voren komt, wanneer de censuur weigert om sexueele uitingen in onverhulde vorm voor het voetlicht van het bewuste te brengen.

In tegendeel, uit het neurotische karakter van de automatische teekenaars van van der Kroon volgt reeds, dat men een duidelijke symboliek in deze teekeningen zal mogen verwachten. 25)

### 3. *Automatisme en expressionisme*

Pfister 26) bespreekt het automatische karakter, dat volgens hem aan de „expressionistische kunst” eigen zou zijn.

Onder aanhaling van zijn geschriften over kryptolalie en kryptographie komt deze auteur, zonder zich verder om het bewijs voor zijn meening te bekommeren, tot de stelling: „Der Expressionismus arbeitet zum guten Teil mit den automatischen oder gewollten Mitteln der Kryptographie.”

Hij verzuimt echter te vermelden, dat in dat geval ook de „gewone” kunst door de aard van de inspiratie al tot de kryptographie te

24) A. A. van der Kroon — Automatisch teekenen — l.c. pg. 3460—3461.

25) Vgl. H. Gruhle — Psychologie des Abnormen — In: Handbuch der vergleichenden Psychologie, herausgegeben von G. Kafka Bd. III — München 1922.

26) O. Pfister — Der psychologische und biologische Untergrund des Expressionismus — l.c. pg. 145—150. Citaat pg. 148.

rekenen zou zijn. Hij verliest uit het oog, dat het automatische karakter van een kunstwerk niet wordt bepaald door zijn vorm, maar door de doelstellingen en de bewustzijnsgraad van den schepper.

#### 4. *De surrealisten en hun interpretatie van surrealistische teksten*

De surrealistische producten zijn niet intellectueel begrijpelijk, al zijn zij somtijds zeer boeiend. Hun beteekenis wordt echter verzwakt, door een secundaire bewerking aan te raden.

Wanneer Breton schrijft: „Le surréalisme, surmontant toute pré-occupation de pittoresque, passera bientôt, j'espère, à l'interprétation des textes automatiques, poèmes et autres, qu'il couvre de son nom, et dont l'apparente bizarrerie ne saura selon moi, résister à cette épreuve,”<sup>27)</sup> dan schijnt, dat hij de sterk persoonlijke structuur van de gebieden van de menselijke geest, die de bakermat van deze automatisch vastgelegde gedachten zijn, sterk onderschat. Immers, bij de interpretatie van uitingen van deze soort mag nooit alleen gevraagd worden naar de algemeene waarde van symbolen, maar moet veel eerder aandacht besteed worden aan de waarde, die zij ontleenen aan de plaats, die zij binnen de persoonlijkheid van degene, die hen tot uiting bracht, innemen. De waarde van een textinterpretatie, die door derden geleverd wordt, zal dan ook ten allen tijde achterstaan bij één, die door de auteur van het automatisch opgeteekende werk zelf gegeven wordt.

De door Breton gegeven interpretaties<sup>28)</sup> kunnen echter de indruk niet wegnemen, dat slechts een „Deutung” volgens de techniek van de psychoanalyse, toegepast op recent werk en samen met een uitvoerige algemeene analyse van den auteur iets van de „latente” inhoud van het werk zou kunnen toonen en zoo eenig licht zou kunnen werpen op de psychische constitutie van den surrealistischen kunstenaar. Men zou echter te hoog grijpen, als men daaruit reeds iets over de psychologie van den kunstenaar in het algemeen zou willen afleiden.

Ook wat de surrealisten van een textinterpretatie verwachten, wordt niet duidelijk uiteengezet. Zij blijven volharden in een houding van mysterieuse vaagheid, zoodra zij met de wetenschap in nader contact zouden kunnen komen. Hun idealen van wetenschap blijven vasthouden aan een willekeurig schematisme, dat zijn waarde slechts ontleent aan persoonlijke inzichten.<sup>29)</sup>

<sup>27)</sup> A. Breton — Point du jour. Le message automatique — Paris — 1934.

<sup>28)</sup> A. Breton — Les vases communicants — Paris — 1932 — (épuisé).

<sup>29)</sup> Vgl. de wetenschappelijke bijdragen b.v. in het surrealistische tijdschrift „Minotaure” — 1933—1935.

5. *De houding van het surrealisme t.o.v. psychoanalytische „Deutungen”*

In zijn theoretische werken schiet het surrealisme op vele punten te kort. Het is in de eerste plaats een uitingsvorm, maar er wordt door de surrealisten zooveel getheoretiseerd, dat hun houding tegen over de wetenschap, die volgens enkele van deze schrijvers in staat zou zijn een aanvulling op de menschelijke zijde van hun streven te geven, afzonderlijk beschouwd moet worden.

Een gespletenheid, die in zekeren zin het kenmerk is van de moderne tijd, viert in deze kunstrichting hoogtij. Aan de eene kant staat een minachting voor intellectualistische invloeden, aan de andere kant een intellectueele hypertrophie, wanneer vraagstukken van theoretische aard aan de orde komen of een verdediging van de bestaansrechten van het surrealisme noodzakelijk wordt geacht.

De invloed van de psychoanalyse op het surrealisme als „beweging” en op de surrealistische auteurs afzonderlijk is zeer groot. Velen van hen zien in Freud de bouwer van een levensbeschouwing, die zij als de hunne aanvaarden. Daartegenover staan zij in hun opvatting omtrent de psychoanalytische theorieën zeer los van dengene, dien zij hun voorganger noemen.

Het lijkt dan ook waarschijnlijk, dat de psychoanalyse en het surrealisme een zoo groote vlucht konden nemen, omdat beide overeenstemming vertoonen met de geestelijke stroomingen van de twintigste eeuw, maar hun onderling verband is kleiner, dan men geneigd zou zijn te gelooven.

De drang naar vrijheid staat aan het begin van het surrealistische streven en niet de psychotherapeutische en filosofische leer van Freud.

Op het oogenblik is een tweede surrealistische school — die van I. Goll — reeds nagenoeg vergeten. Niet mag echter vergeten worden, dat Goll een kunsttheorie, volkomen analoog aan die van Breton ontwikkelde, een theorie die zich echter in het geheel niet beriep op de opvattingen van Freud, maar op het cubisme. Terwijl Breton de ware werkelijkheid zoekt in het onbewuste, zoekt Goll haar in de buitenwereld en vindt hij haar door beschouwing van die buitenwereld onder uitschakeling van alle bewuste denken; de buitenwereld wordt tot „surréalité” wanneer men zich volkomen objectief tegenover haar weet te stellen.<sup>30)</sup>

Breton zelf, die arts is, blijkt enkele principes van de behandelings-

<sup>30)</sup> I. Goll — Surrealisme I — 1925.

methode van Freud te kennen, al doet een opmerking, die hij over dit onderwerp maakt, ietwat dilettantisch aan: ..... „Tout occupé que j'étais encore de Freud à cette époque et familiarisé avec ses méthodes d'examen que j'avais eu quelque peu l'occasion de pratiquer sur des malades pendant la guerre, je résolu d'obtenir de moi ce qu'on cherche à obtenir d'eux, soit un monologue de débit aussi rapide que possible, sur lequel l'esprit critique du sujet ne fasse porter aucun jugement, qui ne s'embarasse, par suite, d'aucune rétinence, et qui soit aussi exactement que possible la pensée parlée.”<sup>31)</sup>

Hieruit blijkt nog eens, dat de vrije associatie bij de productie van surrealistische teksten een belangrijke plaats inneemt.

Dat, wat in de psychoanalyse aantrekt, is echter minder de theoretische en psychotherapeutische zijde, dan wel de mogelijkheid, die zij openstelt voor een vorm van denken, die anti-rationeel is. „Les procédés logiques, de nos jours, ne s'appliquent plus qu'à la résolution de problèmes d'intérêt secondaire.”<sup>32)</sup>

De surrealisten realiseeren zich echter niet steeds, dat de psychoanalyse, die met materiaal werkt dat niet logisch begrijpelijk is, steeds tracht dit materiaal in een intellectueel begrijpelijke vorm over te brengen. Daarom staat de boven aangehaalde opmerking van Breton ook lijnrecht tegenover de volgende: „Si l'effort du surréalisme, avant tout, a tendu à remettre en faveur l'inspiration et, pour cela, si nous avons prôné de la manière la plus exclusive l'usage des formes automatiques de l'expression; si, d'autre part, la psychanalyse, au delà de toute attente, est parvenue, à charger de sens pénétrable ces sortes d'improvisations que jusqu'à elle on s'accommodait trop bien de tenir pour gratuites, et leur a conféré, en dehors de toute considération esthétique, une valeur de document humain très suffisante il faut avouer que la pleine lumière est loin d'avoir été faite sur les conditions dans lesquelles, pour être pleinement valable, un texte ou un dessin „automatique” devrait être obtenu.”<sup>33)</sup>

Schoonheid en echtheid zijn voor de surrealisten dus begrippen, die niet te scheiden zijn. En toch ligt hier een moeilijkheid, die ook door de surrealisten zelf niet tot een oplossing gebracht kan worden. Herhaaldelijk wordt door verschillende auteurs de nadruk gelegd op het feit, dat het surrealisme niet een aesthetische richting, maar een

<sup>31)</sup> A. Breton — Manifeste du surréalisme — l.c. — pg. 41.

— Qu'est ce que le surréalisme — Bruxelles — 1934 — pg. 15.

<sup>32)</sup> A. Breton — Manifeste du surréalisme — l.c. — pg. 21.

<sup>33)</sup> A. Breton — Minotaure — I — No. 3/4 — 1933 — Le message automatique — pg. 57.

geesteshouding is en toch kent het zijn aesthetische idealen.

Alleen in een aesthetische beschouwing heeft het zin om, zooals Breton doet, te schrijven over: ..... „la conscience poétique des choses, que je n'ai pu acquérir qu'à leur contact spirituel mille fois répété" .....<sup>34)</sup>

Wat de surrealisten „schoon" noemen is vaak niet anders dan een aanduiding voor een onbestemde ontroering, die hun werken opwekken, hetzij door een veelal cru aandoende originaliteit van hun vorm, hetzij door hun inhoud, die door zijn onbegrijpelijkheid aanspreekt op een niveau van de geest, dat door andere kunstwerken niet of op andere wijze wordt geraakt.

Een andere factor, die hierbij van beteekenis is, is dat de surrealisten menschen blijven, die èn zichzelf èn anderen gaarne tegenspreken. Hun werk blijkt dan ook sterk gekleurd door impulsen, die een tijdelijk karakter hebben. Zij gevoelen zich zoo los van de burgerlijke maatschappij, dat zij zich niet steeds in alles wat zij schrijven, tegenover anderen verantwoordelijk voelen.

Wanneer men hun werk nauwkeurig naleest, zal men dan ook telkens inconsequente uitingen daarin aantreffen. Toch zijn zij niet zèlf inconsequent. De groote lijnen van hun streven teekenen zich duidelijk af en blijken in de zelfde richting te loopen als die van andere kunstenaars uit andere scholen.

En slechts een enkele maal<sup>35)</sup> hoort men de meening, dat de psychoanalyse voor de kunstenaar als scheppende persoonlijkheid gevaarlijk zou kunnen worden.

## 6. *De houding van de psychiatrie en de psychoanalyse ten opzichte van de moderne kunst*

De werken van onderzoekers als Prinzhorn, Pfeifer, Pfister, Bychowski e.a. zullen elders besproken worden. Hier wordt slechts een artikel van Frois-Wittmann<sup>36)</sup> gerefereerd, omdat deze poogt van psychoanalytisch standpunt uit stelling te nemen ten opzichte van de moderne kunst en hierbij de surrealisten niet alleen telkens noemt, maar zich ook op de surrealistische opvattingen instelt.

Hij is van meening, dat de moderne evenals de klassieke kunstenaars zich in hun werk tot de menschheid richten. Maar de kunst

<sup>34)</sup> A. Breton — Manifeste du surréalisme — l.c. — pg. 58.

<sup>35)</sup> A. Desson — Les cahiers du mois — Janvier 1925 — Petite note incidente sur un danger éventuel de la psychanalyse.

<sup>36)</sup> J. Frois-Wittmann — Die psychoanalytische Bewegung — II — 211 — 1930. Moderne Kunst und Lustprinzip.

van de eerstgenoemden is niet in de eerste plaats mededeeling, zij is een uitdrukking van emoties. De weergave van de werkelijkheid in het kunstwerk zal dan ook vrij zijn en uitsluitend dienen om aan de uitdrukking van deze emoties een vorm te geven.

De anti-intellectuele tendens in deze stromingen manifesteert zich in de vorm van het kunstwerk, doordat de intellectuele, realistische beschrijving van het object achterwege gelaten wordt.<sup>37)</sup> De artistieke beelden vloeien met een minimale intellectuele bewerking in elkaar over, verbonden door persoonlijke, niet-logische associaties. In de plaats van de logische metaphora komt het niet-logisch gedetermineerde beeld. Zoo moet ook het moderne kunstwerk in zijn geheel gezien worden, niet als een logisch-bevattelijke, maar als een emotioneel gestructureerde eenheid.

Volgens Wittmann zal het gevolg van de toepassing van de moderne aesthetische opvattingen zijn, dat het genieten van moderne kunst anders is, dan het genieten van oudere. Volgens Freud<sup>38)</sup> is het genot, dat de manifeste inhoud van het werk oproept een „voorlust” en ontstaat de „eindlust” door het opduiken van de driften en dagdromen ten gevolge van het verdwijnen van de spanningen binnen de persoonlijkheid.

Bij de moderne kunstwerken bestaat nu niet het conflict tusschen „voorlust” en „eindlust”, dat zich in de klassieke kunst voordoet. Immers de factoren van de eindlust: het oedipuscomplex, narcistische, homoseksuele, anaal-sadistische en andere driften verzetten zich tegen ordening, terwijl de technische schoonheid van het werk juist logische orde, harmonie en evenwicht wil schenken.<sup>39)</sup> In de moderne kunst heerscht daarentegen het onbewuste en daar de bevrijde driften vijandig tegenover de realiteit staan, wordt hier een zekere eenheid tusschen voorlust en eindlust bereikt.<sup>40)</sup>

De moderne kunst kan moeilijk begrijpelijk zijn, ook al door het geringe aandeel dat het intellect heeft aan zijn vormgeving. De auteur meent echter, dat een werk zijn taak kan vervullen, wanneer het een stimulans voor de dagdroom en de emotie wordt. Sommige menschen bezitten echter uit angst voor hun driften en emoties een voorliefde voor het intellect. Het niet-begrijpen wordt als een narcistische wond

<sup>37)</sup> J. Frois—Wittmann — *Moderne Kunst und Lustprinzip* — I.c. — pg. 221—227.

<sup>38)</sup> S. Freud — *Der Dichter und das Phantasieren* — *Psychoanal. Studien an Werken der Dichtung u. Kunst.* — Leipz./Wien/Zürich 1924 — pg. 13/14.

<sup>39)</sup> Vgl. M. Bálint — *Int. Zeits. f. Psychoanal.* XXII— 453 — 1936. Eros und Aphrodite.

<sup>40)</sup> J. Frois—Wittmann — *Moderne Kunst und Lustprinzip* — I.c. — pg. 232 e.v.

gevoeld. Maar indien zij de moderne kunst niet begrijpen, moeten zij trachten zich de buigzaamheid voor het vrij maken van hun associaties eigen te maken.

Dit valt hun echter moeilijk, omdat de weerstand van het publiek analoog zou zijn aan die, welke men in de analyse ontmoet, daar de moderne kunst op dezelfde verdrongen driften stoot en de vorm waarin deze tot uiting komen het groote publiek afstoot.

Tenslotte verdedigt Wittmann de moderne kunst tegen aanvallen, die van verschillende kanten op haar gedaan zijn.<sup>41)</sup> Te gelijker tijd toont hij aan, dat ook elders in de samenleving irrationeele tendensen naast strevingen, die op het realiteitsprincipe berusten, zijn blijven bestaan. Hij meent dan ook dat de moderne kunst voor den modernen mensch een steun kan zijn bij zijn pogingen om aan het leven een diepte en waardigheid terug te geven, die het in de cultuur dreigde te verliezen.

In zijn artikel wordt dan ook voor het eerst getracht, de verschillende moderne stroomingen onder één gezichtshoek te zien en, ondanks de uiterlijke verschillen tusschen de werken, de deformeerende tendensen in de kunst op enkele motieven terug te voeren.

Ook Stärcke geeft beschouwingen over de moderne schilderkunst en noemt daarbij vooral de „constructieve” schilderkunst, met name het cubisme.

Hij meent,<sup>42)</sup> dat de verbanning van de „roman” uit de kunst een verdere verdringing van het genitaal-sexueele beteekent. Deze strevingen worden nog verder „entstell”, maar niet onderdrukt en een regressie naar nog pimitievere trappen heeft plaats. Wij weten echter van de symboliek van de lijn en de kleur nog te weinig, om de beteekenis van constructieve stroomingen te kunnen doorzien. „Het is dus a priori mogelijk, dat in het cubisme de roman niet verdwenen is, maar alleen nog infantieler en minder herkenbaar is geworden.”

Het feit, dat er nog geen analyse bekend is van een cubist, die niet tevens krankzinnig is of werd — en hij vermeldt dat ook „José” uit de analyse van Pfister krankzinnig werd — is een groote belemmering voor een uitbreiding van de kennis op dit gebied.

Een ander bestanddeel van de abstracte kunst is volgens Stärcke<sup>43)</sup> het rythme. Het is echter niet duidelijk, waarom het rythme een bijzondere functie in het abstracte kunstwerk zou hebben: ook in het „klassieke” kunstwerk heeft het duidelijk een beteekenis.

<sup>41)</sup> J. Frois—Wittmann — *Moderne Kunst und Lustprinzip* — l.c. — pg. 244 e.v.

<sup>42)</sup> A. Stärcke — *Psychoanalyse en aesthetiek* — Baarn — 1922. pg. 40.

<sup>43)</sup> A. Stärcke — *Psychoanalyse en aesthetiek* — l.c. — pg. 48.

## 7. *Résumé*

### a. De grenzen van het pathologische in de moderne kunst

De belangstelling, die de psychiaters voor de moderne kunst toonen is alleszins begrijpelijk. Want telkens, wanneer men kunstwerken uit moderne scholen tusschen 1910 en 1930 onder oogen krijgt, komen gedachten op, die de aandacht vestigen op problemen, die, hoewel zij van normatief-aesthetischen aard zijn, verwantschap vertoonen met die, welke zich aan den psychiater opdringen, wanneer deze de artistieke productie van geesteszieken — van schizophrene patiënten in het bijzonder — bestudeert.

Zoowel van psychiatrische zijde als door enkele surrealistische auteurs zijn opmerkingen gemaakt die erop wijzen, dat inderdaad de overeenkomst tusschen surrealistische kunstwerken en die van geesteszieken voorwerp van studie is geweest. Daartegenover staat, dat maar al te vaak diè critici, die met „modernismen” weinig op hebben, het zich gemakkelijk maken door zich op deze overeenkomst te beroepen, meenend dat zij zich dan reeds van hun taak voldoende gekweten hebben.<sup>44)</sup> Een geheel andere critiek levert Prinzhorn,<sup>45)</sup> die overigens de vergelijking opstelt tusschen het expressionisme en de kunst van schizoprenen (het surrealisme was in die dagen nog niet doorgedrongen) en die enkele zeer belangrijke algemeene opmerkingen over dit onderwerp maakt. Nadrukkelijk betoogt hij dat de vormanalogie, die tusschen beide soorten van werk bestaat, geen aanleiding mag zijn om daaruit tot gelijkheid van de psychische toestand van beide groepen van scheppers te concludeeren. Daartegenover voert hij de vormverwantschap, die hij tusschen de moderne beeldende kunst en de kunst van schizoprenen meent te zien, terug tot een zekere verwantschap in gevoelshouding tusschen den modernen mensch en den aan schizoprenie lijdenden. Als voornaamste trekken van deze verwantschap wijst Prinzhorn aan: „..... die Abkehr von der schlicht erfaszten Umwelt, ferner eine konsequente Entwertung des äusseren Scheins, an dem die gesamte abendländische Kunst bislang gehangen hatte und schliesslich eine entschiedene Hinwendung auf das eigene Ich.”<sup>46)</sup>

Nadrukkelijk betoogt hij dan, dat schizoprenie een ziekte is, die haar slachtoffer de veranderde instelling tegenover de buitenwereld

<sup>44)</sup> C. Mauclair — *La folie picturale* — Paris — 1928 — pg. 11 e.v.

<sup>45)</sup> H. Prinzhorn — *Bildneri der Geisteskranken* — Berlin — 1922 — pg. 345—349.

<sup>46)</sup> H. Prinzhorn — *Bildneri der Geisteskranken* — l.c. pg. 346/347.



opdringt, terwijl de moderne kunstenaar worstelend en peinzend tot een veranderde instelling tegenover de wereld komt.

b. De oorzaken voor de vormveranderingen van de moderne kunst

De bovenbedoelde instelling wordt veroorzaakt door maatschappelijke krachten van velerlei aard, die indirect op de kunst aangrijpen, doordat zij de kunstenaars beïnvloeden; het „wereldgevoel” van deze kunstenaars heeft een groote invloed op het uiterlijk van hun kunst.

In de twintigste eeuw verslaptte de traditioneele gebondenheid en vooral daardoor ontstond een „individualistische” kunst. En deze kunst draagt de kenteekenen van de geestelijke onrust, waaruit zij geboren werd. Haar werken staan lijnrecht tegenover die, welke in de zoogenaamde „klassieke” perioden ontstaan.

In laatstgenoemde tijden geeft de kunst bovenal het algemeene, zoowel het zakelijk-algemeene als het menschelijk-algemeene weer.

Deze kunst stelt zich objectief tegenover de werkelijkheid en is in een volmaakte vorm gegoten. De andere kunst is introspectief en individualistisch en laat meer het bijzondere, het persoonlijke tot zijn recht komen in originaliteit en virtuozenom. In het begin van de strooming, die haar tot ontwikkeling brengt, is zij de kunst van „het geval”, van het „schilderachtige plekje” en in de litteratuur zien wij personen optreden, die niet gewikkeld zijn in algemeen-menschelijke conflicten met de maatschappij of met het noodlot, maar die door persoonlijke eigenschappen vooral met zichzelf in strijd zijn. Het is een kunst, die zoozeer doordrenkt kan zijn van de geest van den kunstenaar, dat zij moeilijk begrijpelijk kan worden.

In de schilderkunst ontstaan hoe langer hoe meer stroomingen, die hoewel zij onderling zeer veel verschillen, alle gemeen hebben, dat zij het object een geheel andere plaats gaan aanwijzen. De kunstenaars achten zich vrij om zich van hun publiek los te maken, althans van het „grootte publiek”, zoo zeer, dat sommige critici van een „autistische” kunst gaan spreken. Meestal echter blijkt, dat de schilders niet op een volledig onafhankelijk standpunt gaan staau, maar zich in kleine groepen met een beperkte aanhang vereenigen. Maar er zijn ook telkens stroomingen, die trachten, de individualistische en de collectieve tendensen te verzoenen. De meeste willen deze verzoening buiten het intellect om tot stand brengen door een versobering en zuivering van de kunst zelf. Maar te gelijker tijd wordt getracht, de maatschappij in haar actueele samenstelling buiten dit streven te houden, daar de kunstenaars zich gedesillusionneerd voelen en

met minachting neerzien op de burgerlijke samenleving, die den menschen geen geluk heeft kunnen brengen. Zij trachten zich dus eenigszins onafhankelijk van de samenleving te maken en hun levenshouding kan daarbij volkomen nihilistisch zijn, maar ook aanvaardend of revolutionair. In de surrealistische kunstenaars woedt zoo een voortdurende strijd zoowel tegen het intellect als tusschen individualistische en sociale tendensen, terwijl steeds gestreefd wordt naar een zoo „direct” mogelijke uitingsvorm.

Ondanks hun individualisme zijn zij dan ook anti-individualistisch. Zij meenen, dat de kunstenaar slechts dan iets voor de massa kan doen, wanneer hij zich in de samenleving op één lijn plaatst met alle andere individuen en wanneer hij afstand doet van zijn streven naar persoonlijke roem. Hij is slechts een „appareil enrégistreur” wanneer hij scheidt.

Dienen en scheppen kan echter slechts hij, die zichzelf kan vergeten en kan luisteren, dat wil zeggen, die de bewuste persoonlijkheid kan uitschakelen.

Alle secundaire bewerkingen van eenmaal verkregen teksten of andere uitingen worden uit den boeze geacht, wanneer zij zouden worden ondernomen om een verfraaiing, een aesthetische verbetering te verkrijgen.

Immers, slechts het op directe wijze verkregene geeft juist weer, wat in het onderbewuste omgaat en iedere secundaire bewerking om aesthetische redenen veroorzaakt een vervalsching. De objectiviteit tegenover het bewuste Ik, waarnaar het surrealisme streeft, is volkomen. 47)

De schoonheid, die de surrealisten zoeken, is die van de oprechtheid. De hoogste subjectiviteit, die van het onbewuste, is volgens hen tevens de hoogste objectiviteit, omdat zij in iederen mensch aanwezig is. Zij realiseeren zich echter niet steeds dat de taal, waarin het onbewuste zich pleegt uit te drukken niet „begrijpelijk” is, omdat zij geen logische bouw vertoont.

Het is echter mogelijk, om de ontwikkeling van de schilderkunst, zelfs in haar extremistische uitingen, als het logische gevolg van reeds veel eerder begonnen, onmerkbaar ingezette veranderingen te zien. En hoezeer de schilderkunst dan ook het slachtoffer werd van individualistisch streven, toch blijkt dan de richting van dit streven door een algemeene ontwikkelingsgang te worden bepaald.

---

47) A. Breton — Manifeste du surrealisme — l.c. — pg. 43.

c. De overeenkomst tusschen moderne en pathologische kunst.

Het aldus ontstane werk heeft enkele karaktertrekken gemeen met dat van psychisch abnormalen, omdat het niet in de eerste plaats een mededeeling of een praestatie wil zijn, maar een uiting van door de cultuur verdrongen lagen van de geest is en omdat het een gedeelte van zijn sociale tendensen daardoor verloren heeft. Want deze kunstenaars schakelen het intellect zooveel mogelijk uit en bekommeren zich meer om de echtheid van het door hen gemaakte werk dan om de gemakkelijke begrijpelijkheid ervan. Tegen verwijten, dat hun werk onbegrijpelijk is, verweren zij zich met het argument, dat het onbewuste in iedere mensch leeft en een ieder, die zich ervoor openstelt, dit werk ook kan begrijpen.

Het verschil tusschen den normalen en den pathologischen mensch is echter, dat eerstgenoemde zijn levenshouding koos, terwijl laatstgenoemde door de psychose in een bepaalde richting gedrongen werd.

Ook in de schilderkunst krijgt men de indruk, dat de levensbeschouwing van de kunstenaars het uiterlijk van hun kunst in groote trekken bepaalt. De kunstenaars toonen steeds, dat zij gemakkelijk onder de invloed van groote cultureele stroomingen komen en dat hun ontwikkeling vrijwel parallel gaat met die van de andere gebieden van de geest, met wetenschap<sup>48)</sup> en zielkunde. Zij zijn kinderen van hun tijd en zoo is ook te verklaren, dat in vele landen te gelijk analoge kunstrichtingen tot ontwikkeling en tot bloei komen.

Daarom lijkt het ook niet waarschijnlijk, dat er een diepgaande verwantschap tusschen het werk van moderne kunstenaars en van geesteszieken aan te toonen zou zijn.

Intusschen pleit voor een zekere graad van verwantschap tusschen alle kunst van normalen en die van geesteszieken, dat duidelijk pathologische figuren uit verschillende tijdperken, die niet zelf tot scheppen kwamen maar als opdrachtgevers optraden, soms gezonde uitvoerende kunstenaars inspireerden tot het scheppen van kunst, die pathologische kenmerken vertoont.<sup>49)</sup>

<sup>48)</sup> Vgl. J. Ortega y Gasset — Het Gezichtspunt in de kunsten — l.c. pg. 26—29. Deze vergelijkt de ontwikkeling van de beeldende kunst met die van de filosofie en stuit daarbij op merkwaardige parallelismen.

<sup>49)</sup> W. Weygandt — Zeitschr. f. d. gesamte neurol. u. Psychiat. CI — 857 — 1926. Die pathologische Plastik des Fürsten Palagonia.

M. Fischer — Allgem. Zeitschr. f. Psychiatrie — LXXVIII — 356 — 1922. Der Unsinn des Prinzen Pallagonia.

G. Kreyenberg — Zeitschr. f. d. ges. Neurol. u. Psychiat. CXIV — 152—1928. Das Junkerhaus in Lemgo i. L.. Deze verwijst naar de paleizen van Ludwig II van Beieren.

Eigenlijk hetzelfde verschijnsel ziet men bij den spaanschen bouwmeester Gaudi,<sup>50)</sup> wiens duidelijk pathologische werk door velen werd en wordt geapprecieerd.

---

<sup>50)</sup> I. Bückmann — Zeitschr. f. d. gesamte Neurol. u. Psychiat. CXXXIX — 133 — 1932. Antoni Gaudi. Ein pathographischer Versuch.

## HOOFDSTUK IV

### HET KUNSTWERK EN DE PERSOONLIJKHEID VAN ZIJN SCHEPPER

#### 1. *Inleiding*

In het voorafgaande ligt een conflict verborgen. Het kunstwerk en de persoonlijkheid van den schepper schijnen immers onverbreekelijk verbonden. Maar allerlei niet-artistieke krachten blijken in staat te zijn de vorm van het kunstwerk te beïnvloeden en een zeker parallelisme tusschen de ontwikkeling van de wetenschappen en de ontwikkeling van de kunsten werd reeds vroeger aangetoond door vele onderzoekers. Ook de wijze waarop de persoonlijkheid van de scheppers zich in de loop van de tijden in hun kunst openbaarde blijkt variabel te zijn en niet uitsluitend van persoonlijke karaktereigenschappen af te hangen.

De algemeen geldende opvatting, dat achter het kunstwerk de persoonlijkheid van den schepper staat, wordt dus door de feiten niet geheel gesteund. Met deze opmerking wordt uit de aard van de zaak niet bedoeld, dat de artistieke schepping een onpersoonlijke uiting is, maar wij meenen, dat het verband tusschen het kunstwerk en een individueele emotie of een algemeen-menschelijke emotie minder direct is, dan men meestal aanneemt.

Dit wordt ook duidelijk aangetoond door de stijl, waardoor bepaalde tijdperken voor een groot deel de vorm dicteeren, waarin kunstwerken gegoten moeten zijn, indien zij hun werking in de buitenwereld ten volle willen kunnen ontplooien.

#### 2. *Het verband tusschen de styl en de persoonlijkheid van den kunstenaar*

Het is niet mogelijk om aan te geven, wat in het algemeen onder stijl verstaan moet worden. Het woord „stijl” is in het aesthetische jargon opgenomen, zonder dat het door afzonderlijke auteurs ooit voor algemeen gebruik geijkt is.

Hoogewerff <sup>1)</sup> merkt op: „Stijl is bij ieder plastisch kunstwerk gelegen in benadering van de vormen der kenbare wereld, waarmede de kunstenaar zijn uitbeelding kenbaar, d.i. onderkenbaar maakt en tevens in een ontwijking van die vormen, daar de kunstenaar niet deze, doch iets uit-zichzelf, iets eigens openbaar, d.i. kenbaar tracht te maken.”

„Stijl is, ..., het algemeene en het bijzondere: uitbeelding van het algemeene door middel van verstaanbare vormtaal; en uitdrukking van het bijzondere door geheele of gedeeltelijke verpersoonlijking (individualisatie) der uitdrukkingswijze (expressie). Stijl is tevens ordening.”

Christiansen <sup>2)</sup> geeft, hoewel hij zich uitvoerig met het begrip „stijl” bezighoudt, geen definitie ervan.

Müller Freienfels <sup>3)</sup> onderscheidt in de stijl van een kunstwerk vier wortels. De persoonlijkheid van de kunstenaar vormt de eerste (Künstlerstil), de op de kunstenaar inwerkende geestelijke invloeden, van het publiek uitgaande, noemt hij als tweede (Wirkungsstil); materiaal en techniek van het kunstwerk vormen de derde (Materialstil, technische Stil), terwijl tenslotte de stijl ook nog door het onderwerp van het kunstwerk wordt bepaald (Gegenstandsstil). Door deze uitwerking kan men het verband tusschen persoonlijkheid en stijl van het kunstwerk echter niet nader komen, daar over de aard van de werking van de vier wortels geen feitelijke gegevens worden medegedeeld. Elders schrijft dezelfde auteur:

„Bezeichnen wir die Gesamtheit der einen Kunstwerk ausmachenden Eigenschaften als seinen „Stil”, so können wir vier Wurzeln desselben unterscheiden, das heisst die den Stil bedingenden Momente auf vier Quellen zurückführen. Ich ordne sie wie folgt:

Gegenständlicher Inhalt ————— „Objektives”  
Material und Technik der Darstellung ————

Persönliche Erlebnisweise des Geniessenden ———— „Subjektives”  
Persönliche Ausdrucksweise des Schaffenden ————

Na een korte bespreking van deze bronnen besluit Müller Freienfels: „Alles in allem folgt, dass man aus den Stil des Kunstwerks sehr

<sup>1)</sup> G. J. Hoogewerff — Verbeelding en voorstelling — A'dam — 1939, pg. 36/37.

<sup>2)</sup> Br. Christiansen — Het aspect van onzen tijd — Arnhem — 1930.

— Die Kunst — Buchenbach — 1930, pg. 11 e.v.

<sup>3)</sup> R. Müller Freienfels — Psychologie der Kunst, Bd. III — 2e Aufl. München 1938, pg. 19—20.

wohl die Eigenart des Künstlers muss ersehen können." 4)

Later spreekt hij de meening uit, dat het wereldbeeld van religie, kunst en filosofie naar een conventionele aanpassing streeft, ondanks zijn individuele fundeering 5), zonder echter een uiteenzetting te geven van de persoonlijke tendensen van de scheppende menscheid, die deze aanpassing in sommige tijdperken gemakkelijk volbrengt, maar in andere daarin slechts gedeeltelijk slaagt.

Ozenfant 6) schrijft: ..... „permet de considérer ces modes comme des façons-type de sentir et de penser. Ces modes trouvent leur moyen d'expression en certaines formes, couleurs, et bien entendu, sons ou idées.

Quand un sentiment domine à certaines époques, l'usage général d'un mode crée ce qu'on appelle ultérieurement un style. Les modes dépendent de la façon de sentir et de penser et non de la technique; la manière de bâtir, peindre, d'écrire est terminée par le mode de sentir et de penser."

Sterba 7) geeft de beteekenis aan, die enkele psychogene wortels voor de uiterlijke verschijningsvorm van een stijl kunnen hebben. Hij meent te kunnen aantonen, dat in de gothische stijl onbewuste tendensen in symbolische vorm worden weergegeven. Een psychoanalytische verklaring voor dit feit tracht hij slechts op enkele punten te formuleeren.

Stärcke 8) doet hetzelfde voor de klassieke en de romantische stijl, maar ook hij blijft een verklaring schuldig over de momenten, die het doordringen van een bepaalde stijl in bepaalde perioden begunstigen.

Max Deri noemt stijl: „Gemeinschaftsgefühl eines relativ umschlossenen Kulturkreises innerhalb einer relativ umgrenzten Zeitspanne." 9)

Het belangrijkste gegeven, dat uit de bovenstaande opsomming valt af te leiden is, dat er een nauwe samenhang tusschen een stijl en de denkwijze, die aan een bepaald tijdperk eigen is — B. Christiansen spreekt van „levensgevoel" — moet bestaan. Sommige perioden laten daardoor ruimte open voor persoonlijke uitdrukkingvormen, terwijl

---

4) R. Müller Freienfels — Persönlichkeit und Weltanschauung — 2e Aufl. Berlin/Leipzig 1923. pg. 53—56.

5) R. Müller Freienfels — Persönlichkeit und Weltanschauung — I.c. pg. 69.

6) A. Ozenfant — Art — 5ième éd. — Paris — 1929. pg. 252.

7) R. Sterba — Imago — X — 361 — 1924. Zur Analyse der Gotik.

8) A. Stärcke — Psychoanalyse en Aesthetiek — I.c. pg. 43 e.v.

Ned. tijdschr. v. geneesk. LXVII 1a — 415 — 1923. Over classicisme.

9) M. Deri — Genius — II — 169 — 1920. Stil-Wende.

andere deze grootendeels te niet doen. Over de *aard* van de banden, die nu eens het kunstwerk en de persoonlijkheid van den schepper verbinden, terwijl zij dan weer verloren gaan in een scheppingsvorm, die zich geheel aan de door een tijd gestelde normen aanpast, wordt echter niets medegedeeld.

Evenmin kan één van de boven aangehaalde omschrijvingen steun geven, wanneer men tracht om de verschillen en de overeenkomsten tusschen het scheppen van gezonden en abnormalen te beschouwen in verband met de beteekenis van hun uitingen voor de eigen persoonlijkheid of voor de gemeenschap.

In het volgende gedeelte zal getracht worden om op de beide hierin vervatte vragen een voorloopig antwoord te formuleeren.

In de litteratuur kan men over deze problemen zeer weinig vinden. Slechts de psychoanalyticus Sachs <sup>10)</sup> gaat in enkele publicaties dieper op de oorzaken van de wisselwerking tusschen persoonlijke en collectieve uiting in kunstwerken van verschillende perioden en stijlen in.

Hij gaat uit van de opvatting, dat dagdroomen lust geven door een imaginaire bevrediging van in de realiteit niet toegestane wenschen en onlust brengen door een begeleidend schuldgevoel, dat ontstaat ten gevolge van de samenhang ervan met het Oedipuscomplex en de infantiele masturbatie. Vervolgens ontwikkelt hij, voortbouwend op de uitspraak van Freud <sup>11)</sup> volgens welke kunstwerken bewerkte en „entstellte” dagdroomen zijn de theorie, dat het gezamenlijk beleven van de affecten, die het kunstwerk oproept, een schuldbekenenis inhoudt van allen, die affecten in het kunstwerk tot uiting gekomen, ondergaan.

Dit laatste is eenigszins in tegenspraak met de opvatting van Baudouin, <sup>12)</sup> dat de beschouwer meer zijn eigen complexen in het kunstwerk zou projecteeren, dan dat hij de complexen van den kunstenaar zou beleven in de emoties, die het kunstwerk bij hem opwekt.

Sachs onderscheidt vervolgens drie groepen van kunstenaars: de „klassieken”, de „revolutionairen” en de middeleeuwsche, de „anonyme” kunstenaars.

---

<sup>10)</sup> H. Sachs — *Gemeinsame Tagträume* — Leipzig/Wien/Zürich — 1924 — pg. 25.

— *Imago* — XV — 1 — (1929). *Kunst und Persönlichkeit*.

<sup>11)</sup> S. Freud — *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* — 5e Aufl. Leipzig/Wien/Zürich — 1926 — pg. 390/391.

<sup>12)</sup> C. Baudouin — *Psychanalyse de l'art* — Paris — 1929 — pg. 181 e.v.



De beteekenis van het kunstwerk voor hen allen zou nu in het feit liggen, dat zij zich door middel van dit kunstwerk met hun „Ueber-Ich” zouden kunnen verzoenen.

De wijze waarop deze verzoening plaats vindt, is echter voor de drie groepen verschillend.

In hun uitingen zijn de revolutionairen, d.w.z. de in verschillende perioden naar voren komende „moderne” kunstenaars het „persoonlijkst”. Zij eischen vrijheid en zetten die eisch kracht bij, door originaliteit en door het gebruik van sterk persoonlijk belevenismateriaal in het werk. Maar daardoor toonen zij tevens hun zwakke zijde: hun persoonlijkheid treedt niet achter het werk terug, maar uit zich in een onverhulde narcistische vorm.

De „klassieken” staan in dit opzicht tegenover de „modernen”. Hun affectuïtdrukking is gedempt; zij zwelgen niet, zooals de laatstgenoemden, in Oedipusfantasiën, maar stellen de vorm van het werk, de aesthetische zijde, op den voorgrond. Daardoor kan hun persoonlijkheid zich ook achter het werk verschuilen; de hartstochten staan hier in dienst van de vormgeving. Terwijl de jongeren zich verzetten tegen de, voor de schepping noodzakelijke loslating van hun objecten ten behoeve van het Ueber-Ich, doen zij dit gemakkelijk en zonder verzet.

Volgens Sachs zou de verzoening met het Ueber-Ich voor de kunstenaars sedert de Renaissance steeds een tijdelijke zijn. De middeleeuwsche kunstenaars daarentegen, zouden in voortdurende harmonie met hun Ueber-Ich geleefd hebben, doordat zij hun objectbezettingen geheel en al hadden opgegeven; zij zouden dus tot een praegenitale phase zijn geregredieerd en zouden de driften van het Ik tot verdwijnen hebben gebracht. In dit verband vergeet Sachs te vermelden, dat deze kunstenaars zich meer aan een Goddelijke Macht gebonden voelden, dan met eenig mensch na hen het geval is. En deze binding is de uiting van een extraversie van de libido.

Bovendien blijft Sachs in deze theorie de verklaring van de abstracte schilderkunst schuldig.

De abstracte schilderkunst, die typisch een beweging van „revolutionairen” is, toont een duidelijk verlies van objectlibido, die ... „auf eine Abkehr von der Aussenwelt und narzisstische Regression deutet...”. Men kan hier slechts aannemen, wanneer men tenminste op de gedachtengang van Sachs door wil gaan, dat deze op een verandering van de verhouding tusschen Ich en Ueber-Ich zou berusten.

Hoezeer het betoog van Sachs ook feiten, die door andere be-

schouwingen niet voldoende worden gewaardeerd — zooals b.v. het verband tusschen de manifeste en de latente inhoud van het „klassieke” kunstwerk — naar waarde schat, toch vallen enkele essentiele eigenschappen van de middeleeuwsche kunst buiten het kader van zijn theorie. Immers, niet alleen verwaarloost de kunstenaar uit de middeleeuwen de individualiteit ten opzichte van zichzelf, ten opzichte van het verband tusschen de eigen naam en het kunstwerk, maar ook in de uitbeelding zelf. Men vindt in de middeleeuwsche schilderijen, zelfs indien deze bepaalde personen voorstellen, vooral een uitbeelding van de idee, slechts met aanduidingen van de individualiteit van de afgebeelde personen. Waar de individu een bepaalde rol in de schildering te vervullen krijgt, wordt hij niet zoozeer door gelaatstrekken, dan wel door attributen kenbaar gemaakt. En ook de voorstelling wordt niet in de eerste plaats op persoonlijke belevenissen, maar op een of andere algemeen bekende gebeurtenis geïnspireerd.

Deze ontwikkeling nu gaat parallel met die, welke men in de ontwikkeling van het teekenen van kinderen kan zien: ook hier wordt pas laat getracht om tot een uitbeelding van psychische eigenaardigheden in de persoonlijkheid te komen; pas laat wordt de afbeelding van personen tot een werkelijk portret dat dan de — zooals men gewend is te zeggen — „schematisch” weergegeven menschfiguren van de kinderleeftijd tot geestelijk leven brengt.

Ook de portretten, die schizophrene patiënten maken, hebben soms een eigenaardige starheid, die een verwringing van de uitdrukking kan veroorzaken, de persoonlijke gelijkenis vernietigt en zelfs de oorzaak kan zijn, dat zij „oninvoelbaar” worden en door sommige auteurs als een uiting van het verlies van het contact met de werkelijkheid van de patiënten wordt geïnterpreteerd.<sup>13)</sup>

G. Herrmann<sup>14)</sup> beschrijft het werk van een schilder gedurende het verloop van een acute phase van dementia paralytica. Hij merkt op, dat tijdens deze phase het teekenen beter blijft dan het gebruik van de kleuren en dat het teekenen zich aan het eind van de ziekte ook weer eerder herstelt. Herrmann tracht dit te verklaren door aan te nemen dat het teekenen een phylogenetisch oudere uitdrukkings-

<sup>13)</sup> Vgl. M. Wulff — *Imago* — XXII — 471 — 1936. Zur Arbeit von E. Kris: „Bemerkungen zur Bildnerie der Geisteskranken” en P. Mohr — *Schweizer Arch. f. Neurol. u. Psychiatrie* — XLIV — 427 — 1939. Das künstlerische Schaffen Geisteskranker etc. pg. 431 e.v.

<sup>14)</sup> G. Herrmann — *Zeitschr. f. Aesthetik u. allg. Kunstwissensch.* XVIII — 331 — 1925. Verlust und Wiederkehr der künstlerischen Farbausdrucksfähigkeit während einer akuten Geistesstörung.

vorm is dan het gebruiken van het gekleurde vlak. Het lijkt juist, om aan de individueel verworven vaardigheden in gevallen als dit een grootere beteekenis toe te kennen, daar de meest ingeslepen functies het langste bewaard blijven wanneer destrueerende processen in de hersenen geestelijke functies aantasten. Verder merkt Herrmann op, dat verschillende teekeningen, die in een manische stemming ontstonden, op velen, die hen zagen een indruk van vreemdheid en verscheurdheid maakten. Hij meent, dat deze ontstaat door de slechte beheersching van de uitdrukkingsmiddelen, die een gevoel van onzekerheid bij den beschouwer te voorschijn roept zoodat de gevoelstoon, die bij hem ontstaat niet meer correspondeert met die van den maker. Deze interpretatie heeft veel aantrekkelijks; niet alleen voor het speciale geval dat Herrmann beschrijft, maar ook in het algemeen. De indruk, die een kunstwerk maakt, is niet alleen afhankelijk van de gevoelstoon van den schepper, maar ook van de wijze, waarop deze wordt overgebracht.

p. 1, 2, 3

Intusschen bestaat een groote kans, dat op dit punt een waardeoordeel insluipt bij de critiek op teekeningen, gemaakt door psychotische patiënten en zoo een subjectief element zich voegt bij een oordeel, dat uitsluitend zakelijk-wetenschappelijk behoorde te zijn. Zoo beoordeelt Kris in het derde en vijfde deel van zijn artikel<sup>15)</sup> enkele teekeningen van Josephson, den grooten zweedschen schilder, die reeds vrij vroeg in zijn ontwikkeling een schizophrene psychose kreeg. Naar aanleiding van deze teekeningen, die ten nauwste verwant zijn met het werk van de moderne Franschen (Matisse) merkt Kris op, dat uitbeeldingen van de menschelijke gestalten van Josephson evenals van alle schizophrene patiënten altijd een zekere starheid, teekeningen van het menschelijke gelaat altijd een mimische stijfheid vertoonen. De opmerking: „de gustibus non est disputandum” behoort hier te worden gemaakt als een waarschuwing, dat een aesthetisch waardeoordeel niet de plaats van een wetenschappelijk gebaseerd oordeel mag gaan innemen, omdat het subjectief gekleurd is. Hartlaub<sup>16)</sup> die enkele uitstekende studies over Josephson publiceerde, constateert dan ook — ofschoon hij in enkele teekeningen de duidelijke teekenen van „Zerstörung” door de ziekte meent te vinden — dat dat wat door ziekte en mediumisme in Josephson's kunst vrijgemaakt werd, impulsen verwerkelijkt, die eerst tientallen jaren later in de kunststijl algemeen zijn doorgedrongen.

<sup>15)</sup> E. Kris — *Imago* — XXII — 339 — 1936. Bemerkungen zur Bildnerei der Geisteskranken. pg. 350 en 361.

<sup>16)</sup> S. F. Hartlaub — *Genius* — XI — 21 — 1920. Der Zeichner Josephson.

Ook in het werk van van Gogh, dat door vele psychiaters werd besproken (waarbij lang niet allen zich op een even bescheiden standpunt in hun aesthetisch oordeel stelden als Westerman Holstijn<sup>17)</sup>) trachtten enkele teekeningen van een psychisch verval aan te toonen.

Het is duidelijk, dat wanneer de meening over het pathologische in het werk van bepaalde kunstenaars zoo verschillend luidt, een oordeel slechts met uiterste voorzichtigheid mag worden uitgesproken.

Hutter<sup>18)</sup> merkt op, hoe teekeningen van schizophrene patiënten een eigenaardige neiging tot verstarring in hun vormenspraak kunnen vertoonen omdat het den patiënt mislukt er zijn gevoelslading in te leggen. De beelden worden dan klankloos, ver, onwerkelijk. „Dit onwerkelijke doet ons vaak zeggen, dat de teekening opgeschroefd is en stijf, doch ook dit zijn woorden, die onze onmacht aangeven, de belangrijkste psychose te begrijpen.”

Prinzhorn<sup>19)</sup> meent, dat de schizophrene teekenaar met zijn afbeeldingsmiddelen (Darstellungsmittel) woekert — zooals door anderen ook reeds bij het teekenen van kinderen werd opgemerkt — terwijl de neiging tot afbeelden verzwakt is, ook al omdat in de psychose een neiging bestaat tot het overladen van het beeldende werk met gecompliceerde beteekenisinhouden.

Ook Näcke<sup>20)</sup> waarschuwt tegen de neiging van sommige schrijvers, om in de afwijking van de werkelijkheid, die vele teekeningen van geesteszieken vertoonen, het werk van atavismen of uitsluitend het werk van ziekelijke processen te zien, zooals Weygandt<sup>21)</sup> en Kürbitz<sup>22)</sup> doen. Veel meer stelt hij een gebrek aan technisch kunnen verantwoordelijk voor de stijfheid en voor de eigenaardige vormgeving, vooral in uitbeeldingen van de menschelijke figuur.

Deze opmerking verdient zeker de aandacht, Bij het oordeel over

---

17) A. J. Westerman Holstijn — *Imago* — X — 389 — 1924. Die psychologische Entwicklung V. van Goghs.

18) A. Hutter — *Ned. Tijdschr. v. Geneesk.* LXXVIII/1 — 1306 — 1934. Het wereldbeeld der schizoprenen en hun kunst. Pg. 1320.

19) H. Prinzhorn — *Zeits. f. d. ges. Neurol. u. Psychiat.* LXXVIII — 512 — 1922. Gibt es schizophrene Merkmale in der Bildnerie der Geisteskranken?

20) P. Näcke — *Zeitsch. f. d. ges. Neurol. u. Psychiat.* XVII — 453 — 1913. Einige Bemerkungen bez. der Zeichnungen u. anderer künstlerischer Aeusserungen von Geisteskranken.

21) W. Weygandt — *Zeits. f. d. ges. Neurol. u. Psychiat.* XCIV — 421 — 1925. Zur Frage der pathologischen Kunst.

22) W. Kürbitz — *Zeits. f. d. ges. Neurol. u. Psychiat.* XIII — 153 — 1912. Die Zeichnungen geisteskranker Personen in ihrer Psychol. Bedeutung u. differential-diagnostischer Verwertbarkeit.

teekeningen van patiënten moet men zich steeds voor oogen houden, dat deze meestal door ongeoeffenden gemaakt werden, zoodat hier andere normen gesteld moeten worden, dan bij de kritiek op het werk van gezonde, geoefende kunstenaars.

Ook Pfister schrijft over dit verschijnsel.<sup>23)</sup> Hij acht bij het teekenenwerk van schizophrene patiënten de oogen, de mimiek en de gelaatsuitdrukking zeer belangrijk. In de loop van zijn onderzoek meent hij echter te kunnen opmerken, dat vreemde gelaatsuitdrukkingen van door deze patiënten geteekende figuren niet wijzen op vreemde belevenissen, die zich in het gemoed van de makers zouden moeten afspelen. Hij wijst dan ook de algemeene formuleering, die Prinzhorn geeft van de oorzaken van het samengaan van affectsstoornissen en stoornissen in de weergave van gelaatsuitdrukkingen in de teekeningen van de hand.<sup>24)</sup>

Repond<sup>25)</sup> meent, dat ook het muzikale reproductievermogen bij schizophrene patiënten gestoord is. Zijn formuleering om de stoornissen aan te duiden is echter weinig gelukkig gekozen.

Met de bovenstaande aanhalingen wordt niet gepoogd, ook het karakteristieke van de middeleeuwsche kunstwerken tot een gebrek aan technisch kunnen terug te brengen; integendeel, uit deze aanhalingen blijkt slechts, hoe een verschijnsel dat door vele onderzoekers als analoog wordt gezien, voor verschillende interpretatie vatbaar is.

De moderne kunstenaars, die in hun portretten eveneens sterk van de werkelijkheid afwijken, benutten de deformatie op een tegengestelde wijze als de middeleeuwsche kunstenaars. Zij geven door de afwijking, die welbewust en weloverwogen is, juist een accent aan psychische inhouden, die ook door een naturalistische werkwijze in hun uitdrukking zouden worden geremd. In dit opzicht is inderdaad de Renaissance het begin van den modernen tijd. De naturalistische werkwijze van laatstgenoemde periode — die den modernen kunstenaars onvoldoende wordt — staat eveneens in dienst van het individualisme, doordat in het afbeelden van persoonlijke eigenaardigheden een middel gevonden wordt om tot een uitbeelding van geestelijke eigenschappen

---

<sup>23)</sup> H. O. Pfister — Schweiz. Arch. f. Neurol. u. Psychiat. XXXIV — 325 — 1934. Farbe und Bewegung in der Zeichnung Geisteskranker.

<sup>24)</sup> H. O. Pfister — Farbe u. Bewegung in der Zeichnung Geisteskranker. l.c. pg. 359.

<sup>25)</sup> A. Repond — Allgem. Zeitschr. f. Psychiatrie — LXX — 261 — 1913. Ueber Störungen der musikalischen Reproduktion bei der Schizophrenie.

te komen. En samen met de individualiteit van het afgebeelde komt ook de individualiteit van den kunstenaar naar voren; niet alleen ver-  
toont zijn werk nu typisch persoonlijke trekken, maar zelfs zijn naam  
dringt tot ons door en met deze naam vele historische bijzonderheden  
(over zijn persoon.

In de middeleeuwen wijkt de persoonlijkheid van den schepper  
achter de gemeenschap terug, die den individuen een collectief ge-  
accepteerde levenshouding deelachtig doet worden, welke zich in hun  
stijl en in de keuze van hun onderwerpen laat gelden. In andere  
perioden, wanneer de enkeling zich grootere geestelijke vrijheid ver-  
overd heeft, krijgt ook het kunstwerk meer individueele karakter-  
trekken.

Wanneer men andere culturen buiten beschouwing laat, dan heeft  
het boven zeer verkort weergegeven deel van de theorie van Sachs  
veel aantrekkelijks. Het is echter onjuist, zulks te doen, vooral ook  
omdat men in primitieve culturen overeenkomstige verschijnselen ziet  
als in de middeleeuwen. Men denke, om enkele voorbeelden te  
noemen, aan de negerplastiek en aan abessinische schilderingen.  
Ook hier treft een onpersoonlijke uitingsvorm, maar voor deze kun-  
stenaar geldt de praemisse niet, die Sachs voor de middeleeuwsche  
artisten stelde: „Die Voraussetzung für diesen Sonderfall ist ein  
schwaches, früh gedemütigtes Ich und ein besonders starres, an-  
spruchsvolles und strenges Ueber-Ich; diese Voraussetzungen treffen  
für eine grössere Anzahl Menschen nur in Epochen der Weltflucht  
und religiösen Askese zu, wie es jene frühchristliche Zeit war, der die  
ravennatischen Mosaiken entstammen.“<sup>26)</sup> Hoogstens geldt voor al  
deze culturen tezamen, dat de traditioneele banden, die den enkeling  
met de gemeenschap verbinden sterker zijn dan in den tegenwoor-  
digen tijd. Niet alleen in de middeleeuwen in Europa zijn....." der  
Glaube und die darauf aufgebauten Gebote endgültig festgelegt, auf  
ewig unveränderlich und sicher, dem Zweifel entzogen und mit der  
Persönlichkeit vollkommen Eins geworden.“<sup>27)</sup> Maar deze banden  
konden slechts stevig binden, omdat de mensch door zijn geestelijke  
structuur daaraan behoefte had.

Het is duidelijk, dat wanneer in de artistieke uitbeelding het per-  
soonlijke element zwakker wordt, een neiging tot styleering overblijft,  
die een kenmerk is van het ontwikkelingsstadium van den mensch en  
van zijn kunst. Onpersoonlijke styleering blijkt dan ook steeds eerder

<sup>26)</sup> H. Sachs — Kunst der Persönlichkeit — l.c. pg. 11.

<sup>27)</sup> H. Sachs — Kunst und Persönlichkeit — l.c. pg. 14.

voor te komen dan persoonlijke uitdrukking, wanneer de palaeolitische hollenkunst even buiten beschouwing gelaten wordt.

Bouman<sup>28)</sup> heeft in verschillende publicaties de psychische grondslagen van het beelden besproken en bijzondere aandacht gewijd aan de deformatie van de natuur in verschillende stijlperioden. Hij was de eerste, die een aannemelijke verklaring wist te geven voor de vorm, waarin de Aurignac-mensch zich in zijn beeldende kunst uit, door de stelling te poneeren, dat deze scheppers bij het afbeelden van de natuur niet gehinderd worden door het verbeeldingsleven, dat zich tusschen de waarneming en de reproductie van het waargenomene inschuift. Hij legt daarbij de nadruk op het feit, dat de oudste afbeeldingen naar de natuur gemaakt zijn door menschen, die slechts over aanduidingen van een taal beschikten.<sup>29)</sup>

Deze menschen leefden in kleine groepen, in tegenstelling tot de scheppers die na hen kwamen en die in stammen vereenigd leefden. Tusschen beide tijdperken — het palaeo- en het neolithicum — was er een periode, die geen kunstwerken voor ons achtergelaten heeft en dit is volgens Bouman de tijd, waarin de kunst leerde zich in dienst te stellen van het voorstellingsleven, waarin de symboliek zich ontwikkelde en waaruit tenslotte een nieuwe „idiopsychische" kunst geboren werd.<sup>30)</sup>

In den historischen tijd ontstaat nu een conflict tusschen idiopsychische en sensopsychische factoren. Volgens Bouman zou de juiste uitbeelding van de buitenwereld, die het gevolg is van sensopsychische factoren, het kenmerk zijn van een individualistische, vrije levensopvatting. De idiopsychische tendensen zouden het gevoels- en denkleven weergeven in een voor de groep begrijpelijke vorm en daarom een conventioneele, traditioneele kunst doen ontstaan.<sup>31)</sup> In de werkelijkheid blijkt dit lang niet altijd het geval te zijn. Het is thans niet mogelijk om te bewijzen, dat niet inderdaad in de kunst van negervolkeren en van andere primitieven uitsluitend een conventioneele symboliek wordt gebruikt; de symboliek in de kunst van

---

<sup>28)</sup> cf. pg. 125.

<sup>29)</sup> K. H. Bouman — Kinderstudie II — 69 — 1918. Begaafde zwakzinnigen.

<sup>30)</sup> K. H. Bouman — Zeitschr. f. angew. Psychol. XIV — 129 — 1918. Das biogenetische Grundgesetz u. die Psychologie der primitiven bildenden Kunst.

<sup>31)</sup> K. H. Bouman — Kinderstudie — V — 135 — 1923. Over de psychische elementen van het primitieve beeldende kunstwerk.

— Mensch en Maatschappij — II — 129 — 1926. De palaeolitische kunst.

— Mensch en Maatschappij — VIII — 238 — 1932. De praehistorische kunst als psychologisch probleem.

geesteszieken vertoont zeker niet uitsluitend traditioneele kenmerken, ofschoon zij soms haar conventioneele karakter in ruime zin, d.w.z. een collectief-symbolisch aspect, niet verloren heeft. De schizophrene kunst, die in het algemeen idiopsychisch is en die dus geen afbeelding van de uiterlijke werkelijkheid beoogt, bevat vele elementen van de collectieve psyche. Het verlies van het contact met de werkelijkheid, dat ook Bouman <sup>32)</sup> noemt als één van de kenmerken van schizophrene kunst, is dan ook niet zoo eenvoudig te omschrijven. Waarschijnlijk zullen door de regressie collectief-symbolische uitingen naar boven komen, terwijl zich daardoor ook anti-sociale neigingen zullen manifesteren. En het lijkt ietwat vreemd, dat tendensen, die eenerzijds het autisme zouden veroorzaken, anderzijds voor een versterking van collectief-aanvaarde normen, waarop de idiopsychische kunst volgens Bouman terug te voeren zou zijn, verantwoordelijk gesteld zouden moeten worden.

Eigenlijk geldt hetzelfde voor de kunst tot 1930. Deze kunst is idiopsychisch en niet-conventioneel. Het lijkt zoo onjuist, om de styleering van de primitieve kunst gelijk te stellen met de deformeerende tendensen van de modernen. Trouwens ook de teekeningen van zeer jonge kinderen, die sterk van de werkelijkheid afwijken ontstaan niet onder invloed van eenige conventie. Wel is het hier mogelijk, dat bij alle kinderen van alle rassen met hoog ontwikkelde taal de ontwikkeling zoover parallel loopt, dat op gelijke leeftijd ongeveer gelijke graphische neerslagen van deze ontwikkeling ontstaan.

Zoo is voor de moderne tijden de uitdrukking van de individueele emoties in de beeldende kunst een nieuw psychologisch probleem geworden. De individueele specificiteit van de uitingen is in de moderne kunst weer veel sterker dan in de perioden, die wij thans onder „het” classicisme onderbrengen.

Wel moeten wij bedenken, dat wij een wereldbeeld in de kunst gemakkelijker kunnen ontdekken, al naar mate de kunst, die wij beschouwen verder van ons aflight. Het valt gemakkelijker om over een oud-Egyptisch, over een Helleensch of over een Middeleeuwsch wereldbeeld te spreken, dan over de individualiteit van een kunstenaar uit een van die perioden. Het is alsof vele persoonlijke kanten gladgeslepen zijn door den tijd, die ons van den mensch uit de geschiedenis scheidt. Het is ons bijna onmogelijk, iets van de persoonlijke eigenschappen van den maker van een oud-Egyptische plastiek in

---

<sup>32)</sup> K. H. Bouman — Psychiat. en neurol. bladen — XXXVIII — 162 — 1934. Het schizophrene syndroom als genetische regressie. pg. 180.



dat werk te herkennen; wat wij daarin voelen, is veel meer een algemeene wereldbeschouwing dan een persoon. Ook de werken van een van Eyk, Memlinck, ja zelfs van Jeroen Bosch of Breughel spreken als het ware in een „algemeenere vorm” tot ons, dan die van onze eigen tijdgenooten.

Bovendien is het nu nog onmogelijk, om de wereldbeelden van individuen en groepen van den eigen tijd in een grooter verband op te nemen, terwijl men bij de bestudeering van historische personen juist zal trachten den invloeden van milieu en traditie (of van opstand tegen traditie) een juiste waarde toe te kennen en zodoende steeds zal pogen, een figuur in zijn tijd te zien te krijgen.

Intusschen is wel zeker, dat in den modernen tijd de levensbeschouwingen snel veranderen en op een bepaald oogenblik verschillende geestelijke stroomingen naast elkaar bestaan. En wanneer men zich afvraagt, of inderdaad de verschillen tusschen de moderne richtingen zoo groot zijn als zij schijnen, dan moet men deze vraag bevestigend beantwoorden.

Men moet wel toegeven, dat het verschil in wereldbeeld, dat achter een expressionistisch en dat wat achter een nieuw-zakelijk schilderij staat, grooter is dan dat, wat achter een schilderij van ongeveer 1300 staat en achter één van ongeveer 1450, ofschoon de beide eerstgenoemde in hetzelfde jaar kunnen ontstaan.

Hieruit zou dus volgen, dat het individualistische streven in de loop van de geschiedenis is versterkt.

### 3. *Het verband tusschen de vorm en de inhoud van het kunstwerk*

Het probleem doet zich echter voor, hoe „individualisme” te definieeren is. Immers, wij moeten onderscheid maken tusschen individualisme in de vorm en individualisme in de inhoud van het kunstwerk. Vorm-aesthetiek en inhouds-aesthetiek zijn als verschillende takken van één discipline zoo ver uiteengegroeid, dat het niet gelukt is, om tot een leer te komen, die vorm en inhoud gelijkelijk en gezamenlijk behandelt. E. von Sydow<sup>33)</sup> is een van de weinigen, die poogt tot een synthese van vorm en inhoud te komen. Hij blijft zich in de aangehaalde studie echter zuiver op het terrein van de kunstwetenschap bewegen, zonder voldoende aandacht aan de gegevens, die het psychoanalytische onderzoek op het gebied van de kunsten opleverde, te wijden. Een andere publicatie, waarin hij zich uitsluitend met de verhouding tusschen de kunstwetenschap en de psychoanalyse bezig-

<sup>33)</sup> E. von Sydow — Form und Symbol — Potsdam/Zürich — 1929.

houdt levert geen nieuwe gezichtspunten op, <sup>34)</sup> terwijl zijn psychoanalytische studie over de primitieve kunst niet bereikbaar was. <sup>35)</sup> Ook deze belooft echter weinig nieuws, gezien het referaat ervan in het onder <sup>34)</sup> aangehaalde exposé.

Aan het slot van zijn overzicht in het boek van Prinzhorn legt van Sydow sterk de nadruk op het feit, dat de psychoanalyse te weinig over de vorm van het kunstwerk in verband met de persoonlijkheid van den schepper heeft kunnen zeggen. Er dringt zich volgens hem dan ook een ernstige twijfel op aan de innige samenhang, die volgens de psychoanalyse tusschen kunstenaarschap en kunstenaarsleven zou moeten bestaan. Uit deze studie blijkt weer, hoe in de aesthetiek een veel te groote beteekenis wordt gehecht aan de technische begaafdheid van den kunstenaar. Slechts zeer langzaam dringt het inzicht door, dat bij iedere schepping dat wat geuit wordt psychologisch gezien belangrijker is dan de wijze waarop geuit wordt.

De inhoud van het kunstwerk is een meervoudig begrip. Door het onderzoek van de psychoanalytici is komen vast te staan, dat evenals de droom, ook het kunstwerk een latente en een manifeste inhoud heeft. De moderne kunst heeft getracht, door een sterke, uitsluitend door het onbewuste gemotiveerde deformatie van de werkelijkheid de latente en de manifeste inhoud dichter bij elkaar te brengen. Het is echter geenszins bewezen, dat deze pogingen eenig resultaat hebben gehad. Evenmin is bewezen, dat in oude schilderijen met onpersoonlijk gestyleerde vormen, deze styleering de beteekenis van een „Entstellung” zou hebben. Een vergelijkend onderzoek van Rank <sup>36)</sup> en ook van andere auteurs <sup>37)</sup> naar de opeenvolgende gedaanten, waarin éézelfde dramatisch gegeven in de loop van de tijden telkens opnieuw bewerkt te voorschijn komt, zou, wanneer tenminste de gegevens van dit onderzoek op de beeldende kunst zouden mogen worden overgebracht, er eerder op wijzen, dat de „Entstellung” van kunstuitingen gelijke tred houdt met de ontwikkeling van de censureerende instanties binnen de persoonlijkheid. Men zou dan dus moeten aannemen, dat de vorm, waarin de latente gedachten naar voren komen, afhan-

---

<sup>34)</sup> E. von Sydow — Psychoanalyse u. Kunstwissenschaft. In: Auswirkungen der Psychoanalyse in Wissenschaft u. Leben. Herausgegeben v. H. Prinzhorn — Leipzig — 1928.

<sup>35)</sup> E. von Sydow — Primitive Kunst und Psychoanalyse — Wien — 1927.

<sup>36)</sup> O. Rank — Der Sinn der Griselda Fabel. In: Der Künstler — Leipz./Wien/Zürich — 1925 — pg. 85 e.v.

<sup>37)</sup> H. Silberer — Imago III — 1914. Das Zerstückelungsmotiv im Mythos.

kelijk is van een phylogenetische ontwikkeling van de censuur. Wanneer deze opvatting juist is, dan kan dus slechts verwacht worden, dat van de structuur van den schepper en van de invloed, die van het milieu op dezen schepper uitgaat, afhangt waar en hoe de censuur een „Enstellung” in het kunstwerk zal bewerken.

De vorm van het kunstwerk wordt volgens het bovenstaande, gedeeltelijk door de latente inhoud bepaald. Tot de vorm van het kunstwerk rekenen wij in de letterkunde de wijze, waarop één algemeen menschelijk gegeven wordt ingekleed; want bij de beoordeeling van psychische processen, die aan het kunstwerk ten grondslag liggen, staat de wijze waarop gelijksoortige spanningen door verschillende auteurs tot uiting worden gebracht op de voorgrond. Dit geldt mutatis mutandis ook voor de schilderkunst. Of een portretgroep in de vorm van een „aanbidding”, van een „schuttersmaaltijd” of van een groepeerings van portretkoppen wordt gegeven is primair een vraag van vormgeving en beïnvloedt de latente inhoud zeer weinig.<sup>38)</sup> Uit dit voorbeeld volgt tevens, dat de vorm ook gedeeltelijk door conventionele factoren wordt bepaald, doordat deze een object aanwijzen, dat met een minimale weerstand als vector voor de latente gedachte wordt aanvaard. Zoo zal in het algemeen de vorm van de schilderkunst zich min of meer aan de uiterlijke werkelijkheid aanpassen. Het is juist, om in dit geval van een „inhoudsindividualisme” te spreken. (B.v. de late 19e eeuwse schilders).

De vraag, of abstracte vormen evenzeer als aan de natuur ontleende, een symbolische betekenis kunnen hebben en hun inhoud in een kunstwerk kunnen uiten, moet onbeantwoord blijven totdat er voldoende psychoanalytisch materiaal over dit onderwerp gepubliceerd zal zijn.

Maar ook kan men zich voorstellen, dat de vorm van het kunstwerk direct gegeven wordt door de latente gedachte zelf, zonder dat eenige remming of enig ander psychisch mechanisme een „Enstellung” door het uitbeelden van de werkelijkheid tusschen emotie en uitbeelding te weeg brengt. Wij moeten in dit geval aannemen, dat de kunstenaar over alle gegevens van zijn onbewuste direct beschikken kan en door geen enkele conventionele band wordt vast-

---

<sup>38)</sup> Vgl. de studie van G. Groddeck — *Der Mensch als Symbol* — Wien — 1933 waarin o.a. een analyse van „de anatomische les” van Rembrandt voorkomt en waarin naast een manifeste, een symbolische latente betekenis wordt vermoed en H. Kuhnen: (*Imago* — X 374 — 1924 *Psychoanalyse und Baukunst*) die bij de architectonische schepping als latente inhoud de imaginaire vervulling van onbewuste wenschen ziet.

gehouden. Het laatste is, hoewel men dit in deze extreme vorm wel nauwelijks kan verwachten, in deze tijden toch eerder mogelijk dan vroeger, vooral ook omdat de „Anklang” van het kunstwerk bij het publiek al een zekere afhankelijkheid van de conventie voor den kunstenaar meebrengt.<sup>39)</sup>

Het eerste echter is en blijft een veronderstelling, die met de wetenschappelijke gegevens strijdig is. Een zoodanig individualisme, dat men een „technisch individualisme” zou kunnen noemen is onbestaanbaar.

Zelfs lijkt het zeer goed mogelijk, dat de moderne kunstenaars, die de werkelijkheid uit hun schilderijen geheel verbanden, toonen, dat hun „Ueber-Ich” erin geslaagd is, weer andere weerstanden op te werpen tegen een directe uiting van onbewuste inhouden. En de hypothese ligt voor de hand, dat zooals ééns de „schoonheid” tot een middel werd, om de aandacht van het „Ueber-Ich” van de psychische inhoud af te leiden, thans het theoretiseeren, een intellectueele functie dus, gebruikt wordt om hetzelfde te bereiken. En een „Fehlleistung” lijkt het dan, wanneer deze modernen steeds betoogen, dat zij „alles”, dat zij een „synthese” willen geven, zooals de futuristen, de dynamisten en de cubisten dat doen. Inderdaad, zij willen alles geven, maar een groot deel van dit alles ontsnapt toch nog aan het waakzame oog van hun gescherpte intellect.

#### 4. De beteekenis van het symbool in de kunst

Waarschijnlijk zal het gebruik van symbolen in het kunstwerk niet uitsluitend een „Entstellung” ten gevolge van de inwerking van de censuur zijn. Immers, was dit het geval, dan zou onverklaarbaar zijn waarom de symbolen op de bodem van een schizophrene psychose zoo rijkelijk zouden groeien. Men moet dan ook veel eerder aannemen, dat in de symboliek gepraeformeerde mechanismen tot uitdrukking komen.<sup>40)</sup>

De beteekenis van het symbool voor de kunst zal waarschijnlijk dan ook tweeledig zijn. In de eerste plaats bestaat de mogelijkheid, dat het symboolgebruik door de werking van de censuur wordt veroorzaakt, die een „Entstellung” te weeg brengt.

---

<sup>39)</sup> In een analyse van een schilderij van Greuze (la cruche cassée) geeft A. Stocker — (Encéphale: XVI — 78 — 1921) weer hoe een persoonlijkheid, die zich geheel in een conventioneele stijl uit, toch in staat is de latente gedachte zich te laten verwezenlijken, zij het in een sterk „entstellte” vorm.

<sup>40)</sup> Vgl. P. Schilder — Zeitschrift für die gesamte Neurol. u. Psychiatrie LIX — 250 — 1920. Ueber Gedankenentwicklung.

Rümke<sup>41)</sup> bespreekt nog een andere betrekking, die in de droom tusschen de in symbolische vorm tot uitdrukking komende manifeste inhoud en de latente gedachte kan bestaan.

Hij betoogt, dat de symbolische uiting iets kan aanduiden, waarvan de logische gedacht, zich nog niet heeft meester gemaakt en maakt aannemelijk, dat de uitdrukking van bepaalde tendensen in een symbolische vorm veroorzaakt wordt, doordat deze tendensen in één bepaalde laag van de geest worden verwerkt en hun uitdrukking direct via deze lagen geschiedt. Het symbool krijgt dan de beteekenis van een mijlpaal op de weg van de ongeformuleerde naar de geformuleerde gedachte.

Het artikel is belangrijk, omdat het eenig licht werpt op de werking van de uitdrukkingsmechanismen. De innerlijke waarde van deze uitingsvormen voor de persoonlijkheid is grooter dan die van de intellectueel begrijpelijke mededeeling.

Dit is ook de opvatting van Jung, die schrijft: „Solange ein Symbol lebendig ist, ist es der Ausdruck einer sonstwie nicht besser zu kennzeichnenden Sache. Das Symbol ist nur lebendig, solange es bedeutungsschwanger ist. Ist aber sein Sinn aus ihm geboren, d.h. ist derjenige Ausdruck gefunden, welcher die gesuchte, erwartete oder gesehnte Sache noch besser als das bisherige Symbol formuliert, so ist das Symbol tot, d.h. es hat nur noch historische Bedeutung.“<sup>42)</sup>

Later verduidelijkt hij dit nog door de stelling te poneeren, dat in het symbool het bestaansrecht van alle deelen van de psyche naast elkaar wordt uitgedrukt.<sup>43)</sup>

Ook hier wordt aannemelijk gemaakt, dat aan de symbool-taal een functie naast de woord-taal moet worden toegekend. En deze symbooltaal zal niet alleen in de droom gesproken worden. Het lijkt a priori waarschijnlijk, dat in de kunst, dus in de uiting, die het meest buiten de intellectuele sfeer omgaat, de symbolen, die een neerslag zijn van een niet-logische wijze van uitdrukken, te voorschijn zullen komen.

Het feit, dat de onderzoekers uit de psychoanalytische scholen in de kunstuitingen steeds resten van een primitieve levensbeschouwing konden aantreffen, bewijst dit eigenlijk reeds.

---

<sup>41)</sup> H. C. Rümke — Psychiatr. en neurol. bladen — XXXVIII — 778 — 1934. Observations on the relation between the manifest and latent contents of the dream.

<sup>42)</sup> C. G. Jung — Psychologische Typen — Zürich/Leipzig — 2e Aufl. 1937. pg. 675/676.

<sup>43)</sup> C. G. Jung — Psychologische Typen — l.c. — pg. 682.

Uit het voorgaande volgt, dat wij, in tegenstelling met Pfister <sup>44)</sup> en anderen de overtuiging hebben, dat het verschil tusschen de „abstracte kunst” (waaronder begrepen is het „expressionisme” in de zin van Pfister) en dat wat daaraan in de schilderkunst voorafging, slechts een gradueel verschil is van relatief geringe beteekenis. Het is dan immers zeer waarschijnlijk, dat de groote vormverschillen niet correspondeeren met groote verschillen in de latente inhoud. Van de manifeste inhoud behoeft hier niet gesproken te worden, daar de meeste „titels” van de schilderijen: stillevens, portret etc., gelijk zijn aan die, welke de oudere schilders aan hun stukken gaven, terwijl de eenige moderne titel, die wij kennen, n.l. „compositie” al lange tijd algemeen gebruikelijk was.

Het inzicht, dat de schilderkunst een ontwikkeling doorloopt, die bij het expressionisme en het cubisme moest uitkomen, wordt thans door velen duidelijk geformuleerd.

Hieruit zou dan nogmaals volgen, dat de wereldoorlog hoogstens een ontwikkeling versnellende- en niet een ontwikkeling-leidende beteekenis zou toekomen.

Verder maant deze opvatting tot voorzichtigheid bij de waardeering van de moderne deformeerende richtingen. De onpartijdigheid gebiedt, om deze richtingen niet slechts als zelfstandige grootheden, maar ook als stadia te blijven zien.

Daarnaast moeten wij aannemen, dat vormovereenkomsten niet op een overeenkomst in inhoud behoeven te berusten. Naar aanleiding van het optreden van een groep van „nieuwzakelijke” schilders in Holland (Willink, Koch, Hynckes, Schuhmacher e.a.) is meermalen gewezen op de vormovereenkomst, die hun werk met dat van enkele schilders uit de eerste helft van de zestiende eeuw zou vertoonen. Maar bij nader toezien staat achter deze vormovereenkomst in het geheel geen overeenkomst in geesteshouding.

## 5. *Résumé*

In het kunstwerk van den normalen mensch streeft een persoonlijke inhoud naar uiting in een collectief-aanvaardbare vorm. In tijden, waarin de traditie verslapt, maken de kunstenaars zich van de, door de menschheid gestelde normen eenigszins los en gaat het kunstwerk van die norm, en daardoor van de werkelijkheid afwijken. De

---

<sup>44)</sup> O. Pfister — Der biologische und psychologische Untergrund des Expressionismus — l.c. pg. 128 e.v.

kunst van den psychotischen mensch bekommert zich nog minder om normen en de vrijheid, die hij neemt doet zich sterk gelden, omdat deze mensch meestal onge oefend is.

In het graphische werk van den normalen mensch ontstaat een neiging tot afwijken van de natuur echter eveneens, wanneer in zijn samenleving collectief aanvaarde vormen van de natuur afwijken. Eenerzijds kan een afwijken van de natuur het teeken zijn van een traditioneele gebondenheid, anderzijds van een individualistisch streven. De uiterlijke vorm van het kunstwerk staat niet in eenig verband met de aard van de latente gedachte, die eraan ten grondslag ligt. De latente gedachten komen in ieder werk tot uiting, zoowel bij den normalen als bij den abnormalen mensch en bij den zieken kunstenaar komen zij evenzeer „entstelt” tot uitdrukking als bij den gezonden. Want door hun regressie beschikken de zieken gemakkelijker over symbolische uitingsvormen dan de gezonden, terwijl de gezonden door hun toch sterkere sociale gebondenheid, waarschijnlijk door een strengere censuur gedwongen worden tot deze uitdrukkingsvorm hun toevlucht te nemen. Zoo kan het gebeuren, dat het werk van kunstenaars uit verschillende tijdperken en het werk van psychotische patiënten elkaar in vorm gaan benaderen, terwijl de oorzaken voor het ontstaan van de deformatie van de natuur verschillen.

## HOOFDSTUK V

### HET WERK VAN DEN ZIEKEN EN DEN GEZONDEN KUNSTENAAR.

#### 1. *Inleiding*

De kunst van den zieken en die van den gezonden kunstenaar vertoonen verschillen en overeenkomsten. Al naar het gezichtspunt van den onderzoeker komen òf de verschillen òf de overeenkomsten in het middelpunt te staan.

In de huidige cultuur wordt de kunst bijna uitsluitend door specialisten geschapen en daarom heeft ten onrechte de meening postgevat, dat het mogelijk zou zijn, een scherpe grens tusschen kunst en niet-kunst te trekken. Dit is echter principieel onjuist: ieder werk, dat een psychische inhoud uitdrukt, moet tot de kunst gerekend worden.

In dit onderzoek worden dan ook onder de „beeldende kunst van gezonden en geesteszieken” niet slechts die uitingen ondergebracht, die cultureel belangrijk zijn, maar ook die, welke uitsluitend waarde hebben voor den schepper, omdat zij een graphisch neerslag zijn van psychische processen.

Juist in deze tijd wordt dit gemakkelijker aanvaardbaar, omdat ook in de kunst van de periode van 1918—1930 hier en daar het subjectieve karakter van alle uitingen wordt geaccentueerd en in de kunstwetenschappen ook gepoogd wordt om, behalve aan de „schoonheid” van een kunstwerk bij de waardebepaling eveneens aan het „Ausdrucksgehalt”, aan de uitdrukking van psychische inhoud een bijzondere beteekenis toe te kennen.

Door deze uitbreiding aan het begrip „kunst” gegeven, wordt het vergelijkingsgebied van de graphische uitingen van geesteszieken aanzienlijk uitgebreid, zonder dat psychologische relaties door normatief-aesthetische problemen worden vertroebeld.

In het volgende hoofdstuk zal getracht worden om na te gaan of principieele verschillen tusschen de kunst van de zieke en die van de gezonde kunstenaars aanwezig zijn en of eventueel voorkomende verschillen het mogelijk maken, conclusies te trekken ten aanzien van het streven van hun persoonlijkheid.



Voor een zoodanig onderzoek zal alleen het spontaan ontstane beeldende werk bruikbaar zijn, omdat alleen hierin de psyche een uitingsmogelijkheid vindt.

Het teekenswerk van lijders aan dementia senilis <sup>1)</sup> en van aphantische patiënten evenals het graphische werk van onbegaafde volwassenen <sup>2)</sup> wordt om deze redenen buiten beschouwing gelaten. Want bij hen worden uitsluitend op verzoek gemaakte teekeningen geanalyseerd, zonder dat dit werk voor de proefpersonen eenige waarde heeft als uitdrukking van psychische inhoud.

Ook onderzoekingen als die van Sapas <sup>3)</sup> bij lijders aan zeer verschillende psychosen worden daarom verwaarloosd. Eveneens kan op de litteratuur over de graphische uitbeelding door lijders aan dementia paralytica in het algemeen niet worden ingegaan, daar hier door de meeste auteurs uitsluitend de vorm van langs experimenteele weg ontstaan werk wordt besproken. <sup>4)</sup>

Uitvoerig bewerkte gegevens over het scheppen van niet-schizophrene patiënten zijn in de litteratuur zeldzaam. De meesten die werk van andere groepen beschrijven, stellen ons niet in staat om eenig inzicht in de beteekenis van het scheppen voor de persoonlijkheid te verkrijgen, <sup>5)</sup> of om dit werk te kunnen vergelijken met het spontane van gezonden.

Prinzhorn is een van de weinige nieuwere auteurs, die zich uitvoerig bezig houdt met een vergelijking van het beeldende werk van geesteszieken met dat van verschillende groepen andere scheppers.

Onder de oudere is Réja <sup>6)</sup> degene, die zeer consequent de verschillende vergelijkingsgebieden, die ook Prinzhorn noemt, aan een systematisch onderzoek onderwerpt. En hoewel Prinzhorn vooral in zijn theoretische gedeelte moderner georiënteerd is, staan vele waardevolle opmerkingen in het eerstgenoemde boekje, dat te weinig bekendheid verwierf.

---

<sup>1)</sup> A. Sigg — Schweiz. Arch. f. Neurol. u. Psychiat. V — 184 — 1919. Ueber das Zeichnen der Senilen.

<sup>2)</sup> V. W. D. Schenk — Psychiatrische en neurol. bladen — XLIII — 591 — 1939. Over het teekenen van ongeoeffenden en onbegaafden.

<sup>3)</sup> E. Sapas — Zeichnerische Reproduktionen einfacher Figuren durch Geistesranke — Diss. Zürich — 1919.

<sup>4)</sup> W. Morgenthaler — Schweiz. Arch. f. Neurol. u. Psychiat. X — 321 — 1922. Einiges über Paralytikerzeichnungen.

— Schweiz. Arch. f. Neurol. u. Psychiat. XII — 157 — 1923. Weitere Untersuchungen über Paralytikerzeichnungen.

<sup>5)</sup> J. Vinchon — L'art et la folie — Paris — 1924.

<sup>6)</sup> M. Réja — L'art chez les fous — Paris 1908 — pg. 63—100.

Achtereenvolgens vergelijkt Prinzhorn <sup>7)</sup> zijn materiaal met: 1. kinderteekeningen, 2. teekening van ongeofende volwassenen, 3. primitieve kunstwerken, 4. oude kunst uit verschillende culturen, 5. volkskunst, 6. mediumieke kunst en kryptographische teekeningen.

Geen enkel vergelijkingsgebied wordt echter volledig benut en enkele van de analogieën worden slechts besproken naar aanleiding van een enkel geval van de ziektegeschiedenissen (b.v. vergelijking van het geval Brendel met primitieve werken). Daardoor zijn de conclusies van Prinzhorn een enkele maal aanvechtbaar, ondanks de meesterlijke opzet van zijn werk.

## 2. Over „krabbels” (Kritzeleien).

### a. Het vluchtige (acute) type.

De veelsoortigheid van het werk van geesteszieken is even groot als die van het beelden van gezonden. Zoo is het onmogelijk om in beide groepen een scherp onderscheid te maken tusschen dat, wat men „krabbels” zou kunnen noemen en vluchtig opgezette teekeningen of schetsen.

Grotjahn <sup>8)</sup> publiceert een aantal teekeningen, in „distractie-toestand” gemaakt, door leden van de Berlijnsche medische faculteit, tijdens vergaderingen van dit college. Zij vertoonen niet alleen enorme verschillen in gemoedstoestand bij de makers op het oogenblik van hun scheppende activiteit, maar zij toonen ook, hoe bij sommige een duidelijk verband bestaat met het in de vergaderingen behandelde, terwijl elders het verband met de actueele situatie geheel verdwenen is.

Sommige teekenaars knooien hun gedachten dan ook aan, aan woorden of namen, die tijdens de vergaderingen genoemd werden, terwijl andere zich geheel los, hetzij ornamentaal, hetzij figuratief bewegen.

Zij hebben echter allen gemeen, dat zij geladen zijn met psychische inhoud en het is opmerkelijk dat, ondanks het feit dat dit krabbels zijn van menschen, die gewend zijn hun gedachten logisch te formulieren, hier speelsche associaties van inhoud en vorm van onderdeelen het geheel van de teekeningen bepalen.

Het kan niet ontkend worden, dat er een vormovereenkomst bestaat met bladen zooals deze soms door patiënten in acute, meestal

<sup>7)</sup> H. Prinzhorn — Bildneri der Geisteskranken — l.c. pg. 312—333.

<sup>8)</sup> M. Grotjahn — Medizinische Welt — VI<sub>2</sub> — 1045 en 1082 — 1932. Kritzeleien der Langeweile I en II.

schizophreen gekleurde opwindingstoestanden worden geteekend. Maar er zijn ook verschillen. De krabbels van gezonden missen de heftigheid, die het teekenwerk uit de acute psychotische fasen kenmerkt, zij zijn soms speelscher en soms ook is het sierende element erin sterk. Toch zijn zij weer vluchtiger dan het „ornamentale” werk, dat schizophrene patiënten in de chronische stadia maken.

Kris<sup>9)</sup> legt de nadruk op de vormovereenkomst tusschen de krabbels van gezonden en van schizophrene patiënten, maar merkt op dat de plaats, die zij in het leven van de zieken innemen zeer groot is (wat intusschen uit de aard van de zaak niet steeds het geval behoeft te zijn) en dat de krabbels van de gezonden vaak met een of andere doelstelling, b.v. met een geometrische figuur beginnen, terwijl tenslotte de teekenende hand als het ware autonoom scheidt.

Dat dit laatste een punt van verschil uitmaakt met de overeenkomstige vorm van teekenen bij zieken, is niet waarschijnlijk.

Bij nadere beschouwing blijkt, dat meestal een zekere cohaerentie aan deze krabbels van gezonden eigen is. Détails worden soms zorgvuldig uitgewerkt, ornamentale gegevens worden niet stereotyp herhaald en de juxtapositie van niet-bijeenhoorende elementen geschiedt onder in acht nemen van hun heterogene karakter.

Enkele woorden moeten nog gezegd worden over de menging van schrift en teekening, die ook in het materiaal van Grotjahn enkele malen voorkomt en die door Morgenthaler, G. Herrmann en Paneth wordt genoemd, terwijl in de reproducties van Prinzhorn enkele voorbeelden ervan te vinden zijn.

Morgenthaler,<sup>10)</sup> die een van de eersten is, die op dit verschijnsel opmerkzaam maakt, meent, dat hij bij zijn patiënten vaker overgangen van schrijven naar teekenen, dan van teekenen naar schrijven kan vinden. Hij knoopt hieraan de verklaring vast, dat het overgaan van schrift in teekening een regressieverschijnsel zou zijn, omdat ons schrift zich via het beeld-schrift uit het teekenen zou hebben ontwikkeld. In deze vorm geponeerd, heeft de stelling van Morgenthaler weinig aantrekkelijks. In de eerste plaats is de phylogenetische ontwikkeling, die van teekenen naar schrijven voerde zeer geserreerd en vloeiend, zoodat men niet van een „teekenstadium” en van een „schrijfstadium” in de ontwikkeling kan spreken, maar bovendien zijn in onze cultuur teekenen en schrijven uitingen van geheel verschil-

<sup>9)</sup> E. Kris — Imago XXII — 339 — 1936 — Bemerkungen zur Bildnerie der Geisteskranken.

<sup>10)</sup> W. Morgenthaler — Schw. Arch. f. Neurol. u. Psychiat. III — 235 — 1918. Uebergänge zwischen Schreiben und Zeichnen bei Geisteskranken.

lende lagen van de geest, die dan ook nog verschillend geschoold worden.

Bij de individu, die op bepaalde oogenblikken aan zijn „Ausdrucksbedürfnis” toegeeft is het eenige, wat voor de vorm van de uiting de doorslag geeft, de vraag, welke laag het gemakkelijkst de gestuwde affecten kan laten afvloeien; die, welke gewend is, zich in het woord te uiten of die, welke zich „beeldend” uitdrukt.

Zoo ziet men ook in teekeningen van kinderen, geteekende reclames etc. opmerkingen of gegevens, die in de teekening onvoldoende tot uiting komen bijgeschreven, vaak gehuld in een wolkje, komend uit de mond van de sprekend gedachte persoon: de emotie, of op zakelijk gebied dat wat medegedeeld moet worden, is te sterk geladen om alleen met behulp van de teekening te worden geuit; het woord moet als het ware te hulp komen.

Zoo produceeren ook sommige „mediums” teekeningen in de vorm van gecalligrapheerde en versierde texten. Freimark<sup>11)</sup> geeft daarvan een voorbeeld. Het is de teekening van een naaister, waarin de vorm van de letters en de motieven van sommige versieringen herinneren aan de vormen, die haar uit hoofde van haar beroep (monogrammen borduren) bekend zijn en gemakkelijk liggen. Ook hier kan men zich dus voorstellen, dat de vorm van de uitingen door de weg van de geringste weerstand wordt bepaald.

Ook in de kunst van 1918—1930 ziet men het woord in de montage of in de schildery verschijnen; het geeft daar een richting aan de veelheid van het uitgebeelde.

Een analoog verschijnsel is te zien in het werk van den mediumieken schilder A. Lesage, waar temidden van de veelheid van ornamentale composities enkele woorden richting geven aan het geheel.<sup>12)</sup>

Merkwaardig zijn voorts de ontwerpteekeningen van den schilder H. Hoppener (pseudonym: Fidus), die zonder de uitvoerige teksten, waarvan zij vergezeld zijn, ondenkbaar zijn en waarin tekst en teekening een eigenaardige eenheid vormen.<sup>13)</sup>

De opvatting, dat de vorm van uitingen gedeeltelijk bepaald wordt door een aanwezige „Bahnung” is in overeenstemming met een waar-

afb. 4

afb. 5

<sup>11)</sup> H. Freimark — *Mediumistische Kunst*. Leipzig — 1914. Afb. 1.

<sup>12)</sup> E. Osty — *Revue Metapsychique* — ? — 1 — 1928. *Aux confins de la psychologie classique et de la psychologie metapsychique*. II. A. Lesage, peintre sans avoir appris. (Pl. XII e.a.)

<sup>13)</sup> E. Osty — *Annales des sciences psychiques* — XVIII — 103 — 1908. *L'art de Fidus*. (Referaat).

neming van Paneth,<sup>14)</sup> die bij pogingen zijn analysandi in „analytische geesteshouding” te laten teekenen, bij een hyperintellectueelen jongen man eerst op een hevige weerstand stuitte, terwijl de proefpersoon, inplaats van te gaan teekenen, begon met het neerschrijven van enkele gedachten, daarbij een aanzet van een teekening energiek doorkrassend.

G. Herrmann,<sup>15)</sup> die een schilder, lijder aan dementia paralytica, behandelde, stuit op het verschijnsel, dat de patiënt op het hoogtepunt van zijn ziekte, die met een manische opwinding gepaard ging, veel gaat schrijven en ook op zijn aquarellen aanteekeningen maakt. Deze auteur beweert, dat de kunstenaar, behalve een „kinderlijke drang om alles te bekladden”, het gevoel heeft, dat hij zich in zijn schetsen niet kan uitdrukken, zooals hij dat gewend was, zoodat hij naar een ander uitdrukkingmiddel gaat grijpen.

Pfeifer<sup>16)</sup> geeft enkele bladzijden weer uit het dagboek van een schizophrener lithograaf, waarin een dissociatie tusschen de schriftelijke en teekenende uitingsvorm zeer duidelijk is. Terwijl de schetsen van dezen patiënt niets van zijn ziekte toonen, zijn zijn teksten verward. Naar aanleiding van den laatstgenoemden patiënt, zou men geneigd zijn te gelooven, dat bij hem de teekenkunstige begaafdheid intact bleef, omdat zij een, binnen zijn persoonlijkheid gepraeformeerd mechanisme voorstelt, door zijn leven van vóór de psychose geoefend. Hoewel dit natuurlijk het geval kan zijn, behoeft dit nog niet zoo te zijn; Pfeifer bespreekt ook een patiënte, bij wie tijdens een schizophrene psychose de voorheen aanwezige begaafdheid geheel op de achtergrond komt, hoewel ook deze patiënte een enkele maal nog verbaast door een plotseling ontstane zeer goede teekening.<sup>17)</sup>

Prinzhorn<sup>18)</sup> memoreert in zijn boek slechts, dat het voorkomen van teekening en schrift naast elkaar in zijn materiaal veel voorkomt, maar hij noemt slechts het feit, zonder er verder op in te gaan. Hetzelfde doet Réja. In een artikel maakt eerstgenoemde echter eveneens de opmerking, dat men de menging van schrift en teekening, die men bij paranoïde psychosen soms ziet, als een terugslag

---

<sup>14)</sup> L. Paneth — Der Nervenarzt — II — 326 — 1929. Form und Farbe in der Psychoanalyse. Ein neuer Weg zum Unbewussten.

<sup>15)</sup> G. Herrmann — Verlust und Wiederkehr der künstlerischen Farbensdrucksfähigkeit während einer akuten Geistesstörung.

<sup>16)</sup> R. A. Pfeifer — Der Geisteskranke und sein Werk — Leipz. 1923 — pg. 94.

<sup>17)</sup> R. A. Pfeifer — Der Geisteskranke und sein Werk — l.c. pg. 75—84, 82.

<sup>18)</sup> H. Prinzhorn — Bildnerie der Geisteskranken l.c. pg. 69.

op phylogenetisch oudere ontwikkelingsstadia mag opvatten.<sup>19)</sup>

Bij de beschouwing van „krabbels” is het noodzakelijk, een onderscheid te maken tusschen die, welke in de acute phase van psychosen kunnen ontstaan en die, welke met groot geduld en volharding meestal door chronische patiënten worden gemaakt.

De teekeningen van de „acute schizophrene phase” nemen in de meeste bekende werken over het beelden van geesteszieken een kleine plaats in of zij worden niet onderzocht. De interpretatie ervan is ook zeer moeilijk: niet alleen brengen zij zeer heterogeen psychisch materiaal tot uiting — in dit opzicht overeenkomend met de „Kritzeleien der Langeweile” — maar de patiënten, die dit werk produceeren, hebben niet de geestesgesteldheid, die noodig is om tot eenige vormvolmaaktheid te komen, of de volharding om een uitgewerkt beeld tot stand te brengen, terwijl zij ook meestal niet in staat zijn in een begrijpelijke vorm iets over de inhoud van hun teekenwerk mede te deelen.

Schilder,<sup>20)</sup> die ook enkele teekeningen van een patiënt in een acute schizophrene phase reproduceert zegt na een uitvoerige analyse van deze krabbels gegeven te hebben: „Wir müssen konstatieren, dass die Welt des Primitiven und des Psychotischen geradezu ein Plus an Bedeutung und Bedeutsamkeit aufweisen kann, aber es fehlt die strukturelle Gliederung, welche sich nach der komplizierten Struktur der Wirklichkeit gebildet hätte. Es fehlt an der Wirklichkeitsanpassung des Denkens.”

Dit laatste wordt duidelijk gedemonstreerd aan de uitingen van de patiënt G. R., ten opzichte van zijn teekeningen. Deze zegt: „Wenn ich sage ROT, so ist das ein Begriff, dass in Farben, Musik, Gefühl, Sinnen und Natur ausgedrückt werden kann. Wenn dieser Begriff auf irgend eine Weise erzeugt wird, dann empfindet der Mensch die sämtlichen anderen Formen mit. Der Mensch hat also nicht fünf Sinnen, sondern nur einen Sinn und nur eine Art von Begriffen.”<sup>21)</sup> In aansluiting aan zoodanige uitingen van den patiënt trekt Schilder een parallel tusschen het streven van het futurisme en dat van schizophrezen en meent, dat de bedoelingen van het futurisme althans psychologisch, realiseerbaar zijn.

Ongetwijfeld gelukt het Schilder om duidelijk te maken, dat het stre-

<sup>19)</sup> H. Prinzhorn — Zeitschr. f. d. ges. Neurol. u. Psychiat.: LXXVIII — 512 — 1922. Gibt es schizophrene Gestaltungsmerkmalen in der Bildnerie der Geisteskranken?

<sup>20)</sup> P. Schilder — Wahn und Erkenntnis — Monogr. a. d. Gesamtgebiete der Neurol. u. Psychiat. No. 15 — Berlin 1918, pg. 110.

<sup>21)</sup> P. Schilder — Wahn und Erkenntnis — l.c. pg. 113—115.

ven van G. R. en dat van de futuristen een gemeenschappelijke wortel hebben. Maar de verschillen blijven apert en Schilder kan in het geheel niet aantoonen, dat de kunstwerken van de futuristen en de uitingen van zijn patiënt verder iets gemeen zouden hebben. Immers, waar de futuristen steeds de willekeur uit het kunstwerk pogen te verdrijven en steeds zoeken naar de weergave van diè stukken van de uiterlijke vorm, die in staat zijn om de geestelijke beteekenis van het object weer te geven, meent G. R. dat alles, wat hij in zijn teekeningen aan inhoud kan vinden, ook voor anderen eruit te lezen zal zijn. Het ontbreekt hem aan een „Wirklichkeitsanpassung des Denkens”, niet alleen wat betreft de beoordeeling van zijn eigen werk, maar ook wanneer hij tracht met woorden te benaderen, wat het voor hem zelf beteekent.

De overeenkomst tusschen deze beide uitingen — futuristische en die van G. R. — bestaat in de vorm in het geheel niet en in de „wetenschappelijke” fundeering door de scheppers slechts zeer oppervlakkig.

Prinzhorn<sup>22)</sup> beeldt een enkele teekening af, die met de bovengenoemde eenige overeenkomst vertoont. Maar ook hij kan, ofschoon hij door de basis, waarop hij zijn onderzoek stelde enkele praemissen kan laten gelden,<sup>23)</sup> weinig over deze soort teekeningen mededeelen.

Dit vindt zijn oorzaak vooral in het feit, dat op deze teekeningen noch een „Ordnungstendenz” noch een „Umweltsbereicherung” zich duidelijk doet gelden en een wirwar van schrift, schijnbaar zinnelooze krabbels en afgebeelde objecten naast- en door elkaar zichtbaar is, terwijl een eenheid van vorm of inhoud niet aan te toonen is. Het onderzoek naar de geestelijke beteekenis van deze krabbels kan, veel meer nog dan dat van ander beeldend werk van geesteszieken, uitsluitend geschieden door de bespreking van de teekeningen met de patiënten, wat een bijna wanhopige opgave is, zoowel door de aard van de patiënten, die dit soort werk maken, als door het feit, dat deze teekeningen geen logisch te omschrijven inhouden bevatten.

#### b. Het zorgvuldig gemaakte ornamentaal-decoratieve beeld.

Naast deze snel en haastig neergeworpen, deels ornamentale, deels figuratieve en deels geschreven uitingen, staan ornamentale bladen, die door verschillende onderzoekers aan een uitvoeriger beschouwing

---

<sup>22)</sup> H. Prinzhorn — Bildnerei der Geisteskranken — lc. pg. 62, fig. 3.

worden onderworpen. Meestal dragen zij de kenmerken, met groot geduld te zijn uitgevoerd.

Prinzhorn <sup>24)</sup> geeft meer dan 10 afbeeldingen van teekeningen, die bijna uitsluitend ornamentaal-decoratieve en nagenoeg geen figuratieve elementen bevatten. Met uitzondering van zeer enkele, geven zij een indruk van groote geestelijke armoede bij hun makers. Een geleidelijke overgang naar teekeningen met een zekere tendens tot het afbeelden van objecten uit de buitenwereld wordt door Prinzhorn aangenomen en hoewel het uit systematisch oogpunt zeker gewenscht kan zijn, onderscheid te maken tusschen „Ordnungstendenz” en „Abbildetendenz”, gelukt het Prinzhorn niet om aan de hand van zijn afbeeldingsmateriaal aan te toonen, dat deze beide een verschillend aangrijpingspunt hebben, wanneer men enkele, buitengewoon primitieve krabbels <sup>25)</sup> buiten beschouwing laat. Wanneer Prinzhorn zegt: „Einmal besagt Abbildetendenz im geringsten nichts über Wirklichkeit oder Unwirklichkeit der dargestellten „Gegenstände”. Denn diese sind als „Anschauungsbilder” gegeben. Und für ein Anschauungsbild, das zur äusseren Gestaltung drängt, ist es unwesentlich, ob ihm etwas real Existens, Sichtbares zu Grunde liegt, oder ob sein Gegenstand nur Vorgestellt werden kann” <sup>26)</sup> dan volgt hieruit reeds, dat zoodanige beelden een sterke ornamentale tendens kunnen hebben.

De zin van het ornament is: „dass es erstens schmückt und zweitens ein Eigengesetz in sich trägt, eine Ordnung, die nicht von einem Darstellungsstoff, sondern von abstrakten formalen Prinzipien diktiert ist.” <sup>27)</sup>

Maar juist de vrijheid, die de schizophrene kunstenaars zich ten opzichte van de afbeelding van de buitenwereld verworven hebben staat er borg voor, dat aanschouwingsbeelden en „ornamenten” zich geheel aan elkaar zullen aanpassen en in elkaar kunnen overgaan.

Pfeifer <sup>28)</sup> geeft enkele afbeeldingen van „abstracte teekeningen”, die een geheel andere vorm vertoonen, dan die, welke Prinzhorn reproduceert.

---

<sup>23)</sup> H. Prinzhorn — Bildnerei der Geisteskranken — l.c. pg. 61 e.v.

<sup>24)</sup> H. Prinzhorn — Bildnerei der Geisteskranken — l.c. pg. 62—71.

<sup>25)</sup> H. Prinzhorn — Bildnerei der Geisteskranken — l.c. pg. 63, fig. 4.

<sup>26)</sup> H. Prinzhorn — Bildnerei der Geisteskranken — l.c. pg. 34.

<sup>27)</sup> H. Prinzhorn — Bildnerei der Geisteskranken — l.c. pg. 31.

<sup>28)</sup> R. A. Pfeifer — Der Geisteskranke und sein Werk — l.c. pg. 40—42 en titelplaat.



Zij gelijken op teekeningen, zooals deze soms door „mediumieke” kunstenaars in trance worden vervaardigd en die aan de patiënte van Pfeifer waarschijnlijk ook bekend zijn. „Vor nunmehr 15 Jahren begann sie, so wie sie es in einer spiritistischen Sitzung gesehen hatte, zu zeichnen.”<sup>29)</sup>

De overeenkomst met teekeningen als b.v. gereproduceerd in „Minotaure”<sup>30)</sup> is dan ook wel opvallend.

Deze overeenkomst betreft niet alleen de vorm. Ook de geestestoestand, die blijkt uit de „Denkwürdigkeiten aus den Tagebüchern der Frau H.”, waarvan Pfeifer enkele bladzijden weergeeft, vertoont groote overeenkomst met die, welke Freimark bij verschillende mediumieke kunstenaars beschrijft.<sup>31)</sup>

Pfeifer, die teekeningen van geesteszieken vergelijkt met het tekenwerk van gezonden, schenkt geen aandacht aan langs mediumieke weg ontstane teekeningen. Prinzhorn, die als litteratuur het boek van Freimark<sup>32)</sup> opgeeft, raakt het onderwerp slechts even aan.

Hij begint met te memoreeren, dat deze scheppers in een tijdelijk veranderde geestestoestand scheppen, terwijl geesteszieken een voortdurende geestelijke verandering ondergaan. De mediumieke teekening komt volgens hem in twee vormen voor: als „woekerende” ornamentale teekening en als landschap-figuur-teekening; parallellen met het eerste type zijn in het tekenen van geesteszieken vaak te vinden, met het tweede type daarentegen niet. Prinzhorn meent, dat bepaalde eigenschappen deze discordantie verklaren kunnen: „Und zwar scheint der Unterschied darin zu liegen, dass bei den mediumistischen Zeichnern ähnlich wie bei den Hysterikern, wenn sie mit Schizophrenen wetteifern wollen, eine berechnende Komponente mit im Spiel ist. Man hat immer wieder den Eindruck des Ausgeklügelten.”<sup>33)</sup>

Prinzhorn bedoelt, dat één groep van mediumieke teekenaars werk maakt, dat van dat van de schizophrene kunstenaars verschilt, terwijl dat van de andere groep identiek met dat van schizophrenen kan zijn. Uit de aard van de zaak is niet duidelijk, waarom dit toch

---

29) R. A. Pfeifer — *Der Geisteskranke und sein Werk* — i.c. pg. 41.

30) *Minotaure* — *Revue artistique et littéraire* — I — No. 5 pg. 10 — 1934.  
A. Breton — *La beauté sera convulsive*.

31) H. Freimark — *Zentralbl. f. Psychoanalyse u. Psychotherap.* IV — 535 — 1914. *Das erotische Moment in den unbewussten Talentäusserungen der sogenannten Medien*.

32) H. Freimark — *Mediumistische Kunst* — Leipzig 1914.

33) H. Prinzhorn — *Bildnerie der Geisteskranken* — i.c. — pg. 329.

essentieele verschil tusschen beide groepen van mediumieke scheppers zou bestaan.

Bovendien zijn de opmerkingen van Prinzhorn niet geheel juist. Er zijn mediumieke teekenaars, die werk maken, dat juist op enkele punten, die hij als typisch schizophreen beschouwt, een buitengewone overeenkomst met in zijn boek afgebeeld werk van schizophtrenen vertoont.

Met name is dit het geval bij de ornamentale teekeningen en schilderijen van het medium A. Lesage <sup>34)</sup> die in de „pedantische symmetrie”, het persevereeren van de vorm van bepaalde onderdeelen, de symboliek van de voorstellingen, het gebruik van gecalligrapheerd schrift aandoen als het werk van iemand in een schizophrene eindtoestand.

afb. 4

### c. Overgangen van ornamentaal-decoratieve naar figuratieve teekeningen

Hoewel hiermee eenigszins vooruitgelopen wordt op het vergelijkingsgebied van figuratieve teekeningen, zij nu reeds verwezen naar de groote gelijkenis, die de figuratieve beelden van de reeds eerder genoemde patiënte van Pfeifer <sup>35)</sup> vertoonen met die van een andere groep mediumieke teekenaars. Natuurlijk kan ook hier niet worden uitgesloten, dat deze patiënte dergelijke beelden vóór het manifest worden van haar psychose heeft gezien, maar er is geen reden om aan te nemen, dat zij in haar psychose iets „ausgeklügeltes” zou hebben tegenover andere schizophrene teekenaars, vooral waar dit in haar dagboek, waaruit, zooals reeds eerder werd vermeld, door Pfeifer stukken worden geciteerd, geheel ontbreekt. Een analogon tot deze teekeningen wordt in de „Annales des sciences psychiques” gereproduceerd. <sup>36)</sup> Ook vindt men in het boek van Prinzhorn nog teekeningen van een type, dat eveneens veel door mediums wordt gemaakt. <sup>37)</sup> Hoewel reeds sedert 1858 reproducties van mediumieke

afb. 6, 7

afb. 8

<sup>34)</sup> E. Osty — Revue métapsychique — ? — 1 — 1928. Aux confins de la psychologie classique et de la psychologie métapsychique — II. A. Lesage, peintre sans avoir appris. afb. pg. 28 e.a.

<sup>35)</sup> R. A. Pfeifer — Der Geisteskranke und sein Werk — l.c. — pg. 46—65.

<sup>36)</sup> Annales des sciences psychiques — XIX — 148 — 1909 — Quelques dessins médiumniques.

<sup>37)</sup> H. Prinzhorn — Bildnerei der Geisteskr. l.c. pg. 64/65 afb. 5 en 6. te vergelijken met: Ann. des sciences psychiques XXI — 361 — 1911 — Dessin médiumnique de L. Petitjean.

teekeningen hier en daar verschenen zijn <sup>38)</sup>, is deze litteratuur over het algemeen moeilijk bereikbaar, ofschoon ook een enkele maal in medische tijdschriften erover is geschreven, en ook Réja dit vergelijkingsgebied reeds noemt.

Het mediumieke graphische werk doet zich in drie vormen voor: als schrift, hetzij in bekende hetzij in onbekende karakters, in ornamentale vorm en als tekening of schilderij met figuur en landschap. Soms komen aanduidingen van figurale elementen in ornamentaal werk te voorschijn. Opvallend bij deze uitingen is, dat de teekenende mediums vaak menschen zijn, die in hun wakende leven „niet kunnen teekenen”, zulks dus in tegenstelling tot de automatische teekenaars, van der Kroon beschrijft. <sup>39)</sup>

De teekeningen van de beide eerste groepen gelijken zeer veel op die van schizofrenen en zelfs is het mogelijk, duidelijke neiging tot „schizophrene symptoomvorming” zooals perseveratie erin aan te toonen.

Reeds deze uitingen maken het onwaarschijnlijk, dat het schizophrene proces als zoodanig verantwoordelijk zou zijn voor het optreden van bepaalde graphische begaafdheden en veel eerder zou hier opnieuw de vraag gesteld moeten worden, of niet zekere, in iederen mensch in aanleg aanwezige utingsmechanismen door verschillende oorzaken, waaronder de psychose, tot nieuw leven gewekt zouden kunnen worden. Deze hypothese zou eenigszins begrijpelijk kunnen maken, dat dezelfde vormen onder geheel verschillende omstandigheden te voorschijn kunnen komen. Immers ook in surrealistische uitingen van ongeoeffenden komt somtijds een vormverwantschap naar voren, al is de surrealistische vormgeving zoo los van alle stijltraditie, dat er geen sprake kan zijn van een constante gelijkenis. <sup>40)</sup>

Het werk van mediumieke kunstenaars wordt sterk beïnvloed door technische kennis van het teekenen, die zij in wakende toestand verworven hebben en door invloeden van milieu en ontwikkeling. Dit blijkt duidelijk bij vergelijking van ongeschoolde en geschoolde mediumieke kunstenaars.

Een voorbeeld van een geoeffenden schilder, die meestal in trance

---

<sup>38)</sup> C. Guilbert — Aesculape — 1913. (Niet te verkrijgen).

La revue spirite — 1858. Geciteerd naar A. Breton — Le message automatique — Minotaure I. No. 3/4 — 1933.

<sup>39)</sup> A. A. van der Kroon — vgl. pg. 39—41.

<sup>40)</sup> A. Breton — Nadja — Paris — 1928 — 6ième éd. Fig. pg. 157, 158, 167, 170, 171, 184.

werkt, bespreekt Osty.<sup>41)</sup> Merkwaardig is in dit geval, dat het bewuste schilderen sterk geremd wordt doordat een „Bahnung“ in de richting van het onbewuste schilderen heeft plaats gehad.

Vaak treft men overgangen naar het „normale“ artistieke scheppen aan, vooral indien een vergelijking gemaakt wordt met schilders, die zich aan de grens van psychische gezondheid bevinden. Dan vindt men eigenaardige „tussenwerelden“ uitgebeeld.

Zoo beschrijft van der Chys<sup>42)</sup> een zeer fraai grensgeval, terwijl een patiënte van Morgenthaler<sup>43)</sup> die de entoptische verschijnselen, die zij bij hoesten waarneemt, volledig gelijkstelt met hallucinaties en die deze ook teekent, zich meer in de richting van het zuiver pathologische bewogen heeft.

Niet pathologisch zijn de teekeningen, „Seelenbilder“ (Jung), die Heyer<sup>44)</sup> reproduceert en die door analysandi gemaakt zijn. Gedeeltelijk zijn het uitbeeldingen van dromen en visioenen, gedeeltelijk zijn het beelden, die automatisch ontstaan, wanneer de bewuste aandacht en de kritiek worden afgeleid. De verklaringen en duidingen, die bij de afbeeldingen worden gegeven, zijn in hun sterk verkorte weergave onvoldoende om hen in hun innerlijke beteekenis voor de makers te waardeeren. Men kan zich echter niet aan de indruk onttrekken, dat de bewustwording van de beteekenis ervan hier door de instelling van den analyticus werd beïnvloed.

De teekeningen zelf toonen een eigenaardige vormenspraak; onbewuste en half-bewuste strevingen zijn tot beeld geworden, terwijl hun inhoud nog niet tot het bewustzijn was doorgedrongen.

Teekeningen van optische hallucinaties worden door verschillende andere auteurs beschreven: Serko,<sup>45)</sup> Bertschinger<sup>46)</sup> en Prinzhorn<sup>47)</sup> wijdden er aandacht aan.

<sup>41)</sup> E. Osty — *Revue métapsychique* — ? — 85 — 1928. Aux confins de la psychologie classique et de la psychologie métapsychique. III. M. Gruzewski peintre sans avoir appris.

— *Revue métapsychique* — ? — 416 — 1928. Rectification à propos de la médiumnité artistique de M. Marjan Gruzewski.

<sup>42)</sup> A. van der Chys — *Intern. Zeits. f. Psychoanal.* V — 274 — 1919. — Ueber Halluzinationen und Psychoanalyse.

<sup>43)</sup> W. Morgenthaler — *Zeits. f. d. gesamte Neurol. u. Psychiat.* XLV — 19 — 1919. Ueber Zeichnungen von Gesichtshalluzinationen.

<sup>44)</sup> G. R. Heyer — *Der Organismus der Seele* — München — 1932 — pg. 140 e.v.

<sup>45)</sup> A. Serko — *Zeitschr. f. d. gesamte Neur. u. Psychiat.* XLIV — 21 — 1919. Ueber einen eigenartigen Fall von Geistesstörung.

<sup>46)</sup> H. Bertschinger — *Freud's Jahrb. f. Psychoanal.* III — 69 — 1912. Illustrierte Halluzinationen.

<sup>47)</sup> H. Prinzhorn — *Bildneri der Geisteskranken* — l.c. pg. 102—104, 282.

Een eigenaardige vorm van hallucinaties, die op verzoek ook geteekend werden, vermelden Trillot en Ducoudray.<sup>48)</sup>

Naast de mediumieke teekeningen noemt Prinzhorn de kryptographische teekeningen van hysterischen en gezonden. Het materiaal, dat thans gepubliceerd is, is sedert het verschijnen van het boek van Prinzhorn niet belangrijk uitgebreid. En hoewel er zeker een vorm-overeenkomst kan bestaan, die Prinzhorn ook reeds aanduidt, is het materiaal nog te beperkt, om conclusies van welke aard ook, te mogen trekken.

Over het teekenen van kinderen bestaat reeds ongeveer sedert 1900 een steeds toenemende stroom van litteratuur, maar het gereproduceerde werk is eerst in de laatste jaren een diepere overeenkomst met het teekenen van schizofrenen gaan vertoonen. Dit wordt veroorzaakt door nieuwe stroomingen, die het teekenonderwijs beïnvloeden en die het technisch-theoretische onderricht een andere plaats gingen toewijzen, terwijl zij te gelijker tijd meer aandacht gingen besteden aan de uitingmogelijkheden, die het teekenen aan de psyche van het teekenende kind kon bieden. Het resultaat van dit streven was, dat er een vorm van kinderteekening ontstond, die het uiterlijk van de kinderteekeningen sedert Ricci en Kerschensteiner volkomen veranderde.

Het reeds gepubliceerde materiaal is echter zeer heterogeen. Immers, bij deze didactisch ingestelde stroomingen is de invloed van de onderwijzenden een factor, die bepaalt in hoeverre de kinderen zich in hun teekening volkomen vrij zullen laten gaan. Maar voor zoover op het oogenblik beoordeeld kan worden, gaan inderdaad teekeningen, die door de kinderen met inzet van de geheele persoonlijkheid gemaakt zijn gelijken op die, welke in trance, tijdens een analyse of door geesteszieken soms worden gemaakt.

Vele van deze teekeningen zijn de laatste jaren geëxposeerd. Bovendien verscheen in Holland gedurende de laatste jaren het blad van de studiegroep H-9,<sup>49)</sup> waarin verschillende belangrijke reproducties voorkomen van kinderteekeningen, op verschillende leeftijden door vele kinderen gemaakt.

Zeer fraaie, gedeeltelijk gekleurde reproducties bevat ook het boek van Merema,<sup>50)</sup> dat doordrenkt is van de gedachte, dat iedere teeke-

---

<sup>48)</sup> Trillot & Ducoudray — *Annal. médicopsychologiques* — XCIV — 872 — 1936. *Hallucinations visuelles projetées et dessinées chez une délirante chronique.*

<sup>49)</sup> *Nieuw Inzicht* — gewijd aan de belangen van het onderwijs in het teekenen en het onderwijs in het leren zien van kunstwerken. 1e jrg. 1937 e.v.

<sup>50)</sup> B. Merema — *Levensontplooiing in vorm en kleur* — Den Haag — 1939.

ning van het kind een uiting is, een „Gestaltetes” in de zin van Klages en Prinzhorn. Het behandelt echter het teekenen van kinderen van 9 tot 13 jaar, terwijl de volledige ontplooiing van het werk eerst op latere leeftijd, in en na de puberteit te verwachten is. De geestelijke sfeer van de teekeningen van den volwassene en van het kind wijken te zeer uiteen om op een vroegere leeftijd reeds een spiegel voor een zekere innerlijke verwantschap te kunnen zijn. Toch blijken aanduidingen van verwantschap reeds bij jonge kinderen te kunnen bestaan.<sup>51)</sup> In de eerste plaats is hier een vormverwantschap gemeend. Deze uit zich bij jongere kinderen in aanzet, bij oudere kan een overeenkomst tot in finesses aanwezig zijn. Hoe meer de kinderen ertoe komen, aan innerlijk leven een vorm te geven, des te minder blijken zij zich door technische onvolmaaktheden van hun werk te laten remmen en des te meer komen overeenkomsten met het, van „Gestaltungs”-oogpunt uit gezien, vrijmoedige werk van geesteszieken naar voren.

Dat wil niet zeggen, dat in bepaalde stadia van kinderteekenen niet „realia” weergegeven worden; maar naast deze, aan de realiteit ontleende uitingen staan telkens beelden, die geheel en al idiopsychisch worden opgebouwd.

Hetzelfde is bij geestesziekten te vinden. Ook hier zien wij scheppers aan het werk, die zich een enkele maal door de realiteit laten leiden, terwijl andere de inspiratie idiopsychisch verwerken.

De vraag, die nu gesteld moet worden is, of naast de vormverwantschap ook een verwantschap in inhoud tusschen het beeldende werk van normalen en geesteszieken aangenomen mag worden.<sup>52)</sup> Deze vraag is minder direct te beantwoorden dan die naar de vormovereenkomst. Immers, bij het zoeken naar een innerlijke verwantschap gaat het om een kwestie, die alleen langs een veel indirectere weg is op te lossen.

Door verschillende auteurs zijn pogingen gedaan om niet alleen descriptief het graphische werk van geesteszieken te benaderen, maar ook om analytisch iets over zijn inhoud te weten te komen.

Uit analyses van teekeningen door Rorschach<sup>53)</sup>, Pfister<sup>54)</sup> en anderen volgt, dat als oorzakelijk moment voor de vorm van vele details het persoonlijke belevenismateriaal van de scheppers beschouwd moet

---

<sup>51)</sup> B. Merema — Levensontplooiing in vorm en kleur — l.c. — pg. 161—165.

<sup>52)</sup> Vgl. pg. 66 e.v.

worden, terwijl voor de algemeene voorstelling van een schilderij toevallige en conventionele factoren evenals een bewuste persoonlijke keuze van belang kunnen zijn en determineerend kunnen optreden.

Van de kinderteekeningen mogen wij nu reeds zeggen, dat bij klassikale opgaven vooral het detail, bij geheel naar vrije keuze gemaakte teekeningen het geheel juist als bij psychotische en gezonde scheppers, persoonlijk worden gedetermineerd.

Aan kritiek heeft het bij het poneeren van deze stelling niet ontbroken. Men kan zich echter bij een psychologische beschouwing slechts op het standpunt stellen, dat alle individuen, die tot scheppen komen, analoge conflicten tot uiting brengen, die de latente inhoud van het werk vormen. En een zekere overeenkomst in de aard van deze conflicten bij de verschillende groepen van scheppers is, hoewel deze niet in alle gevallen aantoonbaar was, toch herhaaldelijk gevonden. De moeilijkheid blijft echter dat, terwijl een analyse van graphisch werk van kinderen<sup>55)</sup> en gezonden enkele malen kon worden volbracht, zulks bij psychotische scheppers technisch veel moeilijker is. Een overzicht van de, in de litteratuur vermelde gegevens van het onderzoek over het beeldende werk van abnormale scheppers moet hier volgen, om een indruk te geven van de moeilijkheden, die zich op dit terrein voordoen.

### 3. *Over figuratieve teekeningen van niet-begaafde of geoefende geesteszieken.*

Wanneer men het materiaal aan teekeningen en schilderijen van schizophrene patiënten, dat gepubliceerd is en dat hier en daar in de vorm van kleine collecties aanwezig is, doorziet, moet men tot de

---

<sup>53)</sup> H. Rorschach — Zentralblatt. f. Psychoanal. u. Psychotherap. IV — 53 — 1914. Analyse einer schizophrenen Zeichnung.

— Zentralblatt f. Psychoanal. u. Psychotherapie. III — 270 — 1913. Analytische Bemerkungen über das Gemälde eines Schizophrenen.

<sup>54)</sup> O. Pfister — Zum Kampf um die Psychoanalyse. Wien/Leipz./Zürich — 1920. Int. Psychoanal. Bibliothek — Bd. VIII — pg. 116. Die Entstehung der künstlerischen Inspiration.

— Der psychologische u. biologische Untergrund des Expressionismus — 1.c. — pg. 98—110.

<sup>55)</sup> A. Freud — Einführung in die Technik der Kinderanalyse — Leipzig/Wien/Zürich — 1929.

conclusie komen, dat er niet een eenheidstype van „schizophrene kunst” bestaat.

Enkele van deze kunstenaars hebben een „eigen stijl” verworven, maar zelfs dit gaat nog lang niet altijd op. Sommige verrassen juist telkens opnieuw doordat zij volkomen verschillende soorten werk na elkaar maken, werk dat in de onderlinge verscheidenheid van de uitdrukkingsvormen dat van een Picasso evenaardt.

In dit opzicht zijn de patiënten te vergelijken met de „grootte kunstenaars”, waarvan het scheppen, hoewel het meer aan de stijlopvattingen van een tijdperk gebonden is, eigenlijk even heterogeen is.

Het is dan ook geen wonder, dat vele onderzoekers trachtten, een zoo consequent mogelijke vergelijking uit te werken tusschen het scheppen van geesteszieken en dat van normalen uit verschillende culturen en uit verschillende tijden. Het is echter wel zeer te betreuren, dat het onderzoek naar overeenkomsten en verschillen zich meestal beperken moet tot het zoeken naar vorm-kenmerken. Over de geestelijke achtergrond van de werken van geesteszieken en van die van het vergelijkingsmateriaal is in de meeste gevallen te weinig bekend, om de latente verbinding tusschen het uitgebeelde en de persoonlijke verwerking daarvan in het kunstwerk te kunnen vervolgen.

De meeste auteurs beperken zich dan ook aanzienlijk, doordat zij trachten, de vraag te beantwoorden: zijn er typische schizophrene kenmerken in het beeldende werk van schizophrene kunstenaars en welke zijn dit?

Een enkele gaat verder en poogt dan een gemeenschappelijke wortel in het scheppen van geesteszieken en normalen te vinden.

Sedert het verschijnen van het grootste en meest recente werk over het scheppen van geesteszieken, dat van Prinzhorn, heeft zich het materiaal, waarmede de kunst van geesteszieken vergeleken kan worden, nog sterk uitgebreid. Het schijnt aanvankelijk, dat daardoor de opgave, die boven door verschillende oudere auteurs gesteld werd, wordt verlicht, maar bij nader toezien blijkt het tegengestelde het geval. De vele talen sprekende teekeningen van schizophrene patiënten moeten vergeleken worden met een even polyglot vergelijkingsmateriaal. En het blijkt, dat slechts een gering deel van het werk uit deze groep geen analoga in gene groep heeft; het is dat gedeelte, dat verschillende „schizophrene symptomen”, symptomen van het katatone symptomencomplex als het ware in reincultuur vertoont.

En ook hier moet men met het interpreteren nog buitengewoon voorzichtig te werk gaan, daar zelfs deze symptomen soms nog voorkomen in werk van personen, die zich althans aan de grens van de



geestelijke gezondheid ophouden en bij wie het onmogelijk is, het bestaan van een schizophrene psychose aan te toonen. <sup>56)</sup>

Een kort historisch overzicht over de oudere studies betreffende het graphische werk van geesteszieken geeft Prinzhorn. <sup>57)</sup> Hij bespreekt hierin de studies van Tardieu, Simon en Lombroso, waarin enkele vormkenmerken van teekeningen worden opgesomd. Doordat het inzicht van de psychiatrie van heden in het scheppen van oude of primitieve volkeren geheel anders is dan dat van vóór 1900, heeft de bespreking van vergelijkingsmateriaal, zooals o.a. Lombroso doet in onze dagen nog slechts geringe beteekenis.

Veel actueeler reeds zijn de boeken van Rogues de Fursac, <sup>58)</sup> die overigens aan de teekeningen van geesteszieken veel minder aandacht schenkt dan aan hun schrift en van Réja, <sup>59)</sup> die vooral ook door het streng-systematische van zijn indeeling een fraai overzicht geeft van de inzichten van zijn tijd.

Verder noemt Prinzhorn o.a. nog de studie van Mohr <sup>60)</sup>, die zich èn methodisch èn door de probleemstelling, die eraan ten grondslag ligt op geheel ander standpunt stelt.

Mohr trachtte, door het laten nateekenen van eenvoudige figuren, aan te toonen, dat geesteszieken eenvoudige figuren ongestoord kunnen waarnemen om op deze wijze experimenteel te bewijzen, dat de oorzaak voor de vervorming van de buitenwereld, die wij in teekeningen van schizophrene patiënten zien, door innerlijke factoren wordt veroorzaakt. Vele van zijn gevolgtrekkingen zijn echter onjuist. Zoo ziet hij b.v. de discordantie, die dikwijls tusschen schrijvend en teekenend zich uitende impulsen kan bestaan en die door velen werd opgemerkt geheel over het hoofd, wanneer hij schrijft: „Auch liefert die Vergleichung zwischen zeichnerischen schriftlichen und sprachlichen Aeusserungen einen weiteren Beweis für die sehr nahe Verwandtschaft dieser Ausdruckstätigkeiten und für die Tatsache, dass die ersteren die beiden letzteren in interessanter Weise ergänzen bzw. erklären können.“ <sup>61)</sup> Eveneens is zijn vergelijkende onderzoek

<sup>56)</sup> Vgl. pg. 77 en 83.

<sup>57)</sup> H. Prinzhorn — Zeits. f. d. ges. Neurol. u. Psychiat. LII — 307 — 1919. Das bildnerische Schaffen der Geisteskranken.

<sup>58)</sup> J. Rogues de Fursac — Les écrits et les dessins dans les maladies nerveuses et mentales — Paris — 1905.

<sup>59)</sup> M. Réja — L'art chez les fous — Paris 1908.

<sup>60)</sup> F. Mohr — Journ. f. Psychol. u. Neurol. VIII — 99 — 1906. Ueber Zeichnungen von Geisteskranken und ihre diagnostische Verwertbarkeit.

<sup>61)</sup> F. Mohr — Ueber Zeichnungen von Geisteskranken und ihre diagnostische Verwertbarkeit. — l.c. — pg. 294.

met het scheppen van kinderen en gezonde kunstenaars weinig belangrijk.

Ook later is over de karaktertrekken van het werk van geesteszieken nog veel geschreven. Reeds vroeger<sup>62)</sup> werden enkele studies genoemd. In Holland zijn het van der Chijs, Stärcke en Hutter, die publicaties eraan wijdden.

Hutter<sup>63)</sup> noemt als het voornaamste kenmerk van het beelden van schizophrene patiënten, dat het niet bedoeld is om door anderen in zijn symbolisch-religieuze uiting te worden begrepen. Hun kunst getuigt van een groote bewogenheid. Soms echter overheerscht een desorganisatie in hun zieleven, zoodat hun teekenen tot een zinloos gekrabbel wordt. In toestanden, liggend tusschen „Weltanschauliche Erregtheit" en desorganisatie van het zieleven kunnen verschillende „symptomen" in de kunstwerken zichtbaar worden.

Stärcke<sup>64)</sup> gaf enkele bijdragen tot de casuïstiek van de schizophrene beeldende kunstenaars, evenals van der Chijs.<sup>65)</sup> Casuïstiek geven voorts Huot,<sup>66)</sup> Schilder<sup>67)</sup> in zijn reeds eerder genoemde publicatie, Morgenthaler<sup>68)</sup> en Rorschach.<sup>69)</sup> Laatstgenoemde bespreekt een tweetal aesthetisch niets beteekenende teekeningen van een schizophrenen patiënt, die door bepaalde conflicten blijken te zijn gedetermineerd. In een ander artikel<sup>70)</sup> analyseert hij een schilderij, dat naar een voorbeeld (waarvan belangrijk afgeweken werd) werd gemaakt. In deze voorstelling (een Avondmaal) blijken wenschelementen te zijn uitgebeeld, die zich in het beeld naast elkaar uitleven.

<sup>62)</sup> Vgl. pg. 61.

<sup>63)</sup> A. Hutter — Ned. Tijdschr. v. Geneesk. LXXVIII/1 — 1306 — 1934. Het wereldbeeld der schizophrenen en hun kunst.

<sup>64)</sup> A. Stärcke — Ned. Tijdschr. v. Geneesk. LXIV/3 — 103 — 1920. Demonstratie v. teekeningen en boetseerwerken van een licht hebephreen geworden beeldhouwer, vervaardigd tijdens zijn verblijf in een gesticht.

<sup>65)</sup> A. v. d. Chys — Imago — IX — 463 — 1923 — Infantilismus in der Malerei — Ned. Tijdschr. v. Geneesk. LXVI/3 — 1460 — 1922. Bijdrage tot de kennis van de betekenis van het incest en het infantilisme in de schilderkunst.

— Int. Zeits. f. Psychoanal. V — 274 — 1919. Ueber Halluzination und Psychoanalyse.

<sup>66)</sup> V. L. Huot — Annal. médicopsychol. XCIV/1 — 172 — 1936. Notes au sujet des peintures et dessins d'un schizophrène malgache.

<sup>67)</sup> P. Schilder — Wahn und Erkenntnis — l.c.

<sup>68)</sup> W. Morgenthaler — Ein Geisteskranker als Künstler — Bern/Leipzig 1921.

<sup>69)</sup> H. Rorschach — Zentralbl. f. Psychoanal. u. Psychother. IV — 53 — 1914. Analyse einer schizophrenen Zeichnung.

<sup>70)</sup> H. Rorschach — Zentralbl. f. Psychoanal. u. Psychother. III — 270 — 1913. Analytische Bemerkungen über das Gemälde eines Schizophrenen. (met afb.).

Een zeer lezenswaardige uiteenzetting over het scheppen in de schilderkunst geven H. Claude en P. Masquin <sup>71)</sup> in een casuïstische mededeeling, al is hun materiaal niet zoodanig bewerkt, dat een duidelijke indruk over het herstel van het scheppingsvermogen van den door hen behandelenden schilder, die aan dementia paralytica leed, verkregen kan worden.

Een zeer algemeen gehouden artikel verscheen van de hand van Becker, <sup>72)</sup> waarin deze de vormkenmerken van het teekenen van schizophrene patiënten beschrijft. Hij gebruikt daarbij evenals Mohr langs experimenteele weg ontstane teekeningen, maar onderzoekt ook spontaan ontstaan werk en bestudeert de teekenende patiënten. De kenmerken, die volgens Becker aan het teekenen van schizophrenen eigen zijn, staan voor een deel buiten het teekenen als zoodanig, maar worden te voorschijn geroepen hetzij door de inkleeding van het experiment, hetzij door de instelling van de patiënten ertegenover, hetzij door de ongeoeffendheid van de teekenaars. Zoo is de opmerking: „Raumliches Zeichnen mit Hilfe der Gesetze der Perspektive gibt es in der Schizophrenie nicht“ <sup>73)</sup> zeker niet in deze vorm te handhaven evenmin als: „Bilder in unserem Sinne, in denen sich jedes zeichnerische Element der einheitlichen Bildidee unterordnet, gibt es bei Schizophrenen nicht“ <sup>74)</sup>

Hier immers worden feiten generaliseerd, zonder dat daartoe voldoende gegevens aanwezig zijn.

In verschillende van zijn publicaties geeft ook Prinzhorn <sup>75)</sup> zijn gedachten weer over de vorm en de inhoud van schizophrene teekeningen. Zijn vraagstelling is, of er in de teekeningen van schizophrene patiënten kenmerken voorkomen, die hen van het werk van gezonden onderscheidbaar maken. Tenslotte komt Prinzhorn dan tot de conclusie, dat noch in de voorstellingen, noch in de wijze van uitbeelden bij werken van schizophrenen kenmerken te vinden zouden zijn, die in het werk van normalen niet voorkomen. Wil men dan ook voortgaan in de problemen van de schizophrene kunst dan moet men doordringen tot de „seelische Grundhaltung“ die aan schizophrene werken

<sup>71)</sup> P. Masquin et H. Claude — Annales médicopsychol, XCII/1 — 356 — 1934. L'évolution du dessin chez un paralytique général avant et après la malariathérapie.

<sup>72)</sup> P. E. Becker — Zeits. f. d. gesamte Neurol. u. Psychiat, CXLIX — 433 — 1934. Das Zeichnen Schizophrener.

<sup>73)</sup> P. E. Becker — Das Zeichnen Schizophrener — l.c. — pg. 488.

<sup>74)</sup> P. E. Becker — Das Zeichnen Schizophrener — l.c. — pg. 489.

<sup>75)</sup> H. Prinzhorn — Zeits. f. d. ges. Neurol. u. Psychiat. LXXVIII — 512 — 1922. Gibt es schizophrene Gestaltungsmerkmale in der Bilderei der Geisteskranken?

eigen is. Deze meent Prinzhorn te treffen met uitdrukkingen als: vreugde in het spel, vrij omgaan met invallen, willekeur enz.

Tegenover vele van deze beelden hebben bijna alle beschouwers een gevoel van vreemdheid en „Unheimlichkeit”, die volgens den auteur bewijzen, dat in de beeldcomponenten objectief de prikkels voor zoodanige gevoelsreacties aanwezig zijn en deze zouden dan afkomstig moeten zijn van den schepper.

G. Herrman toonde echter aan <sup>76)</sup> — zooals vroeger reeds besproken werd <sup>77)</sup> — dat door slechte beheersching van de uitdrukkingsmiddelen een verscheuring in de gevoelstoon van den beschouwer kan optreden, zoodat hij het werk anders gaat interpreteren dan de schepper oorspronkelijk bedoelde. Zelfs wanneer deze verklaring niet altijd aannemelijk gemaakt kan worden, dan meenen wij toch, dat aan de opmerking van Herrmann een feit ten grondslag ligt, dat maar al te vaak over het hoofd wordt gezien.

Prinzhorn wijdt dan verder een beschouwing aan het schizophrene werk als „Gestaltung”. Hij meent, dat in de beeldende kunst van schizofrenen te zien is, dat hun invallen zich ongeremd aaneenrijen, zoodat de innerlijke beeldeenheid afwezig is. Een zekere beeldeenheid van primitievere aard kan ontstaan, doordat een driftmatig rythme in het voeren van potlood en penseel de innerlijke beeldeenheid vervangt door een uiterlijke. In het beeld heerscht dus niet de eenheid, geboren uit het in-elkaar-opgaan van meerdere afzonderlijke tendensen. Wanneer Prinzhorn aan deze criteria een zoo groote waarde toekent, dan verliest hij eenigszins uit het oog, dat kunstwerken van normalen meer in dienst staan van sociale functies dan die van abnormalen, waarbij een speelsch element overheerscht, terwijl zij zichzelf genoeg zijn en geen sociaal doel hebben. De normale kunstwerken, die ons onder de oogen komen, zijn meerendeels het werk van beroepsartisten, of van lieden, die zich hiermee gelijk wenschen te stellen en bevatten dus kenmerken van „praestatie” naast kenmerken van „Gestaltung”.

Wanneer Prinzhorn voorts opmerkt: „In der Tat glauben wir, Werken primitiver und kindlicher Bildnerie gegenüber von solcher Grundhaltung nichts zu bemerken. Bei ganz reinen Fällen schizophrener Bildnerie aber ist man versucht, geradezu eine Illustration der seelischen Spaltungssymptome in solchem Auseinanderfallen der

---

<sup>76)</sup> G. Herrmann — Zeitsch. f. Aesthetik u. allgem. Kunstwissensch. XVIII — 331 — 1925. Verlust und Wiederkehr der künstlerischen Farbensausdrucksfähigkeit während einer akuten Geistesstörung.

<sup>77)</sup> Vgl. pg. 59.

stofflichen und formalen Tendenzen zu erblicken", 78) dan miskent hij wederom het feit, dat ook hier de overdracht van gevoelens van den schepper naar den beschouwer via het werk onvolledig of verkeerd kan zijn, daar de werelden, waarin schepper en beschouwer leven, verschillen.

#### 4. *Het teekenen tijdens psychiatrische en psychoanalytische behandeling.*

De interpretatie van de inhoud van teekeningen, die tijdens een psychoanalytische behandeling worden gemaakt, geeft minder moeilijkheden daar hier de bedoeling van het werk door den analyticus steeds met den patiënt besproken wordt.

De methode, om patiënten tijdens de behandeling tot teekenen te brengen, werd door Jung voor het eerst gebruikt en door Heyer 79) beschreven. Later publiceerde Paneth 80) eveneens zijn resultaten.

Ook Edelston 81), Christoffel 82) en Merzbach 83) gebruikten door de patiënten geteekend materiaal tijdens de behandeling.

Masquin 84) gebruikte het schilderwerk van zijn patiënt om na te gaan in hoeverre na een remissie tengevolge van therapie met malaria bij dementia paralytica ook hoogste functies zich herstelden. 85)

Marcinowski 86) liet, om de analyse te vergemakkelijken, droomen schematisch weergeven.

---

78) H. Prinzhorn — Gibt es schizophrene Gestaltungsmerkmale in der Bildnerie der Geisteskranken — l.c. pg. 514.

79) G. R. Heyer — Der Organismus der Seele — München 1932 — pg. 140 e.v.

80) L. Paneth — Nervenarzt — II — 326 — 1929. Form und Farbe in der Psychoanalyse.

81) H. Edelston — Journal of mental science — LXXXV — 522 — 1939. The analysis and treatment of a case of neurotic conduct disorder in a young child...

82) H. Christoffel — Schweiz. Arch. f. Neurol. u. Psychiat. XII — 158 — 1923. Affektivität und Farben.

83) A. Merzbach — Zeitschr. f. d. ges. Neurol. u. Psychiat. CXXVII — 240 — 1930. Symbolische Selbstzeichnungen aus der Psychose eines Jugendlichen und ihre Verwertbarkeit.

84) P. Masquin et H. Claude — L'évolution du dessin chez un paralytique général avant et après la malariathérapie, l.c.

85) Vgl. ook pg. 85.

86) Marcinowski — Zentralblatt f. Psychoanalyse II — 490 — 1912. Gezeichnete Träume.

## HOOFDSTUK VI

### DE VERHOUDING TUSSCHEN PSYCHOSE EN BEGAAFDHEID

#### 1. *Inleiding*

Vele malen treft men in de litteratuur besprekingen aan van de vraag, hoe men zich de verhouding tusschen psychose en begaafdheid heeft te denken. Het gaat hier om het probleem, of de psychose een artistieke begaafdheid schept, of dat een van te voren latent aanwezige begaafdheid tot opbloeï wordt gebracht. Maschmeyer<sup>1)</sup> toont aan, dat in de twee gevallen, die hij beschrijft een latente begaafdheid onder invloed van de spanning van de beginnende psychose, die tot uitendrijft, manifest wordt.

Hij betoogt nadrukkelijk, dat de psychische constellatie in deze beide gevallen zeer verwant is aan die van het normale scheppingsproces.

Door de psychose wordt de conventionele gebondenheid losgemaakt, zoodat allerlei remmingen zwakker worden. Deze opmerkingen werden door Loewenthal<sup>2)</sup> geaccentueerd in de discussie, die op Maschmeyer's voordracht volgde: „Es steht um unsere künstlerische Begabung ebenso wie um das absolute Tongehör; wir haben es Alle, genau wie die Hunde auch; aber das Bewusstsein davon und die Anwendbarkeit ist unentwickelt und unterdrückt. Beim Geisteskranken fallen die mannigfachen Hemmungen innerer und äusserer Art fort, es kommt zur künstlerischen Betätigung und durch die intensive einseitige Form derselben zu einer starken Ausdrucksfähigkeit.“

Hiermede in overeenstemming is een opmerking van Utitz<sup>3)</sup> die meent, dat blijkbaar een psychose onder bepaalde omstandigheden gunstige voorwaarden schept voor het mobiliseeren van de artistieke

<sup>1)</sup> E. Maschmeyer — Arch. f. Psychiat. u. Nervenkrankh. LXXVIII — 510 — 1926. Ein Beitrag zur Kunst der Schizophrenen.

<sup>2)</sup> Loewenthal — Arch. f. Psychiat. u. Nervenkrankh. LXXXVI — 451 — 1927. Disc. Vortrag Maschmeyer.

<sup>3)</sup> E. Utitz — Deutsche med. Wochens. LI/I — 36 — 1925. Kunst und Geisteskrankheit.

activiteiten. Over de verklaring van het feit, laat hij zich echter niet uit. Jaspers <sup>4)</sup> meent dat vooral bij Nietzsche een wegvallen van remmingen in de psychose hiervoor belangrijk is, terwijl men bij Hölderlin en van Gogh veeleer nieuwe krachten meent te voelen.

Met de vraag naar het verband tusschen begaafdheid en schizophrene psychose houdt ook Pfeifer <sup>5)</sup> zich uitvoerig bezig. Na te hebben vastgesteld, dat in het verloop van de schizofrenie een verlamming van het scheppingsvermogen kan ontstaan, terwijl ook een bevordering is beschreven, maakt hij de opmerking, dat nog nooit door een schizophreen proces een onbegaafde tot een begaafde is geworden. Verder bespreekt hij de schizophrene symptomen als eigenschappen, die de artistieke activiteit kunnen bevorderen. Hierdoor wordt de vraag in een geheel verkeerd daglicht gesteld, omdat op deze wijze de schizofrenie als de som van zijn symptomen wordt beschouwd, terwijl de groote indirecte invloed van de psychose op de persoonlijkheid buiten beschouwing wordt gelaten. Om dezelfde reden is de vergelijking van schizophrene symptomen met karaktereigenschappen en met vormen waarin de creatieve activiteit zich kan uiten, geheel onvruchtbaar. Talrijke vraagstukken, waaronder het probleem of het schizophrene kunstwerk uit de ziekte ontstaat of juist een rest van gezondheid in de zieke individu voorstelt, worden door hem zonder veel kritiek en oppervlakkig besproken.

In het reeds eerder genoemde artikel van Weygandt <sup>6)</sup> onderscheidt deze vier mogelijkheden in het verband tusschen psychose en artistieke werkzaamheid:

- 1e. Een kunstenaar kan ziek worden, zonder dat zijn werk door de psychose wordt beïnvloed.
- 2e. Een kunstenaar kan ziek worden en de psychose vernietigt zijn kunstenaarschap.
- 3e. Een kunstenaar kan ziek worden zóó dat zijn kunst door de psychose wordt beïnvloed.
- 4e. Een psychose kan een artistieke activiteit opwekken, bij iemand, die te voren nooit scheppend werkzaam was.

Al gezien het feit, dat de onder 1e en 3e genoemde mogelijkheden moeilijk vast te stellen zijn, terwijl psychopathologisch het onder 2e genoemde als een onderdeel van 3e beschouwd kan worden, levert

---

<sup>4)</sup> K. Jaspers — Strindberg u. van Gogh — 2e Aufl. Berlin 1926.

<sup>5)</sup> R. A. Pfeifer — Der Geisteskranke und sein Werk — I.c. — pg. 21—24.

<sup>6)</sup> W. Weygandt — Zeits. f. d. gesamte Neurol. u. Psychiat. XCIV — 421 — 1925. Zur Frage der pathologischen Kunst.

Weygandt vooral kritiek op anderen, zonder dat het hem gelukt, een bruikbare hypothese ter verklaring van een van de door hem genoemde relaties op te stellen.

Ook Prinzhorn<sup>7)</sup> spreekt over het boven genoemde verband tusschen scheppingsdrang en psychose. Hij meent, dat een psychose slechts hen tot scheppen zal brengen, die constitutioneel daartoe voorbereid zijn. Hij spreekt dan ook van mobiliseering van een latente „Gestaltungsdrang”.

Een bestaande begaafdheid behoeft dan ook niet door een schizophrene psychose te worden verstoord en zelfs kunnen beeldende krachten productief door de schizofrenie worden beïnvloed.

Sterz<sup>8)</sup> zet uiteen, dat in het artistieke scheppingsproces twee stadia zijn te onderscheiden, een passief: het laten stroomen van voorbewust of onbewust materiaal en een actief: het ingrijpen van de kritiek in de veelheid van het aangeboden. Hij meent, dat in de schizophrene psychosen het onbewuste materiaal rijkelijk naar boven komt, terwijl de kritiek verzwakt is. Hij waardeert echter de intenties van den pathologischen schepper, zooals slechts bij gezonden geoorloofd is.

Volgens Sterz kan onder invloed van een lichte manie een verhoogde praestatie door de ontremming ontstaan, maar deze praestatie is van andere orde dan die van den schizophrenen patiënt. Wanneer hij nu verder opmerkt, dat de waarde van een persoonlijkheid onder invloed van de schizofrenie nooit stijgen kan,<sup>9)</sup> dan volgt hieruit eigenlijk, dat Sterz de waarde van een kunstwerk bepaalt naar de waardeering, die hij voor de persoonlijkheid kan gevoelen. Wanneer men aan deze praemisse blijft vasthouden, dan moet men tot dezelfde conclusie als Sterz komen, accepteert men zulk een axioma niet, dan zal men ook zijn conclusie niet kunnen deelen.

In de gevallen van een tweetal litterair begaafden, kan hij bij bespreking van werk van vóór en tijdens een psychose bij denzelfden patiënt, dan ook geen bewijzen vinden voor de waardevermeerdering van het werk, tengevolge van de geestesziekte.

Kronfeld<sup>10)</sup> gaat van het standpunt uit, dat men bij de beoor-

---

7) H. Prinzhorn — Bildneri der Geisteskranken — l.c. — pg. 399.

8) G. Sterz — Deutsche Zeitsch. f. Nervenheilkunde — C — 40 — 1927. Beitrag zu dem Verhältnis von Kunstschaffen und Nervenkrankheit.

9) G. Sterz — Beitrag zu dem Verhältnis von Kunstschaffen u. Nervenkrankheit. — l.c. — pg. 45.

10) A. Kronfeld — Klinische Wochenschrift — IV<sup>1</sup> — 29 — 1925. Der künstlerische Gestaltungsvorgang in psychiatrischer Beleuchtung.



deeling van kunst van geesteszieken slechts descriptief te werk mag gaan en de vraag naar de objectieve waarde van het werk ter zijde moet laten.

In de loop van zijn betoog komt hij dan ook tot tegenovergestelde conclusies als Stadelmann,<sup>11)</sup> die meent, dat geesteszieken nooit uit de volheid van de geest scheppen, maar dat bij hen afgespleten woekerende deelen van de geest tot uiting komen. Het is echter geenszins bewezen, dat bij het normale scheppen de persoonlijkheid steeds als een eenheid ageert.

Stadelmann meent, dat de kunstwerken van geesteszieken uitsluitend belangrijk zijn als bijdrage tot de biologie der kunst. Deze opvatting is niet goed in overeenstemming te brengen met het voorafgaande; want indien deze scheppingen het werk zijn van slijtstukken van de menschelijke geest, dan hebben zij met de „ware kunst” ook niets gemeen, omdat men nooit kan weten hoe de geïntegreerde geest zich ten opzichte van de slijtstukken verhoudt en de uitingen ervan beïnvloedt; door studie van gestoorde levers en hun functies zal men nooit de werking van de gezonde lever kunnen leeren kennen.

Met Kronfeld moet men erkennen, dat er een zekere overeenkomst bestaat tusschen de scheppende originaliteit, die de opbouw van een psychotisch wereldbeeld veroorzaakt en die, welke het kunstwerk voortbrengt.

„Es muss wohl so sein, dass der Künstler, der Mensch, der fähig ist, sich in künstlerischen Gesichten von der Wirkung der Welt auf das Ich zu befreien, dem Persönlichkeitstypus nach, dem Menschen nahesteht, den die individuelle Notwendigkeit zwingt, sich in den hier gemeinten, schizophren psychotischen Gestaltungen von der Wirkung der Welt auf das Ich zu befreien.”<sup>12)</sup> Hij meent dan ook, dat in de kunst van lijders aan psychosen geen spoor van verval is aan te toonen. Hierbij gaat hij echter volledig aan de sociale beteekenis van de kunst voorbij.

Villamil<sup>13)</sup> doet verslag over een boer, die in een alcoholpsychose, die onder het beeld van een manie verloopt, eigenaardige beelden in

---

<sup>11)</sup> H. Stadelmann — Psychiatr. Neurol. Wochenschr. XXIX — 499 — 1927. Bildnerei der Geisteskranken.

<sup>12)</sup> A. Kronfeld — Der künstlerische Gestaltungsvorgang in psychiatrischer Beleuchtung — l.c. — pg. 29.

<sup>13)</sup> Villamil — Matiz intenso de religiosidad en el contenido inconsciente del psiquismo humano.

Los progresos de la clinica — Madrid — No. 254 — 1933. Geciteerd naar Kris — Imago — XXII — 339 — 1936.

hout gaat snijden. Na zijn herstel weigert hij echter, om op de schrijn-  
makerswerkplaats in de arbeidstherapie geplaatst te worden, daar hij  
boer is en hij, naar hij zegt, geen ander vak verstaat. Vilamil meent nu,  
dat hieruit blijkt, dat het beelden los staat van de gezonde persoonlijk-  
heid. Deze conclusie behoeft echter nog niet juist te zijn; het is  
mogelijk, dat de gezonde persoonlijkheid slechts geremd staat tegen-  
over de uitingsvorm van de psychose zonder dat deze laatste aan de  
gezonde persoonlijkheid vreemd behoeft te zijn.

Tenslotte moet opgemerkt worden, dat enkele auteurs, die in ver-  
band met het scheppen van patiënten over „schizophrenie” spreken,  
schizophrene psychosen en proces-schizophrenie niet steeds voldoende  
onderscheiden. Thans is nog niet bekend, of deze beide groepen van  
ziekten het scheppingsvermogen verschillend beïnvloeden.

## 2. *Het beeldende werk van enkele psychotische kunstenaars*

Het verband tusschen begaafdheid en psychose bij enkele beel-  
dende kunstenaars wordt door verschillende auteurs onderzocht. Deze  
relatie wordt door hen zeer verschillend beoordeeld, zoodat slechts  
met de grootste voorzichtigheid een interpretatie van de waargenom-  
men feiten mag worden aanvaard.

Over het algemeen is het ook onmogelijk om alleen uit ziekte-  
geschiedenissen, brieven en kunstwerken een oordeel over de samen-  
hang van kunstwerk en psychose te vormen. Daarom mag thans  
slechts onder enkele voorwaarden aan deze opvattingen aangeknoopt  
worden bij het opstellen van werkhypothesen, terwijl een afleiden  
van theorieën op grond van de weinige bekende feiten wetenschap-  
pelijk niet verantwoord lijkt.

Alleen al over het werk van Vincent van Gogh bestaat een uit-  
gebreide psychiatrische litteratuur. Een kleine studie aan deze  
figuur wijdde o.a. Riese.<sup>14)</sup> Deze meent, dat ondanks de psychose  
het werk verder rijpte en dat de inhoud van het schilderwerk van  
van Gogh niet schizophreen is. (R. memoreert uitdrukkelijk, dat de  
diagnose schizophrenie bij van Gogh niet vaststaat.) Wel zou naar  
de vorm, het werk een schizophrene uitdrukkingswijze kunnen zijn  
van de levensinhoud van Vincent, zonder dat dit ook inderdaad het  
geval zou moeten zijn.

Wel meent Riese, dat hier en daar in de teekeningen die van Gogh

---

<sup>14)</sup> W. Riese — Zeitschr. f. d. gesamte Neurol. u. Psychiat. XCVIII — 1 —  
1925. Ueber den Stilwandel bei V. v. Gogh.

in de gestichten maakte, de groote gezonde artistieke qualiteiten van zijn andere werk missen.

„Und es ist sehr bezeichnend, dass die Bilder mehr dekorativ-kunstgewerblicher, weniger künstlerischer Wirkung, wie die Gartenbilder aus dem Irrenhaus, die sich gewissen leeren, ornamentalen Gebilden Geisteskränker annähern — denen sie freilich an Kunstwert weit überlegen bleiben — dass diese immer, wie Meier Graefe ermittelt, „aus mehr oder weniger kritischen Perioden“ stammen.“<sup>15)</sup>

Ook hier moeten wij bekennen, het met het oordeel van den auteur over deze teekeningen niet eens te zijn. Gaat van de kennis, die wij omtrent de persoonlijkheid van den schilder bezitten een zoo groote suggestie uit, dat de onderzoekers daardoor hun waardeoordeel laten beïnvloeden?

Deze opmerking neemt niet weg, dat de algemeene conclusie van het artikel van Riese wel te onderschrijven is: „Ein Künstler und Könnner wird krank: von Zeit zu Zeit wird er triebhaft erregt und verwirrt. Aber zwischendurch ist er nicht nur unangetastet: Die Kurve seiner Gestaltungsfähigkeit steigt steil an.“

Verder schrijft deze auteur nog: „Der Stil, bewusst gesucht, und schon vor der Krankheit gefunden, reift zu entscheidender Vollendung. Stürmischer vielleicht, aber ohne Bruch zwischen praepsychotischer und psychotischer Gestaltung; alles vielmehr notwendige Folge einer künstlerischen Entwicklung. Im Laufe dieser Entwicklung treten zwar Krisen auf, und was in solchen „abnormen“ seelischen Situationen zustande kommt, trägt die Züge der Krankheit: dies aber rührt nicht an die Entwicklung selbst, die ausserhalb der Katastrophen ihren notwendigen Gang geht.“<sup>16)</sup>

Het dient nog opgemerkt te worden, dat in het betoog van Riese een tweetal punten toelichting behoeven. In de eerste plaats is het een open vraag wanneer de psychose van Vincent begonnen is. Het is heel goed mogelijk, dat dit begin lang vóór het besluit lag, schilder te willen worden en lang voordat er een acute phase optrad; immers er is sedert zijn verblijf in Londen, dus op ongeveer 22 jarige leeftijd een groote verandering in zijn wezen opgetreden. Zoo is dus niet de mogelijkheid uit te sluiten, dat de geheele ontwikkeling van van Gogh als schilder binnen het kader van een chronische psychose met acute exacerbaties valt. Jaspers<sup>17)</sup> neemt daarentegen aan, dat de psychose eerst in 1887—1888 begon.

<sup>15)</sup> W. Riese — Ueber den Stilwandel bei V. v. Gogh — l.c. pg. 15.

<sup>16)</sup> W. Riese — Ueber den Stilwandel bei V. v. Gogh — l.c. pg. 16.

<sup>17)</sup> K. Jaspers — Strindberg u. Van Gogh — l.c. pg. 117.

Verder wordt door alle biographen medegedeeld, dat van Gogh in zijn „psychotische fasen”, dat wil dus zeggen tijdens de acute exacerbaties van zijn chronische ziekte niet schilderde. De beschrijving, die Riese dus geeft van het scheppen in „abnormalen seelischen Situationen” behoeft een nadere verklaring.

Een uitstekende psychoanalytische studie over van Gogh bestaat van de hand van Westerman Holstijn.<sup>18)</sup> Deze doet een goed gefundeerde poging tot verklaring van de behoefte aan artistieke activiteit, die Vincent drijft. Hij volgt op de voet de ontwikkeling van zijn schilderkunst, die langzamerhand symbolisch wordt en waarin hij meer en meer zijn gevoelens gaat weergeven. In zijn latere (Zuid-Frankrijk) periode anthropomorphiseert hij de natuur, doordat hij zich met haar identificeert en zoo zijn eigen strevingen in haar terugvindt. Daardoor wordt hij expressionist, schildert hij in de eerste plaats zichzelf en verwaarlost hij de objectieve werkelijkheid. Eerst is hij expressionist in het gebruik van de kleuren; in het laatste jaar van zijn leven is hij expressionist in het gebruik van de lijnen. Want wanneer in de loop van de jaren zijn autisme toeneemt, gaat hij zich meer en meer met de natuur identificeren, terwijl zijn algemeene libidiseering zich niet meer als vroeger in de gele kleuren maar in de innerlijke spanning van zijn lijnen gaat uitdrukken.

Volgens W. Holstijn gaan hier en daar de gebogen lijnen een eigen leven voeren en treden ornamentale tendensen in de schilderij naar voren.

Dit nu is bij schizophrene kunstenaars zeer frequent waargenomen omdat hun gestuwde libido, die zich in bepaalde vormen indringt, tenslotte daarin verstart.

Het exposé wordt besloten met de woorden: „Mehr und mehr introvertierte Vincents Libido sich in seinem Leben und regredierte zu den besprochenen infantilen Komplexen. Parallel zu dieser Entwicklung geht die Entwicklung seiner Kunst. Die Kunst entstand als Ausweg aus einer Libidostauung und bewegte sich mit wachsendem schizophrenen Geisteszustand in expressionistischer und endlich in ornamentaler Richtung. Die Entwicklung seiner Schizophrenie wird verständlich aus den Einwirkungen der Aussenwelt auf seine Seele mit ihren verstärkten Komplexen.”<sup>19)</sup>

---

<sup>18)</sup> A. J. Westerman Holstijn. — Imago — X — 389 — 1924. Die psychologische Entwicklung V. van Goghs.

<sup>19)</sup> A. J. Westerman Holstijn — Die psychologische Entwicklung V. v. Goghs — l.c. pg. 416—417.

Hiernaast moet nog de monographie van Jaspers<sup>20)</sup> genoemd worden, die echter na het reeds geciteerde niet veel nieuwe gezichtspunten biedt. Wel gaat Jaspers in zijn interpretatie van de late werken van van Gogh verder dan Westerman Holstijn. Terwijl laatstgenoemde uitdrukkelijk spreekt van een tendens tot ornamentale vormgeving, ziet eerstgenoemde vooral de dynamische streek en meent hij, dat in de psychose formeele tendensen, buiten de inhoud van de schilderij om, werkzaam zijn, terwijl een verarming zich zou manifesteren. Hij zegt van de laatste schilderijen: „Energie ohne Inhalt, Verzweiflung und Schauer ohne Ausdruck.“<sup>21)</sup>

Nog verder gaat Weygandt,<sup>22)</sup> die zelfs in het herhaaldelijke uitbeelden van de cypressen een aanduiding van stereotypie, in de expressionistische tendensen van het werk een uiting van bizarrerie en ten slotte een verarming en neiging tot smeren meent te kunnen aantoonen.

Nadat het bovenstaande geschreven was, verscheen een zeer uitvoerig artikel, waarin Kraus<sup>23)</sup> de geheele psychiatrische litteratuur over van Gogh bespreekt, terwijl hij tevens een kritische uiteenzetting geeft van de standpunten, die door verschillende auteurs worden verdedigd. Deze studie kan als de sluitsteen van het wetenschappelijke bouwwerk, dat om van Gogh is opgetrokken, worden beschouwd, zoolang tenminste geen nieuwe gegevens zijn verzameld, die een andere visie op zijn figuur mogelijk maken.

Over andere bekende beeldende kunstenaars werd veel minder geschreven. Onder hen zijn nog Josephson en Blake te noemen, waarvan de eerste zeker, de laatstgenoemde waarschijnlijk een schizophrene psychose had.

Over de invloed van de psychose bij Josephson is met zekerheid niet veel bekend. Hartlaub<sup>24)</sup> wijdde een artikel aan hem, Kris<sup>25)</sup> en Jaspers<sup>26)</sup> noemen hem.

Daar Josephson sedert het uitbreken van zijn acute psychose niet meer schilderde, maar alleen teekende, is de beoordeeling van de

---

20) K. Jaspers — Strindberg und van Gogh — l.c.

21) W. Weygandt — Zeitschr. f. d. ges. Neurol. u. Psychiat. XCIV — 421 — 1925. Zur Frage der pathologischen Kunst.

22) K. Jaspers — Strindberg und van Gogh — l.c. pg. 134.

23) G. Kraus — Psychiat. en neurol. bladen — XXXXV — 985 — 1941. V. v. Gogh en de psychiatrie.

24) G. F. Hartlaub — Der Zeichner Josephson — l.c.

25) E. Kris — Bemerkungen z. Bildneri der Geisteskranken — l.c. pg. 350.

26) K. Jaspers — Strindberg u. van Gogh — l.c. — pg. 146.

invloed van de psychose nog moeilijker, dan zij, indien zich dit niet had voorgedaan, reeds zou zijn. Elders<sup>27)</sup> werd de studie van Hartlaub reeds besproken. Van het leven van Blake, die vooral door zijn gravures bekend geworden is, maar die ook als dichter en musicus begaafd was, weet men te weinig, om een duidelijk inzicht in zijn leven en werk te krijgen. Dat zijn persoonlijkheid psychopathologisch belangrijk is, blijkt wel uit een inleidende studie van Benoit.<sup>28)</sup>

Schottky<sup>29)</sup> beschrijft de verandering, die de stijl van een begaafde leerling van een kunstnijverheidsschool tijdens een acute schizophreen gekleurde psychose onderging. Hoewel de manifeste inhoud van het werk geen invloed van de psychose toonde, waren eigenaardige vormveranderingen aan te toonen.

„Es ist die Aenderung des Grunderlebens, das, bei gleichen Inhalten der Bilder, zu anderen Formen führen muss, vielleicht zu einer spezifischen Art der Gestaltung.“<sup>30)</sup>

Na de psychose herleeft de oude techniek, terwijl tijdens de psychotische phase het psychotische beleven en de oorspronkelijke techniek zich niet konden vereenigen.

Helweg meent, dat tijdens een psychose het werk van begaafden aan waarde kan winnen, omdat de psychose soms de phantasie van den kunstenaar stimuleert. Over de verandering van de techniek zegt hij weinig.<sup>31)</sup>

Een artikel van Kreyenberg<sup>32)</sup> toont, hoe bij een kunstenaar, die nadat hij de „prix de Rome” had verworven, geestesziek werd, de psychose een verandering in de stijl teweegbracht. De kenmerken van zijn kunst tijdens de psychose vat Kreyenberg als volgt samen:

Zij zijn de uiting van een „unpersönlich anmutende Naturkraft”, vertoonen sterke neiging tot symmetrie en pedanterie, terwijl dezelfde motieven steeds terugkeeren..... „oft erinnern (die Bildnereien) an die Kunst der Primitiven, an die Kunst des Mittelalters, zeigen oft

afb. 10

<sup>27)</sup> Vgl. pg. 60.

<sup>28)</sup> F. Benoit — Ann. des sciences psychiques — XVIII — 1 — 1908. Blake le visionnaire.

<sup>29)</sup> J. Schottky — Nervenarzt — IX — 68 — 1936. Ueber einen künstlerischen Stilwandel in der Psychose.

<sup>30)</sup> J. Schottky — Ueber einen künstlerischen Stilwandel in der Psychose. — l.c. pg. 73.

<sup>31)</sup> H. Helweg — Acta psychiatr. et Neurol. — VIII — 445 — 1933. Künstlerische Produktion bei Schizophrenen.

<sup>32)</sup> G. Kreyenberg — Zeitschr. f. d. gesamte Neurol. u. Psychiat. CXIV — 152 — 1928. Das Junkerhaus in Lemgo i. L.

Anklänge an an die Antike, aber überall ist nur eine Nachahmung, niemals Assimilation niemals selbstschöpferisches." 33)

Afgezien van het feit, dat een duidelijke assimilatie aanwezig moet zijn, waar een nieuw geschapen kunst zoo heterogene elementen als de boven opgenoemde vereenigt, worden oppervlakkige gelijkenissen, die toch het algemeene aanzicht van deze kunst niet beïnvloeden, maar integendeel een typisch persoonlijk cachet aan het geheel geven, verkeerd geïnterpreteerd.

Haszmann en Zingerle 34) beschrijven eveneens een patiënt bij wie, hoewel de technische vaardigheid van vóór de psychose bewaard is gebleven, de techniek in de psychose op een andere wijze gebruikt wordt. Hier is vooral het verband tusschen de verschillende, goed geteekende details verloren gegaan. De auteurs vergelijken de inhoud van zoodanige teekeningen met „Wortsalat”.

### 3. *Het beeldende werk van enkele gezonde kunstenaars*

De psychologische en psychoanalytische litteratuur over beeldende kunstenaars is nog weinig omvangrijk, terwijl die over litteratoren en litteratuur nauwelijks te overzien is.

De uitgebreidste analyse over een beeldenden kunstenaar en tevens die, welke een voorbeeld voor vele andere geworden is, danken wij aan Freud, die in zijn boek over Leonardo da Vinci 35) enkele onbewust gedetermineerde factoren, die groote invloed op het scheppen uitoefenden, belicht.

Freud meent, dat Leonardo zoowel in zijn sexueele leven als in zijn kunst geremd werd door slecht geslaagde verdringingen en dat deze een beslissende invloed op zijn leven en zijn kunst uitoefenden.

Zijn opvoeding in zijn eerste levensjaren veroorzaakte een intensieve drang tot het doen van kinderlijke sexueele navorsching. In de puberteit worden de kinderlijke neigingen vervolgens verdrongen en er resulteert een tegenzin tegen alle zinnelijke activiteit, terwijl het grootste deel van de sexualiteit zich, door de overheersching van de

33) G. Kreyenberg — Das Junkerhaus in Lemgo — l.c. — pg. 171.

34) O. Haszmann u. H. Zingerle — Journ. f. Psychol. XX — 24 — 1913. Untersuchung bildlicher Darstellungen und sprachlicher Aeusserungen bei dementia praecox.

35) S. Freud — Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci — Schriften z. angew. Seelenkunde — Bd. VII — Wien/Leipz. 1919 — 2e Aufl.

Vgl. ook: O. Pfister — Jahrb. f. psychoanal. u. psychopath. Forschungen V — 117 — 1913. Kryptolalie, kryptographie und unbewusstes Vexierbild bei Normalen, pg. 146 e.v.

sexueele nieuwsgierigheid, zonder verdrongen te worden tot de algemeene weetgierigheid zal kunnen sublimeeren. Tengevolge van een aangeboren gave werd Leonardo volgens Freud tot een kunstenaar, maar zijn gaven werden versterkt door zijn visueele tendensen. In de eerste werken van den meester kan men de objecten, waaraan zijn sexualiteit zich fixeerde, herkennen.

De bijna totale onderdrukking van het sexueele leven schept echter ongunstige voorwaarden voor de oefening van gesublimeerde sexueele tendensen en ten gevolge hiervan regredieert hij van de tweede fixatietrap van zijn sexualiteit naar de eerste: hij wordt onderzoeker en keert in de loop van zijn experimenten tenslotte de kunst de rug toe.

Tegen zijn vijftigste jaar regredieert hij opnieuw, maar deze regressie maakt nogmaals den kunstenaar in hem wakker. Doordat hij een vrouw ontmoet, die het beeld van zijn moeder tot nieuw leven wekt, hervindt hij de inspiratie.

In een uitvoerig gedocumenteerd onderzoek weet Freud een lijn te vinden, die door het geheele leven van den kunstenaar heen te vervolgen is en die niet alleen aan zijn persoonlijke, maar ook aan zijn maatschappelijke leven richting geeft.

Ook over een werk van Michel Angelo schreef Freud een studie. <sup>36)</sup>

Hoe uitstekend ook, is de studie van Abraham over Segantini <sup>37)</sup> daarnaast veel minder geslaagd. Verder moet nog een kleine studie van Jones <sup>38)</sup> over del Sarto genoemd worden, die echter zoo schematisch is, dat zij niets kan bewijzen omtrent de invloed, die psychischen tendensen op zijn scheppen uitoefenden.

Een werk van Maeder over Hodler <sup>39)</sup> was niet bereikbaar.

Interessant is voorts een studie van Sachs <sup>40)</sup> over een door Kubin geschreven en geïllustreerde roman, omdat deze analyse gemaakt werd met behulp van autobiographische gegevens van den auteur.

---

<sup>36)</sup> S. Freud — Psychoanal. Studien an Werken der Dichtung und Kunst Wien/Leipzig/Zürich 1929. Der Moses des Michelangelo.

<sup>37)</sup> K. Abraham — Giovanni Segantini — Schr. z. angew. Seelenkunde — Bd. IX Wien/Leipz. 1911.

<sup>38)</sup> E. Jones — Imago — II — 468 — 1913. A. del Sartos Kunst und der Einfluss seiner Gattin.

<sup>39)</sup> A. Maeder — F. Hodler — Zürich 1916.

<sup>40)</sup> H. Sachs — Imago I — 197 — 1912. Die andere Seite — Ein phantastischer Roman mit 52 Zeichnungen von A. Kubin. (München 1909).



#### 4. *De psychische oorzaken van de motorische begaafdheid*

Tenslotte brengt een artikel van Hermann <sup>41)</sup> over B. Cellini op een tweetal publicaties, waarin een poging gedaan wordt om tot de psychische grondslagen van de technische begaafdheid van de kunstenaars door te dringen. <sup>42)</sup>

Een punt, dat in de psychologie van den kunstenaar al te zeer verwaarloosd werd is, dat de kunstenaar een specialisatie-product binnen sommige culturen is. Toch is deze specialisatie nog jong. Het schijnt immers, dat zelfs nog in de middeleeuwen de schilder een handwerksman was en niet beschouwd werd als een begenadigde: schilderijen-maken was dan ook niet zijn eenige werk. <sup>43)</sup>

Wanneer wij aannemen, dat de kunst voortkomt uit een drang in den mensch, dan moeten wij ook aannemen, dat deze drang in primitieve tijden anders tot uiting komt dan thans. En de veronderstelling ligt voor de hand, dat remmingen, aan deze drang in de moderne tijden opgelegd, sterker zijn dan oorspronkelijk het geval was, toen alle kunst nog volkskunst was, nog kunst was, die door alle leden van een gemeenschap voortgebracht werd.

Slechts staat vast, dat de aanleg om zich langs artistieke weg te uiten zeer gemakkelijk door innerlijke en uiterlijke omstandigheden kan worden geremd. Enkele aanknoopingspunten worden gegeven door een zekere overeenkomst tusschen het scheppen van kinderen en dat van volwassenen en door de remmingen, die men in het scheppen van kinderen in de loop van hun ontwikkeling kan zien ontstaan.

Immers, waar wij weten hoe het „Ausdrucksgehalt” van kinderteekeningen zoo sterk beïnvloed wordt door de sfeer van een leeraar, door de sfeer in een klasse, door de houding van de volwassenen uit het milieu van het kind, en waar bekend is, hoe de inhouden van kinderteekeningen gericht worden door de geestestoestand van het kind; <sup>44)</sup> waar wij uit psychoanalysen van kunstenaars en van kunstwerken een duidelijke verwantschap tusschen de latente inhoud van kunstwerken en van het werk van kinderen, zooals dit b.v. door Merema wordt beschreven kunnen zien, moeten wij wel aannemen, dat beide vormen van uitingen door dezelfde wortel-

---

<sup>41)</sup> I. Hermann — *Imago X* — 418 — 1924. *Benvenuto Cellinis dichterische Periode.*

<sup>42)</sup> Vgl. J. H. van der Hoop — *Psychiat. en neurol. Bladen XLV* — 432 — 1941. *Over de psychologische benadering van kunst* — pg. 433/434.

<sup>43)</sup> J. Huizinga — *Herfsttij der Middeleeuwen* — 2e dr. — Haarlem 1921. pg. 440—460.

<sup>44)</sup> B. Merema — *Levensontplooiing in vorm en kleur* — l.c.

gebieden worden gevoed en dat remmingen, die somtijds kinderen beïnvloeden, in het latere leven sporen zullen nalaten.

Geheel duidelijk is het intusschen niet, waarom sommige jongeren — waaronder de toekomstige kunstenaars — niet de invloeden van een remming ondergaan, die het meerendeel de gave ontnemt het innerlijk door een woordtaal of door een taal van vorm en kleur tot uiting te brengen.

Hier ligt het probleem van de artistieke begaafdheid en niet in de vraag, hoe een motorische begaafdheid kan ontstaan. Immers, vele ware kunstenaars zien wij worstelen om een technische vaardigheid te bereiken, die sommigen bezitten, zonder dat zij deze uit innerlijke drang behoeven te gebruiken. Het is dan ook gewenscht om te onderscheiden tusschen een zekere technische (motorische) begaafdheid en het artistieke scheppingsvermogen, die zich waarschijnlijk geheel los van elkaar kunnen voordoen.<sup>45)</sup>

Zoo wordt door velen zelfs betwijfeld of een zekere motorische begaafdheid noodzakelijk is voor hen, die zich een artistieke techniek eigen willen maken.<sup>46)</sup>

Door sommigen wordt, voor het ontstaan van een teekenkundige begaafdheid, de aanwezigheid van een eidetische aanleg noodzakelijk geacht. De mededeelingen hierover zijn echter zoo tegenstrijdig<sup>47)</sup> en de vergelijking vooral van de moderne kunst met de teekenwijze, die voor de eidetische aanleg kenmerkend is, wijst zoo groote verschillen aan, dat eidetische aanleg en schilderkunstige aanleg naar alle waarschijnlijkheid niet samen behoeven te gaan.

Over de „normale” remmingen van het scheppingsvermogen is nog weinig bekend. Een mogelijke verklaring voor het ontstaan van remmingen van het vermogen om zich teekenend te uiten, wordt door Bouman<sup>48)</sup> besproken. Hij wijst op invloed, die de ontwikkeling van de spraak op de visuele kunst uitoefent en hij meent, dat bepaalde uitingvormen door de ontwikkeling van de spraak in de loop van de phylogenetische ontwikkeling te gronde gaan. In dit verband noemt hij de ondergang van de palaeolithische holenkunst,

---

45) Vgl. H. Sachs — Gemeinsame Tagträume — Imagobücher V. Leipz./Wien/Zürich 1924 — pg. 4.

46) H. Jacoby — Zeitschr. f. psychoanal. Pädagogik — I — 33 en 110 — 1927. Muss es Unmusikalische geben?

47) Vgl. M. Loch — Ueber Eidetik und Kinderzeichnung — Diss. — Ochsenfurt 1931. Hierin vele litteratuuropgaven.

48) K. H. Bouman — De palaeolithische kunst — i.e.

waarvoor tot deze publicatie geen verklaring gegeven kon worden.<sup>49)</sup>

Dat de theorie van Bouman wel aannemelijk is, wordt door de dissertatie van Koenen<sup>50)</sup> waarschijnlijk gemaakt.

Spranger<sup>51)</sup> neemt aan, dat over het algemeen de litteraire productie bij adolescenten grooter is dan de productie van teeken- of schilderwerk. Ook dit pleit voor de waarschijnlijkheid van Bouman's theorie.

De vraag, hoe men zich het ontstaan van een artistieke begaafdheid moet denken, hangt met het bovenstaande zeer nauw samen. Steeds moet men zich voor oogen houden, dat hierbij misschien eenerzijds de factor van de bijzondere aanleg, anderzijds zeker het achterwege blijven van bovengenoemde remmingen ter sprake dienen te komen. Zooals boven reeds terloops werd gezegd, gelooven wij niet, dat de beteekenis van de „motorische” begaafdheid zeer groot is. De persoonlijkheid, die groote behoefte tot uiten in zich aanwezig voelt, zal zich de uitingsmiddelen weten te bemachtigen, die daarvoor noodig zijn, terwijl zij, die de innerlijke drang missen er door gebrek aan impuls niet licht toe zullen komen, zich de uitingsmiddelen eigen te maken.

In zijn kritische beschouwing over kunstwetenschap en psychoanalyse noemt von Sydow<sup>52)</sup> in dit verband alleen de fundamenteele opmerking van Rank<sup>53)</sup> over de individuele ontwikkeling van de artistieke activiteit, die door anderen als Baudouin<sup>54)</sup> wordt overgenomen en uitgewerkt. Zij berust op een principieele uiteenzetting, die door Freud<sup>55)</sup> wordt gegeven: „Die Kunst bringt auf einem eigentümlichen Wege eine Versöhnung der beiden Prinzipien (d.w.z. van Lustprinzip en Realitätsprinzip) zustande. Der Künstler ist ursprünglich ein Mensch, welcher sich von der Realität abwendet, weil er sich mit dem von ihr zunächst geforderten Verzicht auf Triebbefriedigung

<sup>49)</sup> Vgl. pg. 64.

<sup>50)</sup> H. P. J. Koenen — Physioplastiek bij kinderen — Diss. A'dam — 1921.

<sup>51)</sup> E. Spranger — Psychologie des Jugendalters — Leipz. 1929 — 11e Aufl. pg. 65—67.

<sup>52)</sup> E. von Sydow — Kunstwissenschaft u. Psychoanalyse. In: Auswirkungen der Psychoanal. in Wissensch. u. Leben — Herausg. von H. Prinzhorn — Leipzig — 1928 — Bd. I. pg. 153.

<sup>53)</sup> O. Rank — Der Künstler — l.c. pg. 72/73.

<sup>54)</sup> C. Baudouin — Psychoanalyse de l'art — Paris — 1929 — pg. 75—101, pg. 97.

<sup>55)</sup> S. Freud — Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens. In: Theoretische Schriften — Wien, 1931 — pg. 12.

nicht befreunden kann, und seine erotischen und ehrgeizigen Wünsche im Phantasieleben gewähren lässt. Er vindt aber den Rückweg aus dieser Phantasiewelt zur Realiteit, indem er dank besonderer Begabungen seine Phantasien zu einer neuen Art von Wirklichkeiten gestaltet, die von den Menschen als wertvolle Abbilder der Realiteit zur Geltung zugelassen werden. Er wird so auf eine gewisse Weise wirklich der Held, Schöpfer, König, Liebling, der er werden wollte, ohne den gewaltigen Umweg über die wirkliche Veränderung der Aussenwelt ein zu schlagen. Er kann dies aber nur darum bereiken, weil die anderen Menschen die nämliche Unzufriedenheit mit dem real erforderlichen Verzicht verspüren wie er selbst, weil diese bij der Ersetzung des Lustprinzips durch das Realiteitsprinzip resulterende Unzufriedenheit selbst ein Stück der Realiteit is."

Volgens Rank ontwikkelt zich de artistieke activiteit homolog met de oorspronkelijke infantiele orgaansexualiteit: bij den schilder drijft een overmatige libidineuse accentueering van de „Schaulust" tot het scheppen, bij den beeldhouwer die van het tastgevoel, bij den musicus die van het gehoor etc.

De critiek, die door Pfister op deze theorie wordt gegeven, wordt door von Sydow eveneens genoemd: „Niemals kann es sich darum handeln, aus der Primärerotik allein die höchsten Geistestaten zu erklären. Jede Sublimierung ist Aktivierung nichtsexueller Anlagen." <sup>56)</sup>

Met nadruk dient echter te worden opgemerkt, dat Rank spreekt over de ontwikkeling van de artistieke activiteit, terwijl Pfister de hoogste kunstuitingen op het oog heeft.

Hermann <sup>57)</sup> nu, constateert dat zieken vaak bijzondere begaafdheden bezitten in vergelijking met de capaciteiten van gezonden en met die uit hun eigen gezonde dagen. Deze „Mehrleistungen" zijn echter geen nieuwe verworvenheden, maar zouden berusten op het weder-optreden van oude gewoonten, dus op regressies, waardoor vergeten geraakte potenties tot nieuw leven zouden worden gewekt.

De vraag die Hermann stelt is nu deze: „Wieso jemand die Tätigkeit des Zeichnens (Malens) quasi die Tätigkeit der Hand des Zeichners besser, richtiger ausführen kann als ein Anderer....." <sup>58)</sup>

Aan de hand van een tweetal ziektegeschiedenissen en eenig los

---

<sup>56)</sup> O. Pfister — Imago — VIII — 53 — 1922. Die primären Gefühle als Bedingungen der höchsten Geistesfunktionen.

<sup>57)</sup> I. Hermann — Imago — VIII — 54 — 1932. Beitrag zur Psychogenese der künstlerischen Begabung.

<sup>58)</sup> I. Hermann — Beitrag zur Psychogenese der künstlerischen Begabung — l.c. pg. 57.

materiaal wordt afgeleid, dat bij teekenkundig begaafden de hand „libidinös betont” is.

Daarbij kan men zich voorstellen, dat de libidineuze accentueering primair is, of dat de teekenkundige begaafdheid primair is, of dat beide naast elkaar bestaan, zonder dat er een verband tusschen bestaat.

Hermann neemt nu aan dat de libidineuze accentueering van de hand primair is en maakt deze hypothese ook wel aannemelijk. Er blijven intusschen nog problemen over. De indirecte openbaring van de verhoogde libidotonus in de begaafdheid is nog niet duidelijk. Hermann zelf merkt op, dat hier niet een sublimeeringsproces werkzaam is, omdat vaak in het volwassen leven van de kunstenaars de libidineuze accentueering van de hand nog blijft bestaan; de mogelijkheid blijft nog open, dat het te voorschijn roepen van fijne lichamelijke werkingen een algemeene eigenschap van de verhoogde libidotonus is.

Het aantrekkelijke van de hoofdlijnen van deze theorie is, dat zij in overeenstemming is met ethnologische en kinderpsychologische gegevens, die duidelijk aantonen, dat een artistieke activiteit algemeen verbreid voorkomt en dat de toestand, zooals die in de westerse cultuur voorkomt, een eindpunt van een ontwikkeling is en dat ondanks de kritiek van de aesthetische richtingen op de psychologie aangenomen moet worden, dat begaafdheid niet een speciale aanleg — in de beteekenis van een weinig voorkomend talent — is, maar dat een aanleg, oorspronkelijk bij alle individuen aanwezig, in de loop van de ontwikkeling bij de meeste tot verdwijnen gedoemd is.

In een andere publicatie<sup>59)</sup> wordt deze gedachte verder uitgewerkt en wordt aangenomen, dat ook bepaalde complexen de weg weer effenen kunnen voor bijzondere vormen van sublimering.

Hermann geeft dus verschillende, psychologisch te benaderen oorzaken op voor het ontstaan van artistieke begaafdheden.

Later deelde Hermann nog enkele gevallen mede, waarbij hij met behulp van zijn theorie een verklaring meent te kunnen geven.<sup>60)</sup>

Ook Hermann-Cziner<sup>61)</sup> brengt enkele aanwijzingen voor de

<sup>59)</sup> I. Hermann — Intern. Zeitschr. f. Psychoanal. IX — 297 — 1923. Organlibido und Begabung.

<sup>60)</sup> I. Hermann — Imago X — 418 — 1924. Benvenuto Cellinis dichterische Periode. — Imago X — 424 — 1924. Die Regression zum zeichnerischen Ausdruck bei Goethe. — In verband hiermede is interessant de studie van H. Sachs over: Die andere Seite. Ein phantastischer Roman mit 52 Zeichnungen von A. Kubin. Imago — I — 197 — 1912 (vgl. pg. 105).

<sup>61)</sup> A. Hermann-Cziner — Imago X — 434 — 1924. Die Grundlagen der zeichnerischen Begabung bei M. Bashkirtseff.

waarschijnlijkheid van deze hypothese.

Hier wordt dus voor de eerste maal getracht, om niet alleen de artistieke activiteit, maar ook de artistieke begaafdheid tot psychologisch verklaarbare wortels terug te brengen.

Hermann laat zich niet uit over het verband, dat tusschen psychose en begaafdheid zou kunnen bestaan. Evenmin bespreekt hij de neiging tot verhoogde artistieke activiteit gedurende sommige psychosen. Maar uit zijn beschouwingen zou wel kunnen volgen, dat een verhoogde artistieke activiteit bij psychosen, die een verandering in de organisatie van de libido veroorzaken, te verwachten is.

## HOOFDSTUK VII

### MODERNE KUNST EN PATHOLOGISCHE KUNST

#### 1. *De artistieke activiteit bij lijdens aan schizophrene psychosen*

Onder de nieuwere onderzoekers komt vooral Prinzhorn op de voorgrond, omdat hij in zijn boek niet alleen poogt, een overzicht te geven van het scheppen van abnormalen, maar omdat hij bovendien theoretische uiteenzettingen over het wezen van de aesthetische behoefte en over het verband tusschen het scheppen van normalen en abnormalen geeft.

Daartegenover publiceeren de schrijvers uit de psychoanalytische scholen meer over het scheppen van „echte" kunstenaars, die aan een neurose of een psychose geleden hebben en over het werk van normale kunstenaars, dan dat zij schrijven over de artistieke productie van geesteszieken.

Hun methode brengt mede, dat zij vooral materiaal van bepaalde aard voor hun beschouwingen gebruiken en dat daarbij hun aandacht steeds op enkele wortelgebieden wordt gevestigd, zonder dat andere wortels voldoende kunnen worden blootgelegd. Voorts is hun theorie vaak in een zeer mechanistische vorm gegoten, die hun belet, de verhoudingen in hun reële waarden te beoordeelen en de onderzoekers in een zeker schematisme doet vastloopen. Hierbij dreigt voortdurend het gevaar, dat een te simplistische opvatting over de artistieke psychische mechanismen zou ontstaan, zooals men ook inderdaad van tijd tot tijd kan waarnemen.

Het verband tusschen schizofrenie en artistieke scheppingsdrang is gecompliceerd. Soms is een verhooging van de scheppingsdrang, samengaand met het uitbreken van een psychose, beschreven, waarbij dan de psychose de scheppende activiteit stimuleert, of zelfs te voorschijn roept, maar ook kan de psychose een te voren bestaande scheppingsdrang schaden, zowel bij het begin van de geestesziekte als ook in het chronische stadium. Soms echter blijft de artistieke activiteit ondanks een jarenlang durende psychose bestaan. In het laatste geval is het onderscheid tusschen scheppingen van normalen en die van geesteszieken vaak het grootst. De artistieke productie is

hier dan door de psychose of door de verhouding tusschen patiënt en buitenwereld gekleurd. De boven beschreven relaties tusschen schizofrenie en artistiek scheppingsvermogen worden door verschillende auteurs beschreven: Bumke,<sup>1)</sup> Pfeifer,<sup>2)</sup> Prinzhorn,<sup>3)</sup> Bleuler<sup>4)</sup> e.a. halen voorbeelden ervan aan.

Wanneer deze zieken scheppen, is hun kunst bovenal uitdrukkingskunst. De artistieke vormgeving komt bij hen op de tweede plaats. Enkele auteurs vragen zich af, of bij deze uitingen de aard van de ziekte niet een groote rol speelt en in het bijzonder meenen zij, dat een schizophreen proces de uitingsdrang en de uitingsmogelijkheden ongunstig, psychogene reactie deze daarentegen gunstig zou beïnvloeden, doordat zij met een affectieve stuwung gepaard zou gaan. Voor deze opvatting zijn echter geen bewijzen geleverd. Bovendien treden deze stuwungen ook in een schizophreen proces vaak op.

Hutter<sup>5)</sup> meent, dat in de schizofrenie door de hevigheid van de affecten de uitingstendensen worden versterkt. Dit is vaak waar te nemen in de acute phasen, maar ook bij chronische patiënten blijkt telkens, dat een groote levendigheid in de gedachtenwereld heerscht.

Bij beschouwing van de verschillende vormen, waarin de geestelijke activiteit zich kan manifesteren, komen het rationeele handelen eenerzijds en het magische en artistieke handelen anderzijds op vele punten tegenover elkaar te staan. De motiveering van de beide vormen wordt door verschillende deelen van de geest volbracht en de vorm van het handelen is afhankelijk van de aard van het contact tusschen de individu en de buitenwereld, dat op een bepaald oogenblik bestaat.

Deze grondgedachte, die door Freud werd geformuleerd,<sup>6)</sup> wordt door Bychowski<sup>7)</sup> toegepast in zijn beschouwingen over de schizofrenie. Het zet uiteen, hoe binnen het kader van de schizofrenie gevallen aan te wijzen zijn, waarvan de psychische inhoud in zijn wezenlijkste bestanddeelen als een storing van de betrekking tusschen

---

<sup>1)</sup> O. Bumke — Lehrbuch d. Geisteskrankheiten — München — 1929 — 3e Aufl. pg. 707.

<sup>2)</sup> R. A. Pfeifer — Der Geisteskranke u. sein Werk — Leipzig — 1923. o.a. pg. 8.

<sup>3)</sup> H. Prinzhorn — Bilderei der Geisteskranken — l.c.

<sup>4)</sup> E. Bleuler — In: Handb. d. Psychiatrie, herausgeg. v. G. Aschaffenburg. Leipz./Wien — 1911 — Spez. Teil — 4e Abt. I pg. 73.

<sup>5)</sup> A. Hutter — Nederl. tijdschr. v. geneesk. — LXXVIII/1 — 1306 — 1934. Het wereldbeeld der schizophreen en hun kunst.

<sup>6)</sup> S. Freud — Totem und Tabu — l.c. pg. 111.

<sup>7)</sup> G. Bychowski — Metaphysik und Schizofrenie — l.c. pg. 7—12.



de psyche en de buitenwereld kan worden gekarakteriseerd en hij poogt aan te toonen, hoe de ziektebeelden, die tot deze vormen te rekenen zijn, vaak in twee duidelijk te onderscheiden fasen uiteenvallen.

De eerste phase zou gekenmerkt worden door een vervreemding van en een gebrek aan belangstelling voor de buitenwereld, terwijl de tweede als een poging tot terugwinnen van de verlorengedane betrekking zou zijn te beschouwen. Dit laatste proces kan zich echter slechts gedeeltelijk voltrekken, zoodat de afzonderlijke objecten er niet meer in slagen, om beteekenis voor de individu te verkrijgen. De psyche stort zich dan op het geheel van de realiteit, waant zich in nauwe betrekking tot God, of kent het bewustzijn, uitverkoren te zijn. Een kritische regulatie, ontstaan door oriëntatie op de realiteit, is niet sterk genoeg aanwezig, omdat de belangstelling van de objecten van de realiteit teruggetrokken is en op het geheel wordt geprojecteerd. Zoo kan men zich de ontwikkeling van de schizophrene filosofen en idealisten denken, die geen positieve ideeën te berde brengen om een reële, objectieve invloed, in welk opzicht dan ook, uit te oefenen. Evenals Rombouts<sup>8)</sup> bespreekt Bychowski dit verschijnsel en hij meent, dat door de identificatie met de wereld zulks voor den patiënt overbodig zou worden. Intusschen hebben schizophrene patiënten vaak de behoefte, om in het verloop van hun ziekte hun pogingen tot herstel van het contact met de buitenwereld steeds weer in symbolische vorm te herhalen.<sup>9)</sup>

De bovengenoemde twee fasen in het verloop van schizophrene psychosen vertoonen eenige overeenkomst met de fasen van het scheppingsproces, dat duidelijk uiteenvalt in een periode van zich-afwenden van de buitenwereld gedurende de conceptie en in een periode van herstel van de banden met de buitenwereld, gedurende het verwerken van de concepties bij het scheppen. Deze analogie maakt het mogelijk, misschien eenig antwoord te formuleeren op de vraag, waarom tijdens schizophrene psychosen soms een verhoogde neiging tot ontplooiing van geestelijke en artistieke activiteit ontstaat. Zoowel in het kunstwerk als in het filosofische systeem wordt immers een werkelijkheid geschapen, die zoowel een subjectieve als een objectieve beteekenis heeft. Te gelijker tijd is het kunstwerk voor den schizophrenen patiënt een, zij het ook vaak mislukte poging om

---

<sup>8)</sup> J. M. Rombouts — Over streven, persoonlijkheid en ideaal — Diss. Leiden 1923 — pg. 73—76. e.a.

<sup>9)</sup> G. Bychowski — *Metaphysik und Schizophrenie* — I.c. pg. 8.

het contact met de wereld te herstellen, als een poging om een wereld te scheppen naar zijn beeld.

Deze beide vormen van streven vindt men bij lijdens aan schizophrene psychosen zeer frequent en zij gaan samen met een voortdurende vervalsching van de cognitieve sfeer: er wordt geen enkele poging gedaan, om de kennis van de reële verhoudingen in de buitenwereld als maatstaf te nemen bij de beschouwing van de werkelijkheid. Maar wel laat de patiënt in den regel de gebeurtenissen, die zich in de buitenwereld afspelen, tot zijn binnenste doordringen, hoewel dat, wat in de buitenwereld gebeurt, tot een symbool van het eigen, innerlijke beleven wordt.

Dit bedoelt ook Hutter, wanneer hij schrijft: „Wat doet de patiënt met zijn dubbele oriëntatie?” (bedoeld wordt de oriëntatie in een geestelijke binnenwereld naast die in de buitenwereld te zelfder tijd.) „In opgewonden toestand laten zijn voeten de aarde wel eens los en wij verstaan hem niet meer. Veelvuldig echter komt het voor, dat de patiënt een sterke verbinding legt tusschen de wereld van zijn geestelijke waan en de gewone wereld. De laatste wordt dan verlaagd tot een „teeken” van een hogere wereld. Dit is het beteekenisbeleven, het symboolbeleven.”<sup>10)</sup>

In deze beschrijving herkent men echter ook de geloofsbelijdenis van den individualistischen kunstenaar, en in het bijzonder die van den surrealist.

De aard van het contact tusschen de individu en de buitenwereld, tusschen subject en object, bepaalt de vorm van het denken, de orde van de geestelijke activiteit.

Rümke<sup>11)</sup> meent, dat in de stoornis van het toenaderingsinstinct een kernsymptoom van de schizofrenie ligt. Het bewegingsbeeld van den schizophreenen patiënt zou dan ook ontstaan door het wegvallen van alle, op contact gerichte uitdrukkingsbewegingen.

Wereld en Ik staan bij den normalen mensch in een voortdurende correlatie: de wereld, het object, is steeds de wereld van een beschouwer en de individualiteit van het subject doorstroomt steeds de wereld, die tevens zijn wereld is.

Het bewustzijn en zijn kern, het Ik, komen voort uit een wisselwerking tusschen de prikkels uit de buitenwereld, die op het organisme inwerken en krachten, die van het organisme uitstralen. Maar het Ik

<sup>10)</sup> A. Hutter — Het wereldbeeld der schizophreenen en hun kunst — l.c. pg. 1310.

<sup>11)</sup> H. C. Rümke — Ned. Tijdschr. v. Geneesk. LXXXV<sub>4</sub> — 4516 — 1941. Het kernsymptoom der schizofrenie en het „praecoxgevoel”.

bestaat slechts, doordat het over die krachten beschikt; zoodra de bindende krachten van het organisme zwakker worden, wordt het Ik opgelost en zullen niet alleen het bewustzijn of gedeelten ervan tot verdwijnen gebracht worden, maar zal ook de band tusschen buitenwereld en individu slapper worden. Hier ligt de overeenstemming met de boven<sup>12)</sup> aangehaalde opvattingen van Bychowski.

Inderdaad meent Rümke dan ook,<sup>13)</sup> dat regressieverschijnselen een gevolg kunnen zijn van een energie-vermindering, al is niet aan te geven, uit welke bron deze energie oorspronkelijk voortkwam.

Zoo wordt duidelijk, dat het verschijnsel „autisme”, de verandering van een algemeen tot een persoonlijk wereldbeeld begunstigt. Immers, het autistische denken is niet een middel om verwerkelijking te bereiken, maar het is zelf einddoel geworden.<sup>14)</sup>

De surrealisten brengen bij iedere waarneming de subjectkant van deze waarneming naar voren, doordat zij aan de objectief-verifieerbare waarneming uitdrukkelijk nog een subjectieve waarde toekennen en deze naast en zelfs nog boven de objectieve werkelijkheidswaarde stellen. Alleen die mensch, die zijn wil tot werken in, tot beïnvloeden van de buitenwereld tijdelijk of definitief heeft opgegeven, kan dit echter consequent doen.

Dit brengt nu de aandacht op een fundamenteel verschil tusschen iedere extremistische kunstrichting en de kunst van schizophrene patiënten, zelfs indien zij een groote gelijkenis in de vorm zouden vertoonen. De stoornissen in de toenaderingsinstincten, die Rümke onderstelt, zouden stoornissen in de uitdrukkingsbewegingen en dus ook stoornissen in de graphische neerslagen daarvan ten gevolge kunnen hebben. Deze stoornissen, die inderdaad door velen werden gevonden zijn dus een direct gevolg van de ziekte. De moderne kunstenaars, die in een houding van protest tegenover de samenleving staan (het bestaan van deze houding wordt door Pfister en Stürcke psychoanalytisch bevestigd), vertoonen een ten deele bewuste verzwakking van hun wil, om de buitenwereld, met name het groote publiek, te benaderen. Het resultaat van hun streven en tegelijk een zeker bewijs voor de echtheid ervan zou dan zijn, dat de vorm van hun kunst op die van geesteszieken en met name op die van schizophrene patiënten zou gaan gelijken. Langs twee verschillende wegen

<sup>12)</sup> Vgl. pg. 113.

<sup>13)</sup> H. C. Rümke — Het kernsymptoom der schizofrenie en het „praecox-gevoel” — l.c. pg. 4520.

<sup>14)</sup> J. M. Rombouts — Over streven, persoonlijkheid en ideaal — l.c. pg. 22.

komt men op deze wijze tot de overtuiging, dat een sterke subjectieve doorstraling van de buitenwereld op een gebrekkig contact met deze buitenwereld kan berusten.

## 2. *De innerlijke verwantschap tusschen moderne en pathologische kunst*

Boven<sup>15)</sup> werd een enkel verschil tusschen pathologische en moderne kunst aangegeven. Ook de innerlijke verwantschap tusschen moderne kunst en pathologische kunst werd meermalen onderzocht. Vooropgesteld dient te worden, dat verschillende auteurs verschillende opvattingen over het begrip „modern” huldigen en ook verschillende „moderne” stroomingen beschrijven of bestrijden. De meeste echter bespreken de extreme richtingen uit de tijd na de wereldoorlog 1914—1918 en daarom is het ook begrijpelijk, dat na ongeveer 1930 slechts weinig over dit onderwerp geschreven is.

Het meest bekende boek is dat van Pfister,<sup>16)</sup> dat evenals enkele, vroeger van deze auteur verschenen artikelen<sup>17)</sup> geheel op psychoanalytische fundamente rust. In de laatstgenoemde publicaties betoogt hij, dat het kunstwerk een manifeste naast een latente inhoud heeft en dat daarmee overeenkomend het kunstwerk ook een dubbele zin heeft; de manifeste inhoud is voor de buitenwereld, de latente voor den schepper zelf. De zin kan zich doen gelden, doordat het kunstwerk in den beschouwer stemmingen wekt, die overeenkomen met die van den maker.

De latente inhoud van het kunstwerk wordt ook door den schepper niet gekend. In de artistieke uitingen zijn dus subliminale begeerten actief en juist deze maken het kunstwerk tot een rijke bron van genot voor schepper en beschouwer.

De artistieke phantasie brengt de niet-geoorloofde strevingen in een geoorloofde vorm en daardoor zou haar sociale beteekenis ontstaan. Immers, phantasie zonder technische begaafdheid, zou volgens Pfister slechts een autoërotische functie hebben. De overdracht, die de artistieke werkzaamheid tot een algemeen menschelijk peil opvoert, zou alleen dan plaats kunnen hebben, wanneer de mensch in staat is, een kunstwerk te scheppen.

<sup>15)</sup> Vgl. pg. 116.

<sup>16)</sup> O. Pfister — Der biologische und psychologische Untergrund des Expressionismus — Bern — 1920.

<sup>17)</sup> O. Pfister — Die Entstehung der künstlerischen Inspiration — Imago II — 1913 en in: Zum Kampf um die Psychoanalyse, Leipzig/Wien/Zürich 1920 pg. 116.  
— Psychoanalyse und bildende Kunst — In: Federn u. Meng — Das psychoanalytische Volksbuch — 3e Aufl. Bern — 1939 pg. 606.

Het kunstwerk zelf is niet alleen een uiting van complexen, maar ook een reactie op een prikkel, op een inspiratieve beleving, die activeerend op de complexen inwerkt, zoodat deze zich gaan manifesteren. De eigenlijke schepping omvat dan ook de periode, waarin de inspiratief verkregen invallen bewust verwerkt worden.

Pfister was de eerste, die een poging waagde om tot een psychologische analyse van de moderne schilderkunst te komen, maar zijn boek is zoo vroeg na het groote succes van het expressionisme geschreven, dat het niet objectief ertegenover staat. Duidelijk blijkt, dat de auteur niet voldoende moderne schilderijen gezien heeft, om zich van hun uiterlijke vreemdheid los te kunnen maken. Zijn instelling ertegenover is dan ook te affectief gebleven.

Het eerste deel van deze studie omvat een verslag van een zeer onvolledige psychoanalyse van een „expressionistischen” schilder. In het tweede deel poogt Pfister, naar aanleiding van de, in het eerste deel gegeven analyse, een psychologisch overzicht te geven van het artistieke scheppen van dezen kunstenaar. Dit overzicht is echter allermint uitsluitend van toepassing op het scheppen van de expressionisten. En waar zijn betoog het nauwste aansluit bij de, in die dagen moderne stroomingen, die hij onder de naam „expressionisme” samenvat, is hij zoo sterk geneigd, hier uitsluitend een verband met het pathologische te zien, dat hij aan het autisme bij het ontstaan ervan een zeer groote beteekenis toekent. Zoo vergeet hij, dat ook de expressionisten voor hun medemenschen scheppen en zij dus de weg, die van het autisme naar de gemeenschap terugvoert, niet uit het oog verliezen.<sup>18)</sup>

Het feit, dat deze kunstenaars veelal in conflict met het groote publiek leven en zich gaarne in kleine „kringen” verzamelen en daar een levendig onderling contact onderhouden,<sup>19)</sup> is met het bovenstaande niet in tegenspraak. De sterke behoefte van de kunstenaars aan een „eigen” milieu correspondeert met wat Plewa<sup>20)</sup> ook bij adolescenten kon waarnemen.

Deze bespreekt, hoe de jeugdbeweging vooral ook die elementen

---

<sup>18)</sup> O. Pfister — Der psychologische u. biolog. Untergrund des Expressionismus l.c. pg. 117

Cf. ook: Langfeld — British Journal of psychology XXVII — 135 — 1937. The place of aesthetics in social psychology.

<sup>19)</sup> B. Fay — Eloge des chapelles litteraires — Les cahiers du mois — Jan. 1925.

<sup>20)</sup> F. Plewa — Int. Zeitschr. f. Individualpsychologie — XI — 353 — 1933. Zur Psychologie der Jugendbewegung, namentlich in ihrer Ausdrucksform als Wandervogelbewegung.

aantrekt, die zich in de maatschappij niet thuis voelen en de jeugdbeweging als vluchthaven gebruiken. Kretschmer<sup>21)</sup> ziet deze zijde eveneens, wanneer hij de neiging tot idealisme bij schizothymen behandelt.

In het algemeen zal de kring van geestverwanten kleiner worden, al naar mate de idealen onbuigzamer worden; de kunstenaars, die weinig geneigd zijn, om overtuigingen prijs te geven, zullen meestal slechts weinig geestverwanten vinden. Maar intusschen blijft het streven naar succes bestaan en dit toont aan, dat ook de kunstenaars op hun wijze naar een verzoening streven. Stärcke<sup>22)</sup> meent, dat de liefde voor de groep en de partij, die uit incestueuze bron voortkomt, afbreuk kan doen aan de liefde voor het „Publiek” omdat de eerstgenoemde krachtens haar oorsprong streeft naar omverwerping van het vaderlijke, gevestigde gezag. Maar ook deze auteur meent, dat de liefde voor het groote publiek langzamerhand kan groeien.

Pfister beoordeelt het expressionistische streven foutief, omdat hij niet kan zien dat, zelfs indien de schilders aan hun infantiele fixaties zouden zijn blijven hangen of in hun schilderwerk daartoe zouden regredieeren, zij toch in het gebruik van hun symbolen lustbronnen zouden kunnen aanboren, die volgens anderen de voornaamste voor het artistieke genieten zouden zijn.<sup>23)</sup> Zoo meent Stärcke,<sup>24)</sup> dat de kunst het aan de persoonlijkheid mogelijk maakt, haar incestwensen te uiten en de harmonische oplossing van de conflicten, waartoe deze wensen leiden, weer te geven. Rank, die de „moderne” kunst in zijn studies niet behandelde, komt tot dezelfde conclusies.<sup>25)</sup> Abraham vindt in de kunst van Segantini<sup>26)</sup> de weergave van dezelfde complexen als Stärcke. De infantiele trekken, die aan alle kunst eigen zijn, worden ook door Freud aangetoond, terwijl van der Chys<sup>27)</sup> de vraag stelt, of alle kunstopenbaringen in het incest en het infantilisme moeten wortelen.

---

21) E. Kretschmer — Körperbau und Charakter — 2e Aufl. Leipz. 1922 — pg. 182.

22) A. Stärcke — Psychoanalyse en aesthetiek — l.c. pg. 74/ 75.

23) O. Pfister — Der psychol. u. biol. Untergrund des Expressionismus — l.c. pg. 117.

24) A. Stärcke — Psychoanalyse en aesthetiek — l.c. pg. 10—27.

25) O. Rank — Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage — Wien/Leipz. 1912.

26) K. Abraham — Giovanni Segantini — l.c.

27) A. v. d. Chijs — Ned. tijdschr. v. geneesk. LXVI/3 — 1460 — 1922. Een bijdrage tot de kennis van de beteekenis van het incest en het infantilisme in de schilderkunst.

— Imago — IX — 463 — 1923. Infantilismus in der Malerei.

In het derde deel geeft Pfister de psychologische en biologische grondslagen van het expressionisme weer in een algemeene beschouwing. Hoe meer hij zich van zijn speciale geval losmaakt, des te aanvechtbaarder worden zijn conclusies. Hij behandelt dan nogmaals de regressie en daarna de identificatie<sup>28)</sup> maar hij vermeldt niet, dat in de 14e tot de 17e eeuw de manifestatie ervan die hij noemt, zeer frequent voorkwam. De vergelijking, die hij treft tusschen het expressionisme en verschillende automatische uitingen<sup>29)</sup> geldt niet alleen voor het expressionisme en wordt bovendien foutief opgesteld. Zoo is de stelling dat alleen bij expressionisten de keuze van de kleuren door persoonlijke motieven zou worden gedetermineerd, terwijl andere schilders hun kleuren zouden kiezen „wegens ihres allgemein empfundenen Charakters” zeker aanvechtbaar. De opmerking, dat inderdaad vele andere schilderijen volkomen analoog met expressionistische ontstaan, wordt ook door Pfister gemaakt, die hiermee een groot deel van zijn voorafgaande betoog ontzenuwt.

„Endlich ist daran zu erinnern, dass auch viele gegenständliche Bilder unter innerem Zwang entstehen und unter Mitwirkung des Unbewussten zustande kommen. Manchmal versteht der Künstler den Sinn seines Werkes, das er schaffen muss, selbst nicht (.....) In jede Landschaft, mag sie noch so ähnlich der Natur sein, wirkt das Unbewusste, beseelt es und trägt des Künstlers Kindheit, seine psychologische Eigenart u.a. hinein.”<sup>30)</sup>

Ook wanneer het autistische karakter van het expressionisme nogmaals ter sprake komt<sup>31)</sup> verliest Pfister uit het oog, dat het verschil tusschen klassieken en expressionisten niet ligt in dat, wat uitgedrukt wordt, (vgl. de studie van Stocker over een schilderij van Greuze e.a.<sup>32)</sup>) maar in de wijze waarop de kunstenaar zich uit. De conclusie naar aanleiding van dit boek is dan ook, dat, begrijpelijkerwijze, Pfister in 1920 nog niet in staat was, de uitdrukkingswijze van de expressionisten te apprecieeren.

Evenmin wordt de vormgeving van de moderne kunstenaars door Morgenthaler<sup>33)</sup> geapprecieerd. Toch komt deze door onderzoek van een schizophreene schepper tot een bezonkener oordeel over de vorm

<sup>28)</sup> O. Pfister — Der psychol. u. biolog. Untergr. des Expression. — l.c. pg. 133.

<sup>29)</sup> O. Pfister — Der psychol. u. biolog. Untergr. des Expression. — l.c. pg. 146.

<sup>30)</sup> O. Pfister — Der psychol. u. biolog. Untergrund des Expr. — l.c. pg. 149/150.

<sup>31)</sup> O. Pfister — Der psychol. u. biolog. Untergrund des Expr. — l.c. pg. 150/153.

<sup>32)</sup> Vgl. pg. 68 en 69.

<sup>33)</sup> W. Morgenthaler — Ein Geisteskranker als Künstler — Bern/Leipzig — 1921. pg. 89/90.

van moderne kunstwerken dan Pfister. Ook hij ziet in de moderne kunst vooral een poging om door afbraak van de geijkte vorm tot de artistieke elementen te naderen. Maar de schizofrenie van zijn, in de psychose tot scheppen gekomen patiënt legt „peilers van de kunst” bloot, die zoo primitief zijn, dat de moderne richtingen hen niet vinden konden. Hoewel Morgenthaler meent, dat het werk van zijn patiënt op dat van de cubisten gelijk, accentueert hij zoowel een overeenkomst als een verschil tusschen de moderne en de pathologische kunst.

Typisch beperkt en verstrikt in de opvattingen van de jaren, waarin men tegenover de opkomende kunstrichtingen vreemd stond, is het artikel van Jolowicz<sup>34)</sup> volgens wien het expressionisme zich vrij wil houden van alle merkbare gedachtenarbeid, terwijl het technische kunnen slechts een middel mag zijn om de uitdrukking van het psychische zoo hoog mogelijk op te voeren, op zoek naar de geheimen van de menschenziel. Hij ziet een overeenkomst met het streven van Freud, om het alledaagsche door psychologische verdieping tot symbool te verheffen.

Een casuïstische bijdrage, die te weinig doorwerkt is, om de inzichten sterk te verdiepen, levert Kuenzel,<sup>35)</sup> die een geval beschrijft, interessant genoeg om er een monographie aan te wijden.

Eveneens zeer beperkt lijkt de studie van Lafora<sup>36)</sup> die echter in origineel niet bereikbaar was, maar die uitvoerig wordt gerefereerd. Deze auteur meent dat de „ultramoderne kunst” een terugkeer tot een primitieve uitdrukkingsvorm inhoudt, zoodat deze kunst vergelijkbaar is met de aesthetische ideologie van de praehistorische menschen en van kinderen, die in schilderwerk hun gevoelens en abstracte be-  
grippen weergeven, doordat zij hun phantasie de vrije loop laten.

Hij meent, dat de expressionistische schilders hun onbewuste wenschen niet aan de kritiek van hun bewustzijn onderwerpen, maar deze direct uiten.

Ook Bychowski<sup>37)</sup> kan zich van bepaalde vooroordeelen, die veroorzaakt worden doordat de kunst zich tot op onze dagen geheel naar

---

<sup>34)</sup> E. Jolowicz — *Das Kunstblatt* — IV — 273 — 1920. Expressionismus und Psychiatrie.

<sup>35)</sup> W. Kuenzel — *Arch. f. Psychiat.* LXII — 395 — 1921. Kubismus u. Geisteskrankheit.

<sup>36)</sup> G. L. Lafora — *Archives de Neurobiologica* — III — 1922. Ref.: *Imago* — X — 439 — 1924 (Allende). Estudio psicilógico del cubismo y del expressionismo.

<sup>37)</sup> G. Bychowski — *Allg. Zeitschr. f. Psychiat.* LXXVIII — 102 — 1923. Autismus und Regression in den modernen Kunstbestrebungen.



Grieksche idealen vormde, niet losmaken. Hij verwijt aan de moderne kunst een gebrek aan gelijkenis met de realiteit en meent, dat zij alleen een subjectieve beteekenis voor de scheppers heeft. Daartegenover meent hij, dat deze kunstenaars er niet toe komen, de werkelijkheid geheel de rug toe te keeren en dat zij daarom voorwerpen als stukken tapijt (!) op hun doeken vastplakken. Hij beseft niet, dat voor deze modernen het object een veranderlijke psychische waarde heeft. Deze waarde hangt af van de plaats, waarop het voorwerp wordt aange- troffen, van het oogenblik van de ontmoeting met het object en dergelijke factoren. Dit is door den surrealist A. Breton <sup>38)</sup> uitgewerkt, terwijl vele andere surrealisten objecten uit de buitenwereld temidden van afbeeldingen of objecten, die zoo min mogelijk met de eerstge- noemde geassocieerd zijn, gebruiken om tot de suggestie van de „surréalité” te komen. Zij treden daarbij in de voetsporen van den Comte de Lautréamont: „la rencontre fortuite sur une table de dis- section d'une machine à coudre et d'un parapluie.”

Bychowski vat zijn beschouwingen samen met de woorden: „Durch die kurze Charakterisierung, welche wir von den modernen Kunst- bestrebungen gegeben haben, sieht sich wie ein roter Faden die Fest- stellung, dass ihren Schöpfungen die Realitätsentsprochenheit mangelt. Aus dieser Erbsünde der durchwegs autistischen Einstellung scheinen uns alle Mängel dieser Kunst zu entspringen, was näher zu begründen unsere nächste Aufgabe sein soll.” <sup>39)</sup>

Hieruit volgt, dat volgens Bychowski de samenhang van de kunst met de cultuur afhangt van haar betrekkingen tot de objectwereld en dat abstractie van de vormen van de objecten haar van haar cultuur- waarde zou berooven.

De samenhangen tusschen de moderne kunst en de kunst van geesteszieken ziet hij als volgt: „Es ist alsob der äusseren Analogie der krankhaften und hypermoderneren Kunst eine Verwandtschaft der psychischen Verwurzelung zu Grunde liegt..... In der Tat: Was bei dem Kranken aus unbewussten Motiven durch den krankhaften Prozess verwirklicht wird, das bringt zustande die mehr oder weniger bewusste, konsequente Attitüde der hypermoderneren Künstler ..... Die inneren Lebensbedingungen des Zeitalters, insbesondere die Vorkriegsjahre und die Jahre des Krieges, erklären zu Genüge die

---

<sup>38)</sup> A. Breton — Nadja — Paris — 1928 — pg. 13—15 e.a.

<sup>39)</sup> G. Bychowski — Autismus und Regression in den modernen Kunstbestre- bungen — l.c. pg. 114.

Verzweiflung und die Müdigkeit des Menschen an seiner Welt, an seiner Kultur." 40)

Hier wordt dus inderdaad getracht om, evenals Prinzhorn doet, de niet te miskennen vormanalogieën tot een overeenkomst in levenshouding terug te voeren.

Natuurlijk is zulks niet in finesses mogelijk. Van Gogh, die o.a. door Jaspers en Westerman Holstyn als een typisch schizophrene kunstenaar wordt beschouwd, en die volgens de biographieën sterk autistische trekken in zijn persoonlijkheid vertoonde, waagde het nooit, zonder model of voorbeeld te schilderen. Ook in zijn brieven beroept hij zich steeds op de natuur. Maar tevens is deze schilder degene, die in zijn afbeeldende tendensen het verst van zijn voorbeelden afweek.

Beschouwingen, die veel overeenkomst met die van Bychowski vertoonen, worden ook door Jaspers in zijn reeds eerder aangehaalde studie 41) gegeven. Deze auteur stelt zich vooral de vraag, in hoeverre het werk van schizophrene kunstenaars door de psychose wordt gekleurd en in hoeverre deze ziekte een oorzakelijk moment voor het scheppen is. Hij komt tot de slotsom, dat de schizophrene atmosfeer van het werk niet aan bepaalde kenmerken te herkennen is, en dat deze atmosfeer, indien zij aanwezig is, nog niet vóóronderstelt, dat de werken „ziek” zouden zijn. 42) Intusschen meent hij wel, dat bij vele ziek geworden kunstenaars een duidelijk verband tusschen productiviteit, aard van het tijdens de ziekte gemaakte werk en metafysische bewogenheid ten gevolge van de ziekte is aan te toonen, en meent hij ook, bij van Gogh teekenen van een verval te kunnen aantoonen in een richting, die parallel gaat met de vermoedens, die Weygandt uitte. 43)

Overigens blijft Jaspers in zijn conclusies, vooral waar deze een meer algemeen karakter aannemen, zeer vaag.

Tenslotte moet in dit verband de reeds eerder genoemde studie van Schilder, 44) waarin deze het futurisme aanhaalt, nog worden genoemd.

Over de verschillen, die vooral de graphische kunst met de kunst van geesteszieken vertoont, kan verder nog het volgende opgemerkt

40) G. Bychowski — Autismus u. Regression in den modernen Kunstbestrebungen l.c. — pg. 120.

41) K. Jaspers — Strindberg und van Gogh — l.c.

42) K. Jaspers — Strindberg und van Gogh — l.c. pg. 142.

43) Vgl. pg. 102.

44) P. Schilder — Wahn und Erkenntnis — l.c. (vgl. pg. 79).

worden: het eerste verschijnsel, dat men in het werk van schizophrene patiënten kan aantreffen en dat ontbreekt in het werk van normalen, is het conflict tusschen de twee realiteiten, dat een dramatische spanning aan het schizophrene werk verleent. Waar de kunstenaar de spanning tusschen de twee werelden uitbeeldt, geeft de schizophrene patiënt het conflict weer. Dit uitbeelden van spanningen geschiedt bij den kunstenaar uit verschillende scholen op zeer verschillende wijze, afhankelijk van hun aard en dus afhankelijk van de aard van de spanningen. Maar iedere sterke deformatie, iedere abstractie van de werkelijkheid in het kunstwerk, berust op het bestaan van een fictieve werkelijkheid naast de „echte”. In sommige gevallen is de nieuwe wereld één, die intellectueel gekleurd is, (dan blijkt, dat in deze richtingen het volumen verloren gaat en vervangen wordt door een vlakvulling) in andere een reproductie van een bepaalde sfeer van het onbewuste. Zoo is het ook mogelijk, dat zoowel sceptische, pessimistische als vitale levenshoudingen bij deformeerende kunstenaars als bewuste geestesinhoud kunnen voorkomen. Wanneer de deformeerende kunstenaars stukken, aan de werkelijkheid ontleend, voor hun schilderijen gebruiken, dan hebben deze stukken, hetzij door de wijze waarop zij afzonderlijk zijn afgebeeld, hetzij door de wijze, waarop zij bijeengebracht zijn, een symbolische beteekenis in den zin van Jung: <sup>45)</sup> zij zijn een uitbeelding van de „andere wereld” van den kunstenaar. Ook de schizophrene kunstenaar gebruikt soms voorwerpen uit zijn omgeving als symbool.

Zoo schrijft Hutter: <sup>46)</sup> „Wij kunnen nu ook één karaktertrek van de schizophrene kunst begrijpen. De kunst der schizophrenen is meestal symbolische kunst. En nu is daarbij dit belangrijk, dat datgene, wat gesymboliseerd wordt, en het symbool, veelal onbegrijpelijk ver van elkaar liggen. De discrepantie tusschen het teeken en de werkelijkheid, die erin gecondenseerd wordt, is veelal groot.” ..... „Deze schizophreen vindt blijkbaar het uitdrukkingsmiddel van de taal onvoldoende voor de macht zijner cosmisch-religieuze belevingen en hij neemt de voorwerpen, die hij binnen zijn bereik heeft en rangschikt ze symbolisch. Dat is in oervorm, wat ook de kunstenaar doet. De schizophrene kunstenaar grijpt uit de objectwereld de voorwerpen en maakt die dan tot teeken van de geestelijke werkelijkheid” .....

De discrepantie tusschen het symbool en het gesymboliseerde is een

---

<sup>45)</sup> C. G. Jung — Psychologische Typen — l.c. — pg. 675.

<sup>46)</sup> A. Hutter — Het wereldbeeld der schizophrenen en hun kunst — l.c. Citaten pg. 1310 en 1311.

punt van verschil tusschen de deformeerende en de schizophrene kunst. Het lijkt echter onmogelijk, om van geval tot geval de grenzen tusschen het normale en het pathologische vast te leggen, en even onmogelijk is het, de kunst naar deze zijde te willen begrenzen. Wanneer Hutter schrijft: „Sommige schizophrenen houden de volheid van hun belevingen in de gedisciplineerde greep van hun ordelijk denkvermogen. Dat zijn de grooten, de begaafden.”, dan ligt hierin alle onvermogen tot fijner onderscheiden verborgen.

Bij verschillende schrijvers over de geschiedenis van de litteratuur vindt men de opmerking, dat in de oudere litteratuur meestal de mensch wordt beschreven, die door zijn geestelijke constitutie in conflict komt met de maatschappij, die een eenzame is in de maatschappij. In de jongere litteratuur daarentegen vindt men het conflict van de mensch met zijn eigen Ik, slachtoffer van zijn eigenschappen: „l'individu aux prises avec son âme”.

Deze litteratuur geeft eigenlijk weer, wat de beeldende kunstenaar met de deformatie van de werkelijkheid, die hij in zijn schilderijen aanbrengt, poogt uit te beelden.

Bouman <sup>47)</sup> heeft in een artikel zijn opvattingen over de weergave van de werkelijkheid in het kunstwerk neergelegd. Hij schrijft daarin: „De spraak maakt groote verbanden tusschen personen mogelijk. Groepsdwang nam de plaats in van individueele vrijheid; conventie, suggestie, stijl en traditie beheerschten de kunstuitingen. Het „waarnemen” was meer bijzaak geworden, maar de in den eigen geest heerschende dogma's en opvattingen, het symbool en de conventie brachten de idiopsychische kunst voort van den nieuwen steentijd — nieuwe denkvormen hadden de plaats ingenomen van de oude en nieuwe mogelijkheden waren ontstaan. Zoo zien wij in het oude en het nieuwe steentijdperk respectievelijk de kunst den een of anderen vorm aannemen: de sensopsychische of de idiopsychische.

Tusschen deze beide polen blijft de kunst zich bewegen, ook in latere cultuurperioden. Men kan dit opvatten als den uitslag van een strijd tusschen individu en groep, een proces, dat zich later telkens weer zal herhalen. Maar zoo nu en dan, in die tijden, die men veelal als de bloeitijden der kunst pleegt aan te merken, ontwikkelt zich een kortere periode van sensopsychische kunst.” .....

..... „Het is de geest van den kunstenaar, al naar mate hij onderhevig is aan den dwang, dien de groep hem oplegt, of al naar mate hij zichzelf kan zijn, die het kunstobject maakt volgens één der beide

---

<sup>47)</sup> Cf. pg. 64.

genoemde vormen. In beide fasen kan men hoogtepunten aanwijzen van kunstenaarschap. Onze moderne kunst draagt zeer sterk het karakter der idiopsychische invloeden en men kan zelfs nauwelijks een tijdperk aanwijzen, waarin de beeldende zoo sterk onder den invloed der groep heeft gestaan." 48)

De stelling van Bouman is dus, dat de afwijking van de werkelijkheid in het kunstwerk door traditioneele factoren wordt bepaald en hij schrijft dan ook aan het einde van dit artikel: „Zoo is de invloed van beide genoemde psychismen in de historie der kunst te vervolgen, in parallelisme met de beide machten, die in zoo belangrijke mate de geschiedenis der menschelijke cultuur bepalen: het onbevangen waarnemen en het gebonden, symbolische denken."

Pfister 49) bespreekt echter juist, dat het uiterlijk van de moderne kunst zoozeer door persoonlijke indrukken wordt bepaald, dat nauwelijks meer van een „begrijpelijkheid" van deze kunst gesproken mag worden. Hij meent dan ook, dat het zwakke punt van de moderne kunst ligt in het feit, dat de deformatie te zeer onder de invloed van de persoonlijke complexen van den kunstenaar staat.

Inderdaad blijkt, dat in de moderne schilderkunst de conventionele richtingen de werkelijkheid het zuiverste weergeven en de deformatie vooral bij de anti-traditioneele en anti-conventionele richtingen voorkomt. Ook Prinzhorn 50) komt tot deze slotsom.

Bij psychotische patiënten zal de verslapping van de traditioneele gebondenheid, die een gevolg is van de psychose, één van de meest in het oog loopende oorzaken voor de „vreemdheid" van hun kunstwerken zijn.

Wat Bouman bovenal bedoelt, wanneer hij tot het formuleeren van zijn vroeger aangehaalde meening komt is, dat men vooral in vroegere eeuwen van een bepaalde stijl kon spreken, die bij een bepaalde tijd behoorde, zoodat men mag zeggen, dat de stijl in de beeldende kunst, herkenbaar aan de wijze van „bewerking" van de buitenwereld, afhankelijk was van collectieve normen. De vervorming van de werkelijkheid in de beeldende kunst is een middel om bepaalde bedoelingen tot uiting te brengen. Immers, was de kunstenaar een spiegel van de „ding-werkelijkheid", dan zou het aanbrengen van veranderingen in

---

48) K. H. Bouman — Mensch en maatschappij — VIII — 238 — 1932. Cit. pg. 240. De praehistorische kunst als psychologisch probleem.

49) O. Pfister — Der psychologische und biologische Untergrund des Expressionismus — I.c. — pg. 116 e.a.

50) H. Prinzhorn — Bildneri der Geisteskranken — I.c. — pg. 348.

die werkelijkheid zinloos zijn. Maar evenzeer kunnen die bedoelingen naar voren komen in een sensopsychische uitingsvorm. De collectieve idealen van de middeleeuwen gaven zoo aanleiding tot deformatie, die van de Renaissance tot sensopsychische kunst.

De vorm, waarin een schilderkunstige uiting gegoten wordt, hangt grootendeels af van de verhouding tusschen de waarneming, die de inspiratie voor de schilderij geeft en de door die waarneming opgewekte belevingen.

De waarneming en de emotie zijn bij den naturalistischen schilder niet te scheiden, omdat in de schilderij dóór de weergave van een waarneming een emotie wordt uitgedrukt. Bij de deformeerende schilders daarentegen bepaalt de emotie de vorm van de schilderij, terwijl de directe weergave van de waarneming achterwege blijft.

Een van de gronden voor de overeenkomst tusschen het scheppen van moderne kunstenaars en van schizophrene patiënten ligt in het bovenstaande.

Hoewel bij den schizophrenen patiënt de intellectueele capaciteiten in het algemeen onaangetast zijn, neemt de rationeele levensbeschouwing in zijn wereldbeeld een kleine plaats in en wordt zijn wereldbeeld sterk subjectief doorstraald. Deze subjectieve doorstraling uit zich in een verwaarloozing van de waarneming, die in het werk van schizophrene patiënten frequent voorkomt evenals in het werk van moderne kunstenaars in een bepaalde periode van de twintigste eeuw. Zoodra van deze kunstenaars het wereldbeeld weer verandert en zij zich een verdiepte extraverse houding gaan eigen maken, gaat ook de gelijkenis van hun werk met dat van geesteszieken weer verloren, zooals blijkt in de strooming van de „nieuwe zakelijkheid”.<sup>51)</sup>

Het begrip „wereldbeeld” geeft licht tot verwarringen aanleiding; onder wereldbeeld wordt immers niet verstaan de inhoud van het weten omtrent de buitenwereld, maar de gevoelsinstelling van den mensch ten opzichte van zijn wereld. Het hangt dus niet uitsluitend van de algemeene denkrichting in een bepaalde periode af, maar laat een groote ruimte open voor persoonlijke inzichten, die uit het contact van den individu met de samenleving geboren worden, al kan de normale individu slechts samen met de groote geestelijke stroomingen van een tijd tot een wereldbeeld komen. Het individualisme van den geesteszieke is in dit opzicht grooter dan dat van den normalen mensch, omdat het contact bij gezonden dieper gaat.

---

<sup>51)</sup> Vgl. pg. 131.

### 3. *De moderne kunst en de cultuurvorm van den huidige tijd*

In iedere nieuw ontstaande kunstrichting ligt een element van reactie tegen dat, wat voorafging, maar tevens ontstaat er nooit een richting, die niet voortbouwt op wat door voorgangers werd begonnen. Daarover werd reeds vroeger een enkele opmerking gemaakt.<sup>52)</sup>

De kloof, die tusschen de afbeeldende en de uitbeeldende richtingen, tusschen de imitatieve en de niet-imitatieve vormen van schilderkunst gaapt, is wijder dan die tusschen alle andere opeenvolgende richtingen, die de schilderkunst in haar geschiedenis ooit gekend heeft. Toch is het onjuist om, zooals Pfister doet, het verschil tusschen impressionisme en expressionisme vrijwel uitsluitend tot een verschil in aanleg tusschen de beide groepen van schilders terug te voeren. Hij schrijft: „Höhen und Tiefen, Lebensnöte und Seelenängste kennt der Impressionist keineswegs, darum ist ihm auch jeder geniale Zug, jegliches Gebären aus den Tiefen des Unbewussten fremd.“<sup>53)</sup>

Het is niet te verklaren, hoe plotseling een geheel ander type schilders de kunst van 1910—1930 in een bepaalde richting zou drijven, terwijl zoodanige figuren in vroegere jaren geheel op de achtergrond zouden zijn gebleven. Veel eerder moet men aannemen, dat de figuren, die de voorgangers van nieuwe richtingen werden, steeds uit hetzelfde hout gesneden zijn, maar dat de wijze, waarop zij hun vernieuwingen brengen, afhangt van de cultuur van de tijd, waarin zij leven.

Wanneer men dus ziet, dat de schilderkunst in bepaalde jaren groote veranderingen doormaakt, zich een vrijheid verovert als nooit te voren, dan moeten wij aannemen, dat de toestand van de cultuur in die jaren de voorwaarden voor een daarmee overeenkomstige ontwikkeling in de persoonlijkheid van de voorgangers schiep. Tevens moeten wij aannemen, dat de tijd niet alleen zijn invloed op de kunstenaars, maar op alle menschen uitoefent, zoodat bepaalde essentiële trekken van het cultuurleven van het begin van de twintigste eeuw aangewezen kunnen worden, die een veranderde instelling van den mensch veroorzaakten.

De mensch van de twintigste eeuw moet anders dan zijn voorouders op de omgevende werkelijkheid zijn ingesteld; immers de geheele verandering van zijn kunst is tot een veranderde instelling tegenover die werkelijkheid terug te voeren.

<sup>52)</sup> Vgl. pg. 15—20.

<sup>53)</sup> O. Pfister — *Der psychologische und biologische Untergrund des Expressionismus* — l.c. — pg. 139.

Een opvallende eigenaardigheid van de schilderkunst tot ongeveer 1900 is, dat zij de kenmerken in zich draagt, die te vergelijken zijn met die van de depressieve reactievorm uit de psychopathologie. Niet alleen, dat een depressieve grondstemming aan deze kunst eigen is, maar de depressieve kleuring van de psychische toestand wordt hier, evenals bij de „echte” depressie veroorzaakt door de wijze, waarop de individu door een bepaalde interpretatie van de verschijnselen van de buitenwereld tot een gesloten werkelijkheidsopvatting komt. Hij ontwijkt daarbij alles, wat hem met die buitenwereld in conflict kan brengen en ondergaat de eenheid — vooral in stemming — met een daartoe gezochte omgeving, waarin het Ik zich kan onderdompelen.<sup>54)</sup>

Na 1900 ontstaat langzamerhand een andere reactievorm. Inplaats van een zich onderdompelen in een, met de stemming van het Ik overeenkomende wereld, inplaats van een voortdurend zoeken naar „Anklang”, wordt een fictieve wereld opgebouwd, die zich in de kunst meer en meer gaat manifesteren. En zoowel het bouwen áán, als het leven in een fictieve wereld schept de overeenkomst, die tusschen de bovengenoemde houding en de schizophrene psychose bestaat. Strevingen, die zich in de realiteit niet kunnen uiten, leven zich in deze wereld uit.

Verder dan het constateeren van dit feit mag men echter niet gaan, als men de verwantschap tusschen den geesteszieke en den modernen kunstenaar beschouwt. Beiden bouwen een eigen wereld, maar die beide werelden behoeven nog niet gelijk gevormd te zijn. Wel zal in beide gevallen de buitenwereld doordrongen worden met deelen van die fictieve wereld, maar de „dubbele oriëntatie” van den kunstenaar is een geheel andere dan die van den geesteszieke. Bij den kunstenaar blijft voortdurend het bewustzijn bestaan, dat hij een eigen wereld kent, maar dat hij, indien hij dit zou wenschen, ook toegang heeft tot die van anderen: zijn wereld is geboren uit reactie tegen de samenleving. Daarom is ook de strooming van de „nieuwe zakelijkheid” belangrijk: zij is een consequente poging, om de beide werelden tot één te herleiden.

Op de extraversie van het classicisme, gedragen door een positivistische levensbeschouwing, volgde het besef, dat de mogelijkheid tot doorgronding van het leven, ondanks de vooruitgang van de wetenschap en de verovering van de wereld door de techniek, even onbereikbaar was als vroeger. Deze teleurstelling in de capaciteiten van

---

<sup>54)</sup> A. M. Meerloo — Psychische verdedigingsmiddelen — den Haag — 1935 — pg. 15.



den mensch leidde tot de introversie van de romantiek en veroorzaakte de verwerping van de geijkte uiterlijke vorm van het kunstwerk. De romanticus kan in de maatschappij, waarvan hij de wetten niet aanvaardt, niet leven; hij ondergaat de melancholie van de eenzaamheid en cultiveert deze, cultiveert in zijn eenzaamheid ook den eenigen mensch, van wien hij iets meer weten kan: het Ik. Het verdragen van banden is hem onmogelijk, omdat hij de noodzaak van banden niet erkent. Terwijl het classicisme het geluk kende, in de hoop, de zin van het leven te zullen doorgronden, kent de romanticus slechts de melancholie, het „spleen”. Hij vlucht steeds, slechts vergezeld van zijn eigen Ik; vlucht in de natuur, naar vreemde landen, naar primitieve culturen, naar sagen, mythen en legenden. In dit streven gaat de literatuur voor; de schilderkunst (exoticisme) en de muziek (Wagner) volgen.

Tenslotte sluit òf de kunstenaar zich in zijn eenzaamheid als in een „ivoren toren” op, zich slechts met een gecultiveerde schoonheid bemoeiend, òf hij dient de schoonheid, die verborgen ligt in het eigen Ik.

„Se réfugier en soi, tourner sur soi son regard, pour satisfaire un désir de pureté et de perfection négative ou par une sorte de crainte, de fatigue, de dégoût de l'existence, dans la plupart des cas avec le désir presque amoureux d'épouser tous les mouvements intérieurs du moi, voilà bien l'attitude par excellence du symboliste de la fin du siècle. „Narcisse était parfaitement beau — et c'est pourquoi il était chaste; il dédaignait les nymphes — parce qu'il était amoureux de lui-même. Aucun souffle ne troublait la source où, tranquille et penché, tout le jour il contemplait son image...”. Ainsi parle André Gide, dans son „Traité du Narcisse”.<sup>55)</sup>

Een zoodanige instelling moet protesten verwekken, al kan men niet zeggen dat de protesteerende richtingen een direct gevolg zijn van de voorgaande. De aard van de kunstenaars geeft de doorslag, want in iedere groote beweging zijn allerlei ondergroepen te herkennen.

Naast het symbolisme (tachtiger-beweging) staat dan ook steeds een naturalistische school, die ook het Ik als centrale scheppende grootheid erkent, maar die niet alleen het verhevene wil geven, maar ook de „bassesses de la réalité”. Waarheid, oprechtheid gaat hun boven eenzijdigheid. Behoefte aan sociale rechtvaardigheid dwingt anderen weer, hun krachten in dienst te stellen van een gemeenschap, zonder dat hun kunst alle kenteekenen van haar symbolistische af-

<sup>55)</sup> M. Raymond — De Baudelaire au surréalisme — Paris — 1934 — pg. 72.

komst verliest. (Verhaeren, H. Roland Holst—van der Schalk, Whitman.)

De „culte du moi" gaat steeds voort. De kunst maakt zich zelfs meester van wetenschappelijke theorieën, om dieper in het Ik door te kunnen graven; zoowel de dadabeweging als het surrealisme be-roepen zich somtijds op de psychoanalyse.

Maar ook hier zijn weer tegenstroomen; vooral in de roman-litteratuur zijn pogingen aan te toonen, om met behulp van wat de nieuwe wetenschap leerde, tot objectievere waarheid te komen. (Proust, Gide, Joyce, Lawrence). Men zou geneigd zijn, bij sommige van deze auteurs een „analytische denk- en schrijfwijze", meer nog dan een doordringing met de psychoanalytische theorieën aan te nemen; het is het constructieve element, dat wij vooral in de kunst van de laatste jaren waarnemen en dat, hoewel het soms in dienst staat van een uiterst individualisme, toch ook weer nieuwe wegen kan wijzen om tot algemeene waarden te komen.

De richting van de „nieuwe zakelijkheid" is tegen het bovenstaande zeer reactief ingesteld. Zij gaat in tegen het over-persoonlijke en tegen het gewild-origineele van de voorafgaande kunst. De nieuwe zakelijkheid poogt, om opnieuw den mensch met zijn bestaan te ver-zoenen; niet door filosofische systemen te bouwen, maar door aan den modernen mensch consequent een weg te wijzen naar de eenvoud en de schoonheid van het leven van de moderne tijd. Daarin komt zij in enkele opzichten met het futurisme overeen. Zooals de futuristen de moderne techniek aanbaden, hebben de kunstenaars van de nieuwe zakelijkheid eerbied voor het kunnen van den mensch; zij missen slechts de lyrische instelling van de eerstgenoemden en beschouwen minder de totaliteit, dan dat zij zich in ieder ding verdiepen, zooals zich dat aan hun oogen voordoet. Daarom ook eischen zij duidelijkheid van den kunstenaar, daarom verwerpen zij alle overdadige versiering en wenschen zij een schilderkunst met duidelijke, vaak overduidelijke vormen en conscientieus weergegeven stoffen, zoeken zij in de litteratuur naar de directe weergave van het geziene en korte be-schrijvingen van de reacties daarop van eenvoudige, middelmatige menschen. Om der wille van die duidelijkheid moeten alle bijzaken achterwege blijven, hoewel de figuren daardoor veelal een karikaturale trek krijgen. (F. Bordewijk, P. Koch.) *karikatur*

Belangrijk is voor deze kunstenaars de wereld, zooals alle menschen die zien kunnen en zooals deze met behulp van de moderne techniek, met gladde, machinaal gemaakte meubels van edele vormverhoudingen tot een nieuwe schoonheid kan worden opgevoerd.

Het is duidelijk, dat men in de nieuwe zakelijkheid nog niet van een „nieuwe kunst” mag spreken zoolang deze richting nog niet verder is gekomen dan een zoeken naar de grondvormen en zij zou, in deze richting voortgaande, licht tot steriliteit kunnen vervallen.

De koelheid van het nieuw-zakelijke interieur, de „droogheid” van haar litteratuur, zouden gemakkelijk tot een ziellooze verstandelijkheid kunnen verworden, hoewel de eerste aanloop van deze richting als een consequente zuivering op alle gebied moet worden verstaan. En een zoodanige zuivering heeft alleen zin, wanneer zij den mensch op blijvende waarden kan wijzen.

Wanneer de nieuwe zakelijkheid voorloopig nog niet in staat was om een „versiering” in het leven aan te brengen, dan erkent zij daarmee haar onvermogen om reeds thans de rijkdom aan het detail te verleenen, waarnaar de menschen zoover het oog in de geschiedenis reikt, gestreefd hebben. De beteekenis van de nieuwe zakelijkheid is dan ook gelegen in het feit, dat zij den mensch leert, liever in een ongemeubileerde ruimte te wachten, dan het huis met prullen vol te laden. Zeker zijn er ook hier excessen: de term „woonmachine”, aanduidend, dat het voorwerp reeds schoon wordt, wanneer het volkomen afgestemd is op praktische bruikbaarheid, is berucht geworden. De psychologische beteekenis van deze richting moet echter hoog worden aangeslagen: zij wil aan den modernen mensch leeren, om de schoonheid niet meer uitsluitend te zoeken in het buitenissige, in het bijzondere, in het antieke, in het kostbare en moeizaam verkregene, maar om de schoonheid te zien als een deel van het dagelijksche bestaan. Het fabrieksproduct kan evenzeer de drager van de schoonheid zijn als het bestaan van den mensch, die in de fabrieken deze producten maakt. Deze mensch, die tot een zoo groot technisch kunnen is gekomen, moet zich ook in zijn gevoelsleven als een redelijk wezen gedragen. Wat helpen de protesten tegen de maatschappij, wanneer hij toch gedwongen wordt, in dagelijksche arbeid het brood te verdienen? De moderne mensch kent zijn taak en zijn beperking; zijn geluk behoort hij daar te zoeken, waar hij zich een bestaan kan verschaffen.

Zij is de beweging van de sthenische reactie en daarom reeds valt de nieuwe zakelijkheid geheel buiten het kader van wat vóór haar leefde.

In het streven van de nieuwe zakelijkheid ging de overeenkomst van de kunst met die van geesteszieken weer verloren. Op het punt, waar de kunst gaat nalaten, in opstand te komen tegen de maatschappij en zich daardoor opnieuw op de objecten gaat richten, volbrengt zij

dat, wat de meeste psychotische scheppers niet kunnen. Voor hen is het contact met de objectwereld definitief afgesloten.

Wanneer dan ook in het volgende gedeelte het werk van enkele lijdens aan psychosen en neurosen wordt besproken, zal een overeenkomst met de moderne kunst van de jaren 1910—1930 soms gevonden worden. De richting, die de schilderkunst thans ingeslagen is, kan slechts door normalen worden begaan en door zieken, die in staat zijn de gezonden op hun weg te volgen. De toekomst zal moeten leeren, of het laatste stuk van deze weg omhoog of omlaag voert; de kunst heeft echter tot heden toe steeds getoond, dat haar paden, hoe grillig zij ook mochten slingeren, steeds tot het groote doel voerden: naar de uitdrukking van de vitale deelen van de menschelijke geest, die zonder haar zouden verkommeren.

#### 4. *Résumé*

Wanneer men tracht, de gegevens van het psychologische onderzoek naar de wortels van de beeldende kunst samen te vatten, dan blijkt dat, hoewel het wetenschappelijke overzicht nog geenszins het karakter van een gesloten gebied heeft verworven, toch reeds zeer veel eilanden van kennis in kaart zijn gebracht.

Doordat de psychologie niet de eenige tak van wetenschap is, die zich met de grondslagen van het beelden ophield, hebben ook andere denkwijzen een groote invloed op de kunstwetenschap. De aesthetiek in engere zin beïnvloedde de kunstpsychologische beschouwingen zeer sterk, zoodat vele psychologen in de eerste plaats trachtten de vraag naar de oorzaken van de artistieke begaafdheid en daarmee in nauwe relatie de vraag naar de vormschoonheid van het kunstwerk op de voorgrond te plaatsen, hoewel de algemeen-menschelijke problemen, die de kunstpsychologie raken, hierdoor niet tot een oplossing gebracht kunnen worden. De kunst, hoewel deze in onze cultuur door „specialisten” wordt geschapen, wordt oorspronkelijk door en voor de mensheid voortgebracht, zoodat het een dwaling zou zijn om te meenen, dat eigenschappen van werken van zeer verschillende aard of eigenschappen van kunstenaars-enkelingen uit vele cultuurperioden de verhouding van den mensch tot het kunstwerk zouden kunnen verklaren.

Langzamerhand is in de psychologie dan ook de opvatting doorgedrongen, dat in de loop van de cultuur remmingen bij de doorsnemensch zijn opgetreden, zoodat hij van het scheppen werd afgesneden. De aandacht, die op het scheppen van abnormalen viel, leidde de

onderzoekers eveneens in deze richting, want zeer vaak kwam het voor, dat artistieke begaafdheden, die tot het uitbreken van een psychose hadden gesluimerd, in de psychose tot verdere ontplooiing kwamen. In de laatste tijd werd ook meer aandacht besteed aan het scheppen van mensen, die geen beroeps-kunstenaars zijn: aan het kinderteekenen, dat geheel van uiterlijk veranderde onder invloed van moderne paedagogische stroomingen, aan het scheppen van de „zondagsschilders” en aan dat van mensen, die onder invloed van mediumieke begaafdheid of door andere ontremmingen (zooals b.v. de surrealisten aankweekten) tot artistieke werkzaamheid kwamen. Het blijkt, dat de mensch onder deze omstandigheden zich somtijds beter langs niet-logische weg, beeldend, kan uiten dan door de taal.

Opnieuw deed zich de invloed van de aesthetiek op de psychologie gelden, toen het onderzoek naar de vormen, waarvan de kunst zich in bepaalde perioden bediende, naar de kunst-stijlen, aan de orde kwam. De psychologie leende zich ertoe, waardeoordeelen te gaan uitspreken, zonder zich aan haar grenzen te houden. In sommige geschriften werd daardoor zelfs aan één van de belangrijkste gegevens van de psychologische beschouwing, de latente inhoud van de kunstwerken betreffend, geweld aangedaan doordat onderzoekers, die vreemd tegenover bepaalde moderne stroomingen stonden, gingen pogen om aan te toonen, dat de latente inhoud van de kunstwerken van die moderne richtingen anders zou zijn dan die van de „klassieke”.

Inderdaad blijkt het moeilijk, een waardeoordeel bij beschouwingen over kunst te omgaan. Maar het is nu eenmaal een feit, dat vaak geen psychologisch verschil is aan te toonen tusschen hooge kunstuitingen en technisch-minderwaardige werken. Bovendien is in de praktijk gebleken, dat er geen criteria bestaan om de sterk subjectief gekleurde uitingen van modernere schilders objectief te beoordeelen, daar hier de van ouds bekende kenmerken van de klassieke kunst, stofuitdrukking en weergave van volumina geen aanknoopingspunten geven. En het is ten eenen male onmogelijk om het „Ausdrucksgehalt” van zoodanige schilderijen anders te bepalen dan door analyse van den schilder en zijn werk. Waar dit niet uitvoerbaar is — en dit zal meestal wel het geval zijn — moet de psycholoog op zijn onbevooroordeelde inzicht afgaan. Wanneer men nu de vormkenmerken van teekeningen van geesteszieken gaat vergelijken met die van gezonden, althans van mensen, bij wie het onmogelijk is, het bestaan van een psychose te bewijzen, dan valt het moeilijk duidelijke verschillen aan te toonen. Zelfs kenmerken, die door vele auteurs karakteristiek voor de psychose worden geacht, komen in beide groepen voor.

De verschillen in de techniek van de gevoelsuitdrukking zijn bij geoeffende kunstenaars eenerzijds en bij ongeoeffende zieken en gezonden anderzijds zeer groot. Daarom zijn, onafhankelijk van het bestaan van een psychose, de werken van ongeoeffenden moeilijk te begrijpen.

De aesthetiek is van oudsher geneigd, van het kunstwerk een mededeeling te willen maken en eischt dan ook van het kunstwerk, dat het „begrijpelijk” zij. Niemand kan echter aanduiden, wie het kunstwerk zal moeten begrijpen en men is dus genoodzaakt in alle gevallen, waarin een werk bewonderaars heeft, dit werk om deze reden reeds tot „kunst” te verklaren. Het is bovendien onjuist, om het kunstwerk als een „mededeeling” te beschouwen. Oorspronkelijk immers zijn alle menschen scheppers en valt er dus niets „mede te deelen”, maar drukt een ieder zijn eigen inhoud uit. En zoo is het thans nog. De modernere kunst heeft duidelijk gemaakt, dat kunst slechts emotioneel en niet rationeel iets te zeggen heeft. De mensch van deze tijd is gewend, zich voor de driften af te sluiten, de emoties te weren en zich door zijn intellect te laten leiden. De hardnekkigheid, waarmee de schilderkunst aan haar object vastgehouden heeft, is voor een deel dan ook als angst voor de driften op te vatten. Het object werkt als een verstandelijke rem voor de complexen, die door de schilderkunst worden aangeraakt.

De indruk, die schilderijen van geesteszieken maken is vaak die van een innerlijke verscheurdheid, van mimische stijfheid en gemaniereerdheid. De oorzaak hiervoor moet niet uitsluitend in het wezen van deze zieken gezocht worden, maar ook in de slechte beheersching van de uitdrukkingsmiddelen. Bovendien heeft het scheppen van gezonde beroepskunstenaars een sterke sociale inslag, die aan het scheppen van de zieken ontbreekt. Maar voor de innerlijke overeenkomst tusschen het scheppen van deze beide groepen pleit wel zeer sterk, dat vormovereenkomsten tusschen werken van schepers uit de eene en uit de andere groep in sommige perioden wel steeds te vinden zijn. Dit bracht de psychologen ertoe, om zich niet meer uitsluitend met de vormkenmerken van de werken bezig te houden, maar de overeenkomst tusschen beide categorieën in de overeenkomst in levenshouding te zoeken. Overigens bleek uit enkele psychoanalysen (Rorschach) dat bij schizophrene patiënten de latente inhoud van schilderijen overeen kan komen met die, welke bij verschillende gezonde schilders kon worden aangetoond.

De invloed van een psychose op een te voren bestaande artistieke begaafdheid is onzeker. Jaspers e.a. meenen, soms nieuwe qualiteiten

na het uitbreken van de psychose te kunnen ontdekken, terwijl anderen vooral een remming of een dissociatie zien. Bovendien is de invloed van de psychose op de artistieke begaafdheid van geval tot geval verschillend en tenslotte moet nog opgemerkt worden, dat een procespsychose waarschijnlijk een andere invloed dan een psychogene psychose met haar, door de vele en intense conflicten versterkte uitingsdrang zal uitoefenen.

Veelal is men geneigd, in de begaafdheid een speling der natuur te zien. Deze opvatting is echter dikwijls bestreden, vooral sedert men is gaan inzien, dat in hùn stadium kinderen wel in staat zijn zich met behulp van de beeldende activiteit te uiten.

Daarom is de theorie, dat de begaafdheid althans grootendeels door psychogene factoren wordt bepaald, belangrijk.

Met behulp van deze theorie is het ook mogelijk om aan te geven waarom in de psychose, die ingrijpt in de psychische organisatie, onverwachte vormgevende krachten kunnen ontwaken.

De schilderkunst maakte zich in de jaren 1910—1930 even vrij van het object als de schilderkunst van geesteszieken. Een enkele maal overheerschen in de kunst van laatstgenoemden ornamentale tendensen, maar zij voeren in het werk een minder autonoom bestaan, dan Prinzhorn geneigd is, aan te nemen. Het oordeel over dit werk wordt gestoord door de vreemdheid ervan. Overigens valt deze vreemdheid ook op in het tekenwerk van gezonde kinderen, die in hun scheppen geheel vrij gelaten worden. Het is echter onmogelijk, om de innerlijke factoren die de stijl van het tekenwerk van oudere kinderen (na de z.g. „schema-periode”) bepalen steeds te onderscheiden, daar het kind zich zoo sterk door invloeden van buiten laat meeslepen, dat deze kunnen inwerken, wanneer men dit allerminst vermoedt.

Bij het doorwerken van de litteratuur over het teekenen van geesteszieken blijkt, dat de vormkenmerken van het werk door verschillende auteurs verschillend worden geïnterpreteerd. De nuttelooze vraag naar de artistieke waarde van dit scheppen deed veel energie verspillen. Daartegenover is er nog slechts zeer weinig werk van bekende artisten door analyse van de kunstenaars zelf geduid. Ook analyses van werken van sommige psychotisch geworden kunstenaars (Josephson, Blake, Meryon e.a.) zoo mogelijk samen met een publicatie van hun ziektegeschiedenissen ontbreken nog. Het is echter zeer de vraag, of een zoodanige studie veel nut zou kunnen afwerpen.

Psychologische beschouwingen over de ontwikkeling van de beeldende kunst zijn zeldzaam. Men krijgt uit enkele publicaties echter

sterk de indruk, dat „natura non facit saltus” ook gelezen kan worden als „ars non facit saltus” zoowel bij de studie van de ontwikkeling van één kunstenaar als bij die, welke het scheppen van geesteszieken, kinderen en volwassenen uit alle perioden van de geschiedenis omvat. In principe is op psychologisch gebied geen onderscheid te maken tusschen het werk van kinderen en volwassenen, van zieken en gezonden.

De schilderkunst van den normalen mensch kreeg in de periode tot 1930 langzamerhand de eigenschappen van „Ausdruckskunst”, van kunst, die meer streeft naar de directe uitdrukking van de emoties dan naar de uitdrukking van deze emoties door middel van een nauwkeurige weergave van de buitenwereld. De techniek van de kunst werd daardoor primitiever.

Ook de kunst van geesteszieken is vooral uitdrukkingskunst. In deze kunst is de technische kennis van den schilder van secundaire beteekenis. Men verwacht in deze kunst een sterke emotioneele geladenheid en daarom is de „affectstijfheid”, die wij in het werk van schizophrene patiënten soms ontmoeten, moeilijk te begrijpen, vooral wanneer wij haar opmerken in het werk van geoefende schilders en wanneer bij onderzoek blijkt, dat patiënten voortgeteekende gelaatsuitdrukkingen goed blijken op te vatten. <sup>56)</sup>

Men moet daarom inderdaad aannemen, dat zoodanige uitingen inderdaad pathologisch in hun vorm kunnen zijn, zonder dat dit beteekent, dat hun latente inhoud anders is dan die van het werk van normalen.

Dit verschijnsel zou met behulp van de theoretische beschouwingen van Rümke, <sup>57)</sup> die aanneemt, dat in de schizofrenie het „toenaderingsinstinct” verzwakt zou zijn, verklaard kunnen worden. Immers indien zijn theorie juist is, zou men mogen verwachten, dat eerder de uitingvorm dan de latente inhoud van de uiting ten opzichte van de norm veranderd zou zijn. Ook de verwantschap, die tusschen de moderne en de pathologische kunst zou bestaan, komt door deze hypothese in een ander daglicht.

Het gevolg van een stoornis in de toenaderingsinstincten zou een stoornis in de uitdrukkingsbewegingen en dus ook in de graphische neerslagen van deze uitdrukkingsbewegingen zijn. Het is te verwachten, dat zij zich dan vooral in de weergave van gemoedsuitdrukkingen

---

<sup>56)</sup> F. Reitmann — Journal of mental science — LXXXV — 264 — 1939. Facial expression in schizophrenic drawings.

<sup>57)</sup> Vgl. pg. 115.



zullen manifesteren. Ook bij de moderne kunstenaars, die bepaalde richtingen aanhangen, bestaat een verandering in de toenaderingsinstincten, vooral door hun protesthouding tegenover de samenleving, die door Pfister en Stärcke psychoanalytisch wordt bevestigd. Daardoor zal een ten deele bewuste verzwakking van hun wil om het groote publiek te benaderen, veroorzaakt worden. En het resultaat van dit alles zal zijn, dat bij deze beide groepen de vorm van de scheppingen een zekere overeenkomst gaan vertoonen.

Zoowel het verschil als de overeenkomst van de uitingen van deze categorieën van scheppers worden door Schilder geaccentueerd, terwijl ook de neiging van de kunst van schizophrene patiënten tot het gebruiken van een persoonlijke symboliek als een gevolg van dezelfde stoornis kan worden opgevat.

De gelijkenis in vorm, die tot 1930 tusschen het werk van normalen en geesteszieken bestaat, gaat na die tijd tengevolge van de voortschrijdende ontwikkeling van de schilderkunst langzamerhand verloren.

Tusschen het werk van geesteszieken en dat van de thans moderne stroomingen is dan ook geen vormovereenkomst te vinden.

## DEEL II

---

### HOOFDSTUK VIII

#### HET GRAPHISCHE EN LITTERAIRE WERK VAN ENKELE PSYCHOTISCHE EN NEUROTISCHE PATIËNTEN

Hoewel wij slechts enkele patiënten, die zich beeldend uitten, nauwkeuriger konden observeeren, kan de mededeeling van deze gevallen de theoretische en kritische beschouwingen van de voorafgaande hoofdstukken aanvullen en toelichten. Immers in de litteratuur werden op enkele uitzonderingen na alleen de zeer illustratieve, zeer boeiende en opvallende figuren besproken, zoodat de aandacht van de middelmatige activiteit werd afgeleid en een foutief inzicht in de frequentie en de wijze van manifestatie van de verschillende uitingsvormen werd verkregen.

Van 250 patiënten, die werden opgenomen, hebben 12 vóór, tijdens of na hun ziekte spontaan geteekend, terwijl 2 uit therapeutische overwegingen van medische zijde tot teekenen waren gebracht.

Een overzicht van de kenmerken van hun scheppen is in de volgende tabel weergegeven.

No. en geslacht	Beroep	Diagnose	Invloed van psychose op scheppen	Teekenen en psychose			Combinatie m. andere artistieke uitingen
				voor	tijdens	na	
1 M.	kunst-schilder	endog. depr. art. scl. cer?	remming	ja	minder	overleden	geen
2 V.	geen	endogene depressie	volledige remming	ja	niet	ja	geen
3 M.	leerling k.n.schoon	hebephrenie	remming	ja	sterke remming	minder dan voorheen	geen
4 V.	theol. stud.	schizophrenie? degen. psych.?	remming (uit therap. overw. tot aquarelleeren gebracht)	niet	alleen in tijden van relatieve beterschap	onbekend	dansen
5 V.	geen	neurot. depressie	remming (uit therap. overw. tot aquarelleeren gebracht)	niet	alleen in tijden van relatieve beterschap	niet	geen
6 V.	fröbel-leidster	degen. psych.? schizophrenie?	remming	ja	alleen in gedeeltel. remissies	niet hersteld	geen
7 M.	jur. stud.	man. depr. psych.	bevordering door manie remming d. depressie	in hypomanie	alleen in manie en hypomanie	niet	journalistiek; enkele maal in hypomanie een gedicht
8 M.	scholier	schizophrenie	krabbels in acute phase	niet	krabbels	niet	geen
9 V.	geen	schizopr.? later endog. depr.	in acute phase vele krabbels, in depr. niet geteekend	niet	krabbels	niet	geen
10 V.	scholier	schizopr.	remming	soms	niet	n. vak-school v. modeteek.	geen
11 V.	leerling acad. beeld kunst	schizopr.	eerst productief, later volledige remming	ja	niet	ja	geen
12 V.	geen	paran. schizophrenie	in psychose gaan teekenen	niet	ja	niet hersteld	dichten, voordragen zingen
13 V.	geen	paran. schizophrenie	in psychose gaan teekenen	niet	ja	niet hersteld	geen
14 V.	onderwijzers	paran. schizophrenie	in psychose gaan teekenen	niet	ja	niet hersteld	dichten

Familiäre artist. begaafdheid	Werkelijkheids-uitbeelding	Zonder model	Met model	Idiopsychisch teekenen	Opmerkingen
	buiten de psychose (tijdens de psychose)				
afwezig	steeds (steeds)	soms (niet)	meestal (steeds)	niet (niet)	
afwezig	steeds (niet)	soms (niet)	soms (niet)	niet (niet)	
afwezig	steeds (steeds)	soms (niet)	soms (steeds)	niet (niet)	genezen met defect
l. fr. teekent goed	(niet)	teekende (niet)	buiten de psychose (steeds)	niet (niet)	(steeds)
l. fr. kunsthistoricus	(niet)	teekende (niet)	buiten de psychose (steeds)	niet (niet)	(steeds)
l. s. schilderes	steeds (soms)	soms (soms)	soms (niet)	niet (soms)	patiënte heeft lagere acte teekenen
afwezig	steeds (steeds)	zelden (soms)	meestal (meestal)	niet (niet)	
l. fr. p. teekent goed	(niet)	teekende (niet)	buiten de psychose (steeds)	niet (niet)	(steeds)
l. fr. ging na afloop van een schiz. phase dichten	(niet)	teekende (niet)	buiten de psychose (steeds)	niet (niet)	(steeds)
afwezig	steeds (steeds)	meestal (meestal)	soms (zelden)	niet (niet)	vooral wiskundige phantasieën boetseerde wel eens
l. s. m. schildert goed	steeds (niet)	zelden (niet)	meestal (niet)	niet (niet)	in praepsychotisch stadium werk als tevoren en als na herstel
l. fr. pianist	(steeds)	teekende (steeds)	buiten de psychose (soms)	niet (meestal)	(niet)
afwezig	(soms)	teekende (soms)	buiten de psychose (meestal)	niet (zelden)	(soms)
m.m. teekende en schilderde fraai	(steeds)	teekende (steeds)	buiten de psychose (meestal)	niet (soms)	(niet of nagenoeg niet)

No. en geslacht	Beroep	Diagnose	Invloed van psychose op scheppen	Teekenen en psychose			Combinatie m. andere artistieke uitingen
				voor	tijdens	na	
1 M.	kunstschilder	endog. depr. art. scl. cer?	remming	ja	minder	overleden	geen
2 V.	geen	endogene depressie	volledige remming	ja	niet	ja	geen
3 M.	leerling k.n.school	hebephrenie	remming	ja	sterke remming	minder dan voorheen	geen
4 V.	theol. stud.	schizophrenie? degen. psych.?	remming (uit therap. overw. tot aquarelleeren gebracht)	niet	alleen in tijden van relatieve beterschap	onbekend	dansen
5 V.	geen	neurot. depressie	remming (uit therap. overw. tot aquarelleeren gebracht)	niet	alleen in tijden van relatieve beterschap	niet	geen
6 V.	fröbel-leidster	degen. psych.? schizophrenie?	remming	ja	alleen in gedeeltel. remissies	niet hersteld	geen
7 M.	jur. stud.	man. depr. psych.	bevordering door manie remming d. depressie	in hypomane fasen	alleen in manie en hypomanie	niet	journalistiek; enkele maal in hypomanie een gedicht
8 M.	scholier	schizophrenie	krabbels in acute phase	niet	krabbels	niet	geen
9 V.	geen	schizophr.? later endog. depr.	in acute phase vele krabbels, in depr. niet geteekend	niet	krabbels	niet	geen
10 V.	scholier	schizophr.	remming	soms	niet	n. vak-school v. modeteek.	geen
11 V.	leerling acad. beeld kunst	schizophr.	eerst productief, later volledige remming	ja	niet	ja	geen
12 V.	geen	paran. schizophrenie	in psychose gaan teekenen	niet	ja	niet hersteld	dichten, voordragen zingen
13 V.	geen	paran. schizophrenie	in psychose gaan teekenen	niet	ja	niet hersteld	geen
14 V.	onderwijzers	paran. schizophrenie	in psychose gaan teekenen	niet	ja	niet hersteld	dichten

Familiäre artist. begaafdheid	Werkelijkheids-uitbeelding	Zonder model	Met model	Idiopsychisch teekenen	Opmerkingen
	buiten de psychose (tijdens de psychose)				
afwezig	steeds (steeds)	soms (niet)	meestal (steeds)	niet (niet)	
afwezig	steeds (niet)	soms (niet)	soms (niet)	niet (niet)	
afwezig	steeds (steeds)	soms (niet)	soms (steeds)	niet (niet)	genezen met defect
l. fr. teekent goed	(niet)	teekende buiten de psychose (steeds)	niet (niet)	(steeds)	
l. fr. kunsthistoricus	(niet)	teekende buiten de psychose (steeds)	niet (niet)	(steeds)	
l. s. schilderes	steeds (soms)	soms (soms)	soms (niet)	niet (soms)	patiënte heeft lagere acte teekenen
afwezig	steeds (steeds)	zelden (soms)	meestal (meestal)	niet (niet)	
l. fr. p. teekent goed	(niet)	teekende buiten de psychose (steeds)	niet (niet)	(steeds)	vooral wiskundige phantasieën boetseerde wel eens
l. fr. ging na afloop van een schiz. phase dichten	(niet)	teekende buiten de psychose (steeds)	niet (niet)	(steeds)	krabbels hebben betrekking op psychotische belevissen
afwezig	steeds (steeds)	meestal (meestal)	soms (zelden)	niet (niet)	
l. s. m. schildert goed	steeds (niet)	zelden (niet)	meestal (niet)	niet (niet)	in praepsychotisch stadium werk als tevoren en als na herstel
l. fr. pianist	(steeds)	teekende buiten de psychose (soms)	(meestal)	(niet)	
afwezig	(soms)	teekende buiten de psychose (meestal)	(zelden)	(soms)	uit zich in dagelijkse scheldbrieven
m.m. teekende en schilderde fraai	(steeds)	teekende buiten de psychose (meestal)	(soms)	(niet of nagenoeg niet)	

Patiënt No. 1, 62 jaar oud, was kunstschilder van beroep. Hij leed aan een depressie en werd opgenomen, nadat hij een wat kinderlijke poging tot suicide gedaan had. Lichamelijk was hij zwak en sterk vermagerd, met duidelijke perifere arteriosklerose en lichte arteriosklerotische veranderingen in den fundus oculi. Hij was in zijn gedrag zeer geremd en mat en uitte zich slechts een enkele maal over waandenkbeelden: hij meende in het sanatorium vermoord te zullen worden, omdat hij niet goed geleefd had. Hoewel hij steeds opnieuw poogde te teekenen en later poogde te schilderen, stond het werk, dat hij tijdens zijn ziekte maakte, op een lager peil dan dat van vroeger.

Angstvallig hield hij zich aan de natuur. Hij maakte bloemenstudies en zwart-krijt- en potloodportretten. Vooral in de portretten bleek, dat hij over een groote vaardigheid beschikte, daar vele ervan een zeer goede gelijkenis met de modellen vertoonden. Het werken zelf ging moeizaam en steeds hoorde men hem de verzuchting slaken, dat het niet ging, dat dat, wat hij maakte, dood was, dat de inspiratie ontbrak, maar toch wilde hij zelf steeds teekenen. Zelden doorwerkte hij zijn teekeningen. Meestal begon hij aan iets nieuws, wanneer een schets van het vorige object op het papier stond. Iedere lijn werd langzaam aangebracht en scrupuleus werd alles, wat foutief was, weggevlakt.

Zijn belangstelling, die vooral naar het portret uitging, was tijdens en vóór zijn ziekte gelijk gericht. Alleen was hij tijdens de ziekte geremd in alles en zoo ook in zijn werk. Nooit toonde hij iets van wat hij gemaakt had aan zijn familie.

Uit zichzelf vroeg deze zeer stille man tenslotte om zijn schilderkist en ezel. Maar nog voordat hij zijn eerste olieverfstudie, die hij tijdens zijn ziekte maakte, voltooid had, overleed hij aan myocarditis en bronchopneumonie.

De algemeene geremdheid, die zich in zijn depressie van hem meester maakte, uitte zich ook in zijn werk, dat, hoewel het een zekere technische vaardigheid verraadde, op een veel lager peil stond dan in de jaren voor zijn ziekte en alle levendigheid en bezieling miste. De kunstenaar was zich van deze tekortkomingen zeer wel bewust.

Een volledige remming van het artistieke kunnen werd ook waargenomen bij enkele andere patiënten. Hoewel men zich zou kunnen voorstellen, dat depressieve spanningen tot uiten zouden drijven, kwam dit bij de door ons geobserveerde patiënten nooit voor.

Patiënte No. 2. 43 jr. oud, die met een endogene depressie werd

opgenomen, vertoonde hevige zonde-waandenkbeelden en sterke insufficiëntiegevoelens. Patiënte was een zeer geoefende dilettante. Zij had veel geteekend en geschilderd en vooral haar schilderijen toonden, dat zij over een groote technische vaardigheid moest beschikt hebben.

Hoewel patiënte zich subjectief in alle opzichten geremd voelde, toonde zij deze remming in haar dagelijksche gedrag weinig. Zeer sterk beklaagde zij zich echter over het feit, dat het haar onmogelijk was, iets te lezen, te teekenen of te schilderen. Enkele pogingen, door haar in deze richting tijdens haar ziekte ondernomen, liepen op een volledige mislukking uit. Merkwaardig is, dat haar technische vaardigheid haar tijdens haar ziekte geheel ontviel, eenige tijd na het wijken van de depressie langzamerhand terugkeerde en bij het opkomen van een volgende depressie weer verdween. Het ging hier om een remming van het technische kunnen; het is de patiënte in haar ziekte inderdaad onmogelijk om iets gelijkend na te teekenen.

Zooals bekend, kan een eens verworven vaardigheid ook in het verloop van een schizophrene psychose latent worden, zonder dat het mogelijk is, een voldoende verklaring voor dit verschijnsel te geven.

Zeer duidelijk was dit bij patiënt No. 3, 22 jaar oud, leerling van een kunstnijverheidsschool, die zich gedurende de eerste jaren van zijn studie als een zeer begaafde jongeman had doen kennen. Vrij plotseling ging zijn werk achteruit en te gelijker tijd kwam het thuis voor, dat hij zich vreemd gedroeg, angstig was en zich over hallucinaties uitte. Deze buien, die slechts enkele uren duurden, gingen samen met cosmische waanbelevingen. Ook wendde hij zich eenige malen achtereen tot den directeur van zijn school, met het verzoek, voor andere studievakken ingeschreven te mogen worden, zonder dat hij in staat was, een behoorlijke motiveering daarvoor te kunnen geven. Later echter deelde hij mij mede, dat hij dit verzoek gedaan had, omdat hij voelde, dat hij met schilderen en „glas in lood” niet verder kon komen en omdat hij hoopte, in andere vakken meer te kunnen bereiken.

Ook richtte hij, omstreeks dezelfde tijd, verzoeken tot den directeur, om van het onderwijs ontslagen te mogen worden en sprak hij over plannen, een atelier in de stad te huren om voor zichzelf te gaan studeeren, hoewel hij daartoe de middelen niet bezat.

Tijdens zijn observatie vertelde hij mij met groote terughoudendheid, dat hij meende, door directeur en leeraren op verkeerde wijze beïnvloed te worden, zoodat zijn scheppingsvermogen verlamd werd.

Aanvankelijk deelde hij mede, dat deze beïnvloeding voortsproot uit het feit, dat hij eens bij zéér kleine diefstallen aan de school betrapt was en zeide hij: „de directeur weet te veel van mij”, maar later gaf hij toe, dat hij zich ook op andere wijze beïnvloed waande. Nooit liet hij zich er echter over uit, hoe hij zich deze invloed dacht. Wel zeide hij, dat hij op velerlei wijze gepoogd had, zich aan deze invloeden te onttrekken.

Toen hij op de school met zijn werk vast liep, kwam hij in observatie. In het sanatorium werkte hij aan een potloodstudie van zijn eigen handen en aan een stilleven in olieverf. In ruim twee weken kwam hij niet verder dan het zetten van een paar lijnen, het aanbrengen van enkele toetsen, die de zekerheid van zijn vroegere werk misten. Uren lang zat hij leeg voor zich uit te staren, om dan weer een enkele lijn aan te brengen. Rustig doorwerkend troffen wij hem nooit aan; werkelijk contact was niet met hem te krijgen.

„Ik ben verlamd” zeide hij eens, „verlamd en bang voor wat komen gaat”. Verder liet hij zich nooit uit.

Deze patiënt was zich van zijn eigen remming evenzeer bewust als de vorige. Maar de oorzaak projecteert hij in de buitenwereld, al weten wij niet precies hoe ver deze projectie ging.

In een andere kliniek, waar eveneens de diagnose hebephrenie werd gesteld, maakte patiënt een insulinekuur door.

Aan de ziektegeschiedenis uit deze kliniek ontleenen wij het volgende:

In plaats van glas in lood maken en schilderen zou patiënt liever iets met de handen maken, wat vorm aanneemt: boetseeren, beeldhouwen of edelsmeden. Ook zou hij wel officier willen worden, ofschoon hij slechts M.U.L.O. heeft en afgekeurd werd voor de dienstplicht. Hij wil ook wel in de kunstnijverheid blijven, maar dan niet in de woonplaats van zijn ouders zooals tot nu toe, want de directeur herinnert hem steeds aan de onaangenaamheden met die kleine diefstal en zijn ouders kunnen hem zoo irriteren, zonder dat hij zeggen kan waarom. Is overigens even gesloten als in het sanatorium.

Na 31 coma's wordt de insulinekuur beëindigd. Hij is veel vlotter en levendiger geworden en hij zegt zelf ook, dat hij zich beter gevoelt.

Hij werkt in de werkplaats voor huisvlijt van de inrichting en maakt koperen en andere metalen voorwerpen. Over teekenen, schilderen en tempo van werken wordt in de ziektegeschiedenis niets vermeld.

Na deze remissie bleek zijn technische kunnen zich behoorlijk hersteld te hebben. De directeur van de school was tevreden over het werk, dat hij maakte. Maar al na enkele maanden ging het niet

verder. Er ontstond wederom een inzinking, gevolgd door het gevoel, dat hij anderen op straat irriteerde, wanneer hij langs hen fietste en dat hij ook thuis irriteerend werkte. Daarom werd patiënt nogmaals voor een insulinekuur opgenomen, maar na deze kuur zijn de autistische houding en de traagheid gebleven evenals het gevoel, dat hij op geheimzinnige wijze het doen en laten van de menschen uit zijn omgeving beïnvloedt.

Na zijn ontslag uit de inrichting ging hij opnieuw naar de school. Hij kan zich hier minder goed handhaven dan in de eerste jaren, maar werkt wel met de anderen mede.

Merkwaardig is, dat zijn initiatief sterk is achteruitgegaan, zoodat hij veel meer leiding behoeft dan te voren. Grootere ontwerpen kan hij niet uitvoeren zonder steun, maar zijn technische begaafdheid bij het uitvoeren van details is onveranderd. Deze leiding aanvaardt hij nu veel gelatener dan vroeger.

Hij is in het dagelijksche leven zeer stil en gaat langzaam zijn gang, totdat hij met iets vastloopt. Dan vraagt hij niet om hulp, maar blijft werkeloos zitten, totdat iemand hem hulp biedt.

Over waandenkbeelden heef hij zich op de school nooit geuit.

Een geremdheid, die zich vertoont in een niet tot scheppend uiten kunnen komen, kan zeer sterk zijn bij patiënten, die overigens van een geremdheid weinig merken.

Hun voornaamste klacht is, dat zij slecht kunnen lezen en slecht hun aandacht bij intellectueel werk kunnen houden. Met handenarbeid hebben zij minder last.

Bij deze patiënten zien wij een overgang naar de „normale” toestand, waarin de mensch wel allerlei arbeid kan verrichten, maar eveneens niet in staat blijkt, zich scheppend te uiten en waarin dit tekort in het geheel niet als een remming wordt ondervonden.

De overeenkomst met den normalen mensch blijkt hier ook aanwezig te zijn wanneer men gaat pogen door een systematische oefening het uitingsvermogen te versterken. Het is bekend, dat door oefening een zekere latente uitingsdrang zich kan vrijmaken en dit blijkt zoowel bij licht gedeprimeerde patiënten als bij gezonden mogelijk te zijn. Vooral op muzikaal gebied is herhaaldelijk getracht, de technische bezwaren van het zelf-spelen te ondervangen zooals b.v. Jacoby<sup>1)</sup> deed, maar ook in de schilderkunst wordt langzamerhand een plaats vrij gemaakt voor de amateurs, voor de „zondagschilders”.

<sup>1)</sup> H. Jacoby — Muss es unmusikalisches geben I en II l.c.



Een tweetal patiënten kwam bij ons onder behandeling, terwijl zij reeds langere tijd in andere inrichtingen waren verpleegd. Uit therapeutische overwegingen waren zij ertoe gebracht, op nat aquarelpapier met waterverf kleurvlakken aan te brengen en door rhythmische oefeningen hun geremdheid te overwinnen.

De eerste van deze beiden (No. 4), 32 jaar oud, leed aan een schizophreen gekleurde recidiveerende depressie, waarin tijden van excessieve remming, aanduidingen van waandenkbeelden, onzindelijkheid en asociaal gedrag afwisselden met perioden, waarin zij licht gedeprimeerd was.

De tweede (No. 5) leed aan een neurotische depressie, die reeds enkele jaren duurde toen patiënte onder onze behandeling kwam. Haar ziekte werd gekenmerkt door remming, angst en depersonalisatiegevoelens, terwijl weinig schommelingen in de toestand waren aan te toonen, al waren er weken, waarin zij zich iets minder geremd gedroeg.

Toen een twee maal toegepaste slaapkuur geen blijvende verbetering gaf, werd shocktherapie volgens von Meduna gedaan, ten gevolge waarvan zij na enkele insulten geheel genas.

Beide patiënten beklagden zich er onafhankelijk van elkaar over, dat zij in de tijden, waarin zij hun remming het hinderlijkst gevoelden, het minst in staat waren, zich in kleur te uiten. Eveneens echter meenden beiden, dat in tijden, waarin de depressie minder hevig was, van het aquarelleeren een sterke impuls tot overwinning van de remming uit kon gaan en ondergingen beiden sterk de „kathartische” werking ervan.

Na de genezing echter, heeft de patiënte No. 5 nooit meer geteekend, maar wel wierp zij zich op de vertaling van enkele boeken. Hoewel dit laatste haar zeer veel bevrediging verschafte, kwam zij er nooit toe, eigener beweging aan dit werk te gaan. De impuls hiertoe moest steeds van een medicus, die de patiënte vroeger behandeld had, uitgaan.

Gezien de sterke intellectueele inslag, die het gevoelsleven van deze patiënte beheerscht, is wel te begrijpen, dat de uiting, die haar het beste ligt, intellectueel gekleurd is.

De diagnose van de volgende patiënte (No. 6), die een geofende dilettante is, leverde aanvankelijk groote moeilijkheden.

Bij vorige opnamen in andere inrichtingen werd de diagnose steeds op schizofrenie gesteld. Deze fasen maakte zij op haar 29e en 31e jaar door. Toen wij patiënte konden observeeren was zij voor de

derde maal ziek. Volgens haar naaste omgeving was zij na de vorige psychosen zonder eenig defect hersteld. Vrij acuut brak op 33 jarige leeftijd de ziekte opnieuw uit en patiënte werd in een sanatorium gedurende ruim een half jaar verpleegd. Ondanks het toepassen van shocktherapie volgens von Meduna en van een slaapkuur — die beide tijdelijk succes hadden — ontstond geen blijvende beterschap.

Merkwaardig was echter, dat patiënte tijdelijk steeds reageerde op therapie. Zoo was zij korte tijd geheel goed na resp. 2, 1 en 1 cardiazolshock en na een slaapkuur, maar steeds stortte zij na enkele dagen tot weken weer in.

Tijdens de fasen is zij negativistisch, „gesperrt” en angstig. Zij ligt als een blok te bed en neemt vreemde houdingen aan. Soms wordt de inertie doorbroken en vliegt zij gillende overeind, is een enkele maal aggressief of slaat een ruit in.

Zij eet soms niet, urineert soms niet spontaan, is vaak onzindelijk, ontleedt zich en zit met de vingers in de ooren, misschien onder invloed van hallucinaties. Patiënte heeft ook vage betrekkingdenkbeelden.

Tenslotte werd zij overgeplaatst. In de 16 maanden, dat patiënte geobserveerd kon worden, verbeterde haar toestand niet. Slechts korte tijd na de toepassing van shocktherapie of slaapkuur was patiënte goed, maar steeds was de verbetering van korte duur.

Tijdens haar verblijf in het sanatorium heeft patiënte vrij veel geteekend. Zij teekende echter alleen, wanneer zij heel goed of vrij goed was. Gedurende de hoogtepunten van de psychose deed zij niets.

Toen de toestand iets verbeterde, poogde zij enkele malen figuren en bloemen met pastel op te zetten, maar dit mislukte dan steeds.

Ook zodra een slaapkuur een aanzienlijke verbetering ten gevolge had, begon zij wederom met pastel aan enkele teekeningen, maar ditmaal wilde het werk niet gelukken, daar atactische verschijnselen tengevolge van de somnifenintoxicatie de patiënte vrij ernstig handicaptten. Alles, dat zij opzette in deze periode, werd door patiënte verscheurd.

De verbetering hield slechts ongeveer één week aan.

Na deze tijd teekende zij niets meer, totdat zij na 2 insulden volgens von Meduna weer veel verbeterde. Deze beterschap duurde ongeveer 14 dagen. In die tijd werkte zij met veel ambitie aan een groote pastel van zonnebloemen naar model, die haar zeer voldeed tot aan de dag, waarop zij opnieuw instortte.

Toen noteerde zij: „Surrealistisch-impressionistisch weergeven

alleen mogelijk in weergave van geheele persoonlijkheid.

Is dat alleen de ware Kunst, de Duistere Waarheid?

Is het niet beter voor velen, dat die niet geheel tot uiting komt: alleen voor artisten-naturen begrijpelijk? En lijden die alleen soms er geen psychische of fysieke schade bij?"

In een gesprek deelde de patiënte mij daarop mede, dat zij gepoogd had, in haar bed op te schrijven, wat zij met haar teekenen eigenlijk wilde weergeven. Zij meent dat zij in haar eigen werk steeds oppervlakkig is gebleven. De menschen kunnen er haar gedachten niet uit lezen. Ware kunst moet alle gedachten, alle onbewuste weten kunnen overbrengen, beter dan het gesproken woord, beter dan alle boeken.

Daarom is de kunst als een zon, die voor alle menschen schijnt. Zonder die zon kan niemand leven. Maar het licht, dat van hen, die als de zon zijn, uitstraalt, kan hen zelf verblinden.

Daarna schreef zij: „De zon beschijnt allen. De Zon = God (god).

De zon is voor de sterken van hart. De maan is misschien voor zwakken van geest?!

(Schipper mag ik overvaren?)

Zoover als de Zon is verwijderd van de aarde enz. R. Bijbel of Sacrement? enz.

Gelijkenissen overal.

Zonlicht of maanlicht weerkaatsing in ieder mensch of beide.

Te sterk zonlicht verblindt niet alleen het gezichtsorgaan — maar alle zinnen en zintuigen. Maanlicht is nooit te sterk voor het hart maar wel voor de geest. Verblindt soms ook (fig.) maar verheldert hart en geest ook wel eens en dit bedoel ik niet alleen fig. (een vogel floot) maar ook letterlijk.

(het horizon — gezoem)

Ik had dit alles liever in betere abstracte vorm weergegeven. Maar verdooft er nu niet weer?"

Diezelfde dag werd patiënte geheel verward en in de volgende 7 maanden was de toestand van dien aard, dat zij niet tot teekenen kwam.

Daarna, toen zij door een nieuwe shockkuur weer verbeterde, teekende zij enkele bladen vol met kindergezichtjes en kindertuigjes, die gelijken op werk dat patiënte vroeger maakte, maar die toch in hun onbeholpenheid ook weer geheel anders zijn.

Op dezelfde wijze teekende zij een moeder met kind.

Zeer gemakkelijk zouden in dit blad de teekenen van een innerlijke leegte aan te toonen zijn, wanneer men op de uiterlijke ken-

merken ervan af zou willen gaan. Wij meenen intusschen, dat dit onjuist is, en dat hier een voorbeeld ligt van een verzwakking van de uitingsmiddelen, zonder dat een verzwakking van de uitings-tendens aanwezig is.

Dit is af te leiden, uit de notities, die zij enkele maanden te voren maakte, en waarin het strijden om een uitingsvorm zoo duidelijk naar voren komt.

Ook deze partieele remissie hield geen stand.

Reeds spoedig ging patiënte weer achteruit. In de eerste dagen van de rechute ging het teekenen over in krabbelen; en in de schets-boekbladen van die dagen zien wij een autonoom worden van rhythmische tendensen in de teekening. Als bij toeval ontstaat een kopje, een profiel.

afb. 13

De aggressies van de patiënte uiten zich ook in woorden, die in het rythme van de teekening worden neergeschreven („rotdoktoren”).

Toch lijkt het foutief, om hier met Jaspers van een „Energie ohne Inhalt” te spreken. Wij nemen in de krabbels een energie waar, waarvan wij de zin niet begrijpen, en waarvan wij zouden willen aannemen, dat de leiding ontbrak. Er is echter reden om aan te nemen, dat actueele problemen tot uiting komen. Helaas was de patiënte niet in staat om hierover mededeelingen te doen. En voordat zij verbeterde werd zij naar een andere inrichting overgeplaatst, waar zij na herhaling van de shocktherapie voor enkele dagen gedeeltelijk herstelde, weer instortte en ook thans nog verpleegd wordt, zonder dat het mogelijk is, eenig contact met haar te krijgen.

Patiënt No. 7, 29 jaar oud, lijdend aan manisch-depressieve psychose, teekende alleen in zijn manische en hypomanische fasen. In de depressieve perioden komt hij tot geen enkele geregelde bezigheid en voelt hij zich zeer geremd. Vóór het uitbreken van zijn ziekte had hij zoo nu en dan journalistieke arbeid verricht en wel eens een kort verhaal geschreven, maar in zijn manie ging hij ook teekenen, hierbij toegevend aan een onbestemde drang, zich te uiten.

Voornamelijk copieerde hij naar schilderijen in waterverf, kleurkrijt of potlood. Maar de afwijkingen van zijn voorbeelden hadden een essentiele beteekenis, omdat hij zich, naar hij zelf opmerkte, in de afwijkingen van zijn modellen het beste geven kon. Daarnaast werden de afwijkingen veroorzaakt door onvoldoende concentratie. „Het is noodig, dat dat, wat ik teeken, zich bij mijn stemming aanpast”, herhaalde hij steeds en met de wisseling van zijn stemmingen, veranderde hij in zijn copieën.

De teekeningen van dezen patiënt vertoonden de kenmerken van geringe oefening en geringe aanleg. Dit neemt niet weg, dat hij in tijden, dat hij niet in staat was een briefje te schrijven, zonder van de eene uitweiding in de andere te vervallen, toch uren achtereen bezig kon zijn met zijn teekeningen, ook al derailleurde hij daarin wel eens, wanneer het op een natuurgetrouwe afbeelding van zijn voorbeelden aankwam.

Er viel niet aan te twijfelen, dat voor deze patiënt het teekenen zeer veel beteekende. Het zou dan ook interessant geweest zijn, wanneer hij na de verbetering, die in zijn toestand intrad, ermee was voortgegaan. Dan immers had men eenig inzicht kunnen verkrijgen in de mogelijkheden, die ook voor hen, die op geen enkele wijze leiding krijgen bij dit werk, openliggen.

Reeds zeer spoedig na zijn vertrek uit de inrichting schreef de patiënt, dat hij niet meer teekende, daar de tijd hem daartoe ontbrak.

Intusschen is wel duidelijk, dat de sterkste impuls tot teekenen hier van de ziekte is uitgegaan. Deze bracht de kritiek tijdelijk tot zwijgen, zoodat de remmende impulsen verzwakt werden en de drang tot uiten zich kon vrijmaken. Zelf betreurt hij het, dat hij niet meer tot teekenen kwam. Enkele aquarellen en kleurkrijtteekeningen heeft hij bewaard, omdat hij er iets in vindt, van wat hij op een andere wijze niet kan zeggen.

Het mechanisme, dat de scheppende energie bij den vorigen patiënt in werking stelde, is te vergelijken met dat, wat men somtijds in acute psychosen werkzaam kan zien.

De vergelijking met de krabbels van patiënte No. 9 en met die van een anderen patiënt in een acute schizophrene psychose (No. 8) kan dit uitwijzen.

Deze, bij zijn opname 18 jaar oude scholier had vóór het uitbreken van de psychose nooit geteekend. Wel had hij liefhebberij in boetseeren. Hij was tijdens een schoolreis, vlak voor zijn eindexamen acuut verward geworden en in een psychiatrische inrichting overgebracht. Hij hield zich tijdens deze verwardheid voortdurend met natuurkundige en wiskundige problemen bezig. Op school is wiskunde zijn lievelingsvak, hij is zwak voor talen. Bij iedere poging tot gesprek begint hij over het perpetuum mobile, over de wet van actie en reactie, over chemische, natuurkundige, wiskundige bewijzen. Teekent daarbij cirkels, spiralen, krachtvelden. Temidden daarvan staan figuurtjes, die schetsmatig worden aangeduid.

Men kan zich niet aan de indruk onttrekken, dat gepoogd wordt,

een schizophrene inhoud in een „objectieve” vorm te gieten. Deze inhoud, die niet objectiveerbaar is, wordt in de teekening slechts aangeduid. Zoo deed ook de patiënt van Schilder<sup>2)</sup> en patiënte No. 9, die bij haar eerste opname eveneens 18 jaar oud was.

De commentaar die zij bij haar teekening leverde, werd gegeven na het herstel van een sterk schizophreen gekleurde, opgewonden phase, terwijl de teekening in het begin van deze acute phase gemaakt werd. De diagnose was niet met zekerheid te stellen omdat patiënte later nog herhaaldelijk werd opgenomen met typische endogene depressies.

afb. 14

„Ik voelde mij niet goed, maar moest mij krampachtig ertegen verzetten, om in de put te raken. Daarom was ik erg vroolijk. Intusschen voelde ik, dat ik nooit alleen was, maar dat voortdurend krachten om mij aan het werk waren, om mij er boven op te houden. Ik meende, dat zij dit deden door mij met electriciteit te bewerken en ik tobde mij af, om de „krachtenvelden” om mij heen te bepalen, hoewel ik electriciteit altijd een moeilijk vak op school gevonden had. Ik vocht in mezelf tegen iets, wat ik niet aan kon en ik vocht het uit met het papier, ofschoon ik aldoor gedwarsboomd werd door iemand, die me steeds weer onduidelijk maakte, wat kort te voren duidelijk op mijn papier had gestaan. De menschen, die me schokken gaven, waren mijn vrienden, maar zij konden niet doen wat zij wilden, omdat ik niet genoeg meewerkte en mij niet aan hen overgaf („sneu”, „sprong in de ↓”). De tuinman had volgens mij krachten, die hij niet in zijn armen had. Meestal had hij de handen in de zakken en toch werkte hij in de tuin en kwam zijn werk af. Dat kwam, dacht ik, doordat hij over losse armen beschikte, die geladen waren en apparaten bedienden. Hij had een heel sterke wil, waarmee hij iedereen aankon, die hij bedwingen wilde. Maar de vrienden hadden een perpetuum mobile, zoodat zij hem wel aankonden. (J. d'A. M. J., St. J.). Intusschen liep de tijd veel sneller en soms ook veel langzamer. Want nu eens was het vlug laat, dan weer duurde een dag zoo lang, dat er geen eind aan kwam. Er tusschendoor werd mij altijd maar gevraagd, om vroolijk te zijn, terwijl ik wist, dat er op leven en dood om mij gevochten werd. Soms waren er stemmen, die van allerlei tegen mij zeiden, maar dat vergat ik altijd dadelijk weer, of ik verstond ze zoo slecht. Ik deed ook moeite, om die woorden op te schrijven, al lukte dat slecht. Toen ze me m'n papier afnamen was ik wanhopig, want toen wist ik, dat de tuinman het zou winnen.”

De beteekenis van dit werk uit acute phasen, is dat het een contact

<sup>2)</sup> P. Schilder — Wahn u. Erkenntnis — l.c.

schept tusschen de autistisch opgebouwde wereld van de psychose en de werkelijkheid. Aan de eene kant is er dus een duidelijke verwantschap met het scheppen van den kunstenaar, aan de andere kant zijn er duidelijke verschillen.

Misschien zal men moeten aannemen, dat de latente inhoud van het werk bij de pathologische scheppers een meer bewust karakter heeft dan bij de normale kunstenaars. Dit is echter geenszins bewezen; en wordt zelfs door de analyses van Rorschach onwaarschijnlijk gemaakt. De actueele inhoud van het gedachtenleven oefende echter bij de beide boven aangehaalde gevallen een zeer groote invloed uit.

Een patiënte, die tijdens haar ziekte niet teekende, maar daarvoor nogal veel zich met teekenen had bezig gehouden is patiënte No. 10, die bij haar opname 16 jaar oud was. Reeds ongeveer een jaar voor haar opname was zij ziek geworden onder een beeld, dat in het eerst het meeste op een (kinder-) neurose geleek.

Aanvankelijk scheen het, dat groote spanningen, die zich in haar milieu voordeden de aanleiding waren tot het optreden van de eerste verschijnselen van de ziekte. Vrij plotseling ging zij zich opvallend gedragen, werd druk en sliep zeer slecht. Zij hallucineerde vrij veel en de inhoud van haar hallucinaties stond in direct verband met de bovenaangeduide spanningen. Zij bleek echter voor alle vormen van psychotherapie ontoegankelijk. De toestand verergerde in de volgende weken meer en meer en er traden symptomen van oninvoelbaar geestesleven voor den dag. Zij grimasseerde en vertoonde duidelijke „Sperrungen“, gedroeg zich gemaniereerd en af en toe negativistisch. Soms vertoonde zij een incohaerente gedachtengang, zeide dan weer een jongen te zijn. Vertoonde plotseling een insult, dat volgens de beschrijving van een verpleegster, die erbij aanwezig was, op een epileptisch insult leek.

Patiënte kreeg een insulinekuur en na afloop van de kuur kwam zij bij ons in het sanatorium.

Zij ontpopt zich als een licht psychopathisch meisje. Het is niet mogelijk een diagnose te stellen op de symptomen die zij nu nog vertoont.

Opvallend is, dat patiënte zeer sterk is in het verdringen van traumata. Zij gaat nooit op een ernstiger gesprek in, men kan het beste contact met haar hebben, als men een gesprek op een licht spottende, sarcastische toon voert. Meestentijds houdt zij zich slecht bezig. Zij leest wel, maar vertelt een boek, dat zij gelezen heeft, slecht na. Zelden toont zij affecten, hoogstens doet zij verongelijkt of prui-

lerig. Ook als er over haar beroepskeuze gesproken moet worden, toont zij nooit eenig enthousiasme. Ze voelt wel wat voor kantoorwerk, wel wat voor kinderverzorging, wel wat voor huishoudelijk werk enz.

Eindelijk, als haar het vuur na aan de schenen gelegd wordt, komt zij met de vraag, of zij misschien naar een school mag gaan, waar zij modeteekenen zou kunnen leeren. Het blijkt, dat patiënte veel plezier had in teekenen, voordat zij ziek werd.

Uit haar woonplaats worden nu enkele schetsboeken uit de tijd van vóór het apert worden van haar psychose gezonden. Zij leveren weinig kenmerkende teekeningen op. Veel geïdealiseerde meisjeskopjes, enkele portretten van filmsterren, kortom een werk, dat volkomen te vergelijken is met dat van andere meisjes van haar leeftijd.

In het eerste begin van de psychose wordt het teekenen anders. Helaas is een groot deel ervan door de familie vernietigd, omdat zij vreesde, dat het zien van de teekeningen uit die tijd haar zou schokken. Enkele bladen met krabbels waren toen nog aanwezig, maar aangezien niets bekend was over de toestand, waarin patiënte verkeerde toen zij deze maakte, zijn zij weinig belangrijk. Wel herhaalde zich daartusschen door steeds een kop, waarvan nog een enkel exemplaar in de ziektegeschiedenis aanwezig is. Deze dateert uit het „neurotische voorstadium” van de ziekte. Nadere gegevens over het ontstaan waren ook bij patiënte zelf niet te verkrijgen. „Het is zoo maar een kop, zoo teekende ik er zooveel.” Op verdere vragen gaf zij geen antwoord.

Zij bezoekt dan een kunstnijverheidsschool en toont zich daar een leerling van wier begaafdheden voorloopig weinig te zeggen valt, maar die wel goed haar best doet. Een zekere geremdheid bij vrij teekenen valt op.

Toch kan zij na 4 maanden de school bezocht te hebben (voor het verkrijgen van een algemeene vorming) niet overgaan naar het tweede leerjaar.

In het volgende jaar gaat het vrij goed. Zij blijkt over een goed kleurgevoel te beschikken, maar teekenkundig veel minder begaafd te zijn. Vooral het ontwerpen en uitvoeren van kleine metalen, gemaillieerde voorwerpen doet zij goed.

Echter, voordat de cursus afgelopen is, na een interval van een jaar, wordt patiënte acuut weer ziek met de verschijnselen van een katatonie. Zij is leeg en soms onrustig, vertoont echolalie en echo-praxie, heeft stereotype gebaren en zij hallucineert waarschijnlijk. Zij weigert soms voedsel en is angstig, is dan weer baldadig en vreemd.



Zij kwijlt en grimasseert.

Gedurende deze phase, 8 maanden lang, teekent patiënte in het geheel niet. Ook na haar herstel, waarin zij volkomen geordend is, maar duidelijk een zekere leegheid vertoont, vraagt zij nooit om teekenmateriaal ofschoon gebleken is, dat zij met veel animo de lessen op de kunstnijverheidsschool volgde.

Het is niet duidelijk, hoe in dit geval het verband tusschen psychose en teekenen te waardeeren is. Uit de schetsboeken van de neurotische voorstadium van de ziekte zou men geneigd zijn aan te nemen, dat hier een zeker uitingsmechanisme een uitweg zocht voor pathologische belevenissen. Later echter ging patiënte in haar katatone symptomen onder en verdween de behoefte aan uiting. Tenslotte kwam een eigenaardige leegte, waarin alle energie verdaan werd om het alledaagsche leven te volgen.

Terwijl dus aanvankelijk het teekenen door de psychose werd bevorderd, resulteerde een remming, die tot lang na afloop van de acute „Schub” bleef bestaan.

Eenige analogie met de voorgaande patiënte vertoont patiënte No. 11, die op 20 jarige leeftijd werd opgenomen. Zij stamt uit een erfelijk zwaar belaste familie, terwijl haar vader en moeder via de beide ouderparen achter-neef en -nicht zijn. Patiënte zelf was teekenkundig zeer begaafd, zoodat zij na haar eindexamen gymnasium toelatingsexamen voor den academie voor beeldende kunst deed. Gedurende het jaar, dat zij zich praepareerde voor de academie, had zij er steeds naar uitgezien, daar de lessen te gaan volgen, maar toen het eenmaal zoo ver was, dat zij er werkelijk heen zou kunnen gaan, had zij geen ambities meer in die richting.

Gedurende enkele weken leefde zij, zonder zich te kunnen bezighouden voort, teekende en schilderde niet meer, werd steeds ongeduriger, zwierf door de stad rond, was nu eens zeer stil en gedrukt, sprak dan weer geëxalteerd over allerlei onbeteekenende voorvallen. Tenslotte kwam zij onder behandeling van een zenuwarts, die haar na korte tijd, daar zij ontremder werd, in een ziekenhuis liet opnemen. In het ziekenhuis kon men haar niet handhaven, omdat zij te druk werd. Overplaatsing naar een sanatorium volgde.

Ook hier is zij druk, spreekt verward, huppelt rond, heeft allerlei persoonsverwisselingen. Meent zelf een man te zijn. Is enkele malen plotseling aggressief; kan voor deze handelingen geen motiveering geven. Patiënte hallucineert acustisch.

Een slaapkuur heeft slechts tijdelijk succes.

Onder invloed van een cardiazol-shockkuur verbetert zij langzamerhand. Een zekere incohaerentie in haar gedachtengang blijft nog langere tijd bestaan, versperringen treden frequent op.

Na ongeveer 7 maanden is zij in zooverre hersteld, dat zij naar huis kan vertrekken. De diagnose wordt op schizofrenie gesteld.

Tijdens haar verblijf in het sanatorium heeft patiënte zeer weinig geteekend. Aan haar psychose ging een tijd van groote activiteit vooraf. In die periode, waarin zij zich voor de academie voorbereidde, werkte zij veel en gemakkelijk, zoodat zij zeer productief was.

Met het apert worden van de psychose ging de behoefte tot teekenen verloren, terwijl zij zich ook zoo geremd voelde, dat zij niet aan een teekening wilde beginnen, omdat „er toch niets van terecht zou komen”.

Eerst toen de remissie volledig werd, enkele maanden na haar ontslag uit het sanatorium, ging zij opnieuw aan het werk. Zij werd een van de begaafde leerlingen van een kunstnijverheidsschool.

Patiënte No. 12, bij haar opname 42 jaar oud, lijdt aan dementia paranoides. Zij werd in 1938 opgenomen en was toen reeds gedurende enkele jaren duidelijk psychisch abnormaal. In het laatste jaar vóór haar opname, werd zij in verschillende rusthuizen verpleegd. Nergens kon zij echter lang achtereen blijven, daar zij zich overal achtervolgd waande.

Dadelijk na haar opname spreekt zij tamelijk open over haar verschillende wanen, die vooral het karakter van een erotische betrekingswaan vertoonen. Er zijn verschillende mannen, sommige van hooge geboorte, die met haar in het huwelijk willen treden, maar telkens laat zij doorschemeren, dat eigenlijk geen van deze mannen haar waardig is, omdat zij, minder dan patiënte, van hooge levensopvattingen zijn. Terwijl alle waandenkeelden en hallucinaties een uitgesproken erotisch karakter vertoonen, heeft zij zich een levensleer opgebouwd, die geen plaats laat voor eenig zinnelijk element. Zij is zich absoluut niet bewust, dat er eenige discordantie tusschen de verschillende deelen van haar gedachteleven bestaat.

Uit brieven van patiënte blijkt, dat zij zelf haar „leer” samenvat met de woorden: „Los van het stoffelijke, heb de menschen lief als U zelve”.

Een ieder die „haakt naar het stoffelijke” in eenigerlei vorm, staat vijandig tegenover haar en patiënte waant zich door deze lieden achtervolgd.

In het dagelijksche leven doet zij zich als een zelfbewuste, ietwat

geaffecteerde dame voor. In haar brieven toont zij zich veelal van een andere kant en laat zij een innerlijke hulpeloosheid zien, die met haar hautaine houding sterk contrasteert. Ziekteinzicht ontbreekt van den beginne af aan geheel en al. Slechts uit angst voor een gesticht houdt zij zich in en spreekt zij soms weken lang niet over haar wanen en hallucinaties. Intusschen zijn deze nooit weg. Het blijkt bij verschillende gelegenheden, dat er telkens nieuwe waandenkbeelden ontstaan, terwijl de oude verbleeken.

De werkelijkheidswaarde van haar ziekelijke belevenissen is zeer groot. Toch blijkt een gevoel van gespletenheid wel aanwezig te zijn. Aan de eene kant staat de werkelijkheid, die onwezenlijk schijnt, maar waarbij zij zich toch af en toe kan aansluiten, aan de andere kant de „aanwijzingen”, de „gevoelens”, de „gedachte alsof”, die haar telkens weer de sensatie geven, dat er om haar heen „iets aan het gebeuren is”.

Doordat zij een volkomen gemis aan ziekteinzicht heeft en enkele malen plotseling met plannen aankomt om naar één van de mannen, die met haar zouden willen trouwen toe te gaan, moet patiënte telkens gewezen worden op het pathologische karakter van haar voorstellingen. Dan wordt zij somtijds wanhopig en vraagt herhaaldelijk aan de doktoren, welke gedachten zij ziekelijk vinden en wat zij moet doen om weer gezond te worden. Ook zegt zij verschillende malen, dat zij meent voor haar geheele verdere leven in het sanatorium „opgeborgen” te moeten zijn en wel nooit meer beter te zullen worden.

In de loop van de volgende jaren verandert patiënte langzamerhand. De wanen worden meer barok, zij meent heilig verklaard te zullen worden, meent daarom de beproeving van het sanatorium te moeten doorstaan en zij krijgt „verplegingsgewijs” verschillende opdrachten van den Paus.

Soms is zij zeer grof tegen haar medepatiënten, spreekt in hun bijzijn over hun symptomen en karaktereigenschappen alsof zij niet aanwezig waren, maar is zich van deze grofheid allerm minst bewust.

Ook de erotisch-getinte wanen blijven bestaan. Slechts verklaart zij nu, dat zij samen met haar „aanstaande man” heilig verklaard zal worden.

Een enkele maal heeft zij de patiënten voorgelezen. In brieven aan haar familieleden schrijft zij, dat zij een uitstekende voordrachts-kunstenares is en zij wil ook gaan zingen. Dit laatste heeft zij vroeger enkele jaren gedaan en zij twijfelt er niet aan, dat zij tengevolge van de rust, die haar zoo goed doet, nu een zeer begaafde zangeres zal worden.

Een volgende maal is zij in haar vrije tijd bezig, een redevoering aan de volkeren op te schrijven, waarin zij haar levensopvattingen uiteenzet. Zij vertaalt die in het Fransch, Duitsch, Engelsch en Italiaansch en stuurt een afschrift daarvan aan den Paus, daar deze redevoering zoo „buitengewoon goed” is.

In dit alles manifesteert zich een volledig gebrek aan critisch inzicht. Dit nu kenmerkt ook alle vormen van haar artistieke en intellectuele productiviteit.

Zoo schreef zij in een brief aan haar familie:

„Daar ik hier ben met veel zwijgzame patiënten, ontbreekt mij de tijd tot denken niet. En zoo heb ik de laatste weken tal van vindingen gedaan, zoowel op ingenieur als op architectonisch gebied. Behalve ingewikkelde heb ik ook eenvoudige dingen bedacht en ik snak er naar, weer in de maatschappij te zijn om er met menschen over te spreken.

Waarom één wiel aan een kruiwagen? Met twee is men veel beter geholpen.

Waarom rook van schepen in de lucht, waardoor men zich met roet besmeurt en in de havens roet eet? Met eenige handigheid is de rook naar beneden het water in te leiden.

Waarom weefgetouwen met stoom aandrijven? Gaat heel wat hygiënischer electrisch.

Ook zou men mijns inziens best schepen van half staal, half duralluminium kunnen bouwen; die zijn lichter, varen sneller enz. enz.”

Zij „vertaalde” een boek uit het Engelsch in het Hollandsch. Het blijkt, dat patiënte een soort uittreksel hiervan heeft gemaakt. Uit willekeurige plaatsen is hier en daar een zin genomen, zonder acht te slaan op het verband. Deze zinnen zijn nu eens goed, dan weer volkomen foutief vertaald.

In de laatste maanden is zij ook gaan dichten. Enkele malen poogde zij deze gedichten naar de redacties van verschillende litteraire tijdschriften op te sturen, naar patiënte mij vertelde „omdat zij een mededeeling zijn van mijn innerlijk leven”.

Nadat aan patiënte was gezegd, dat zij voor plaatsing in deze tijdschriften niet in aanmerking kwamen, zond zij afschriften ervan aan verschillende van haar familieleden.

Enkele specimina volgen hier, samen met de commentaar, die patiënte aan een familielid bijvoegde:

„Beste A. en B. Hiermede kom ik jullie en C. en D. een gezellig Kerstfeest toewenschen en daarbij vooral een heel gelukkig Nieuw Jaar 1941. Ik hoop voor jullie, dat je het dezen winter niet al te

koud zult hebben. Zijn daar ook beperkingen op brandstof distributie gemaakt? Ik dacht, dat het misschien het geval is met het oog op de voorzieningen van de vele schepen der vloot.

De laatste maanden heb ik veel geteekend, zonder lessen, potlood, contéteekeningen groot en klein (,) landschappen, vogelhuisjes, een roode kool geaquarelleerd, enz. Maar nu raak ik uitgeput in mijn onderwerpen hier hoewel ik van plan ben een aardige glazen vaas met fresia's te teekenen.

De laatste weken dicht ik, gedurende de dag krijg ik concepties, werk ze gedeeltelijk uit om ze 's avonds af te maken. Ik zal er hier enkele laten volgen.

In Aug. dronk ik met E.'s ouders heel gezellig thee in X., buiten op het terras van ....., er was een zuster bij met wie ik vooraf boodschappen deed. E.'s vader vond ik opvallend stil maar beide ouders zagen er zeldzaam goed uit, dit ter geruststelling. Maken jullie het allen goed? Tante F. en Oom G. bezochten mij in September en kwamen per fiets uit H., waar zij logeerden.

*Sonnet*

*Mist.*

Schimmen glijden door de straten  
Nauw bespeurbaar, onzeker voort.  
Bellen klinken, menschen praten  
Maar het is mist, die elk verstoort.

Dichte nevels, flauwe contouren  
van torens en daken zijn zichtbaar.  
't gevaar blijft onvermijdb'lijk loeren.  
Is het een droom of is het waar?

Buiten staan boomen als hun schaduw  
Aan struiken hangt spinrag, erg teer.  
Elders is het stukgereten, ruw.

't Licht valt op de zilv'ren draden  
Zij glinstren en trillen juichend  
Of ze breken gaan ontraden.

*Storm op de Maas.*

Deining op de rivier, golven klotsen  
Het schuim schuurt en rolt tegen de  
boorden  
Der schepen, welke licht'lijk botsen  
En koers verliezen naar het Noorden.

De stormwind loeit, het kraakt in de  
masten  
En schippers reven zeer snel de zeilen.  
Zij zien geen kans zich te belasten  
Met tijdig in havens te verwijlen.

Stoombooten fluiten, het is snelle jacht  
om ergens veiliger te gaan meeren  
Want heel spoedig komt de zwarte nacht  
En zal het weer ten goede keeren?

Meeuwen krijschen en met groote  
zwermen  
Vliegen zij naar vele havens waar  
't Goed verpoozen is, menige kermen  
Van onrust en koude met elkaar.

Opeens dan gaat de storm bedaren.  
Het water kalmeert en het gevaar wijkt  
En niets belet nu ook het varen  
Want plicht is het, waarmee elk graag  
prijkt.

### *Wolkensymphonie*

Wilde wolkenmassa's razen, jagen door de lucht  
Gruuw, wit, rose en gaan dan weer vervagen  
't Is of geheel de natuur thans angstig zucht  
De woestheid en ook het geweld weet van geen versagen.

Rukwinden gieren en vele stammen kreunen  
Blad'ren zonder tal tuim'len in bliksemsnelle vaart  
Overall zwiepen takken en men hoort een zwaar steunen  
D'elementen zijn slechts weinig bedaard.

Plots volgt daarop het lichte en zachte uiteendrijven  
Der wolken, ze volgen elk getrouw'lijk 's werlds baan  
't Schijnt dat de koest'rende zon niet weg kon blijven  
Zij straalt en schittert met fraaiheid als een mooie vaan.

### *Schoonheid*

Ongerepte rijp ooit bosschen en ook velden  
Het sterreflonkert op paden allerwegen  
Zijn 't eere teekenen voor helden?  
't Is winter, de schoonheid strekt ten zege.

't Witte kleed zoo smet'loos rein  
Zendt ons allen veel gedachten  
Op aard' is veel leed en pijn  
Maar wij willen dat verzachten.

Een vriendelijke groet een lief gebaar  
Wordt veel gewenscht, maar niet ontvangen  
En elk weet, 't geluk is wonderbaar  
Och menschen, dat is ons allergrootst verlangen.

De laatste dagen beperk ik mij niet langer tot de natuur maar kies ook andere onderwerpen. Gelukkig zijn ze uiterst geschikt om voor te dragen, wat ik graag doe.

### *Het bruidstoilet.*

Zij staan innig gearmd voor haar kleerenkast.  
Daar hangen bont dooreen tal van toiletten.  
Het groen naast het blauw bezwijkt onder dien last.  
Wie zou verhangen eigenlijk beletten?

Hij fluistert „Waarom geen goede kleurschakeering  
En waarom nooit dit toilet aangetrokken“?  
Zij gaf geen antwoord op deze bewering.  
Boos, toch was hij in haar liefde betrokken.

Een stilte ontstond, lucht van naphthaline  
Drong hinderlijk, prozaisch tot 't echtpaar door  
Toen antwoordde zij zachtjes: „Noodig is benzine!  
En om met smaak te schikken, daar is nooit tijd voor.

Dit groene toilet, wel mijn liefste man  
Is mijn zeer kundig geverfde bruidstoilet;  
Nu zie ik hoe iemand verand'ren kan  
Ja, daarop werd door jou immers nooit gelet.

Er volgde toen een beklemmend zwijgen.  
Daarna klonk het uit zijn mond „Mijn lieve schat  
Weet dan dat heeren weinig daarnaar neigen:  
Wij weten, dat elk elkaar's warme liefde had“.

En nu eindig ik met veel hartelijke groeten voor ieder van X.

In deze trant dichte patiënte nog vele andere verzen. Geen enkel toont enig kritisch inzicht.

Zooals uit de geciteerde brief blijkt, heeft zij nooit eerder verzen gemaakt en voor zoover na te gaan heeft zij vroeger evenmin geteekend.

Men kan zich aan de indruk niet onttrekken, dat er een zeker verband moet bestaan tusschen de psychose en de artistieke activiteit. Deze activiteit is in de eerste plaats op de buitenwereld gericht. De eerste malen, dat zij een gedicht schreef, stuurde zij dit dadelijk op naar de redactie van een tijdschrift. De instelling, die zij zelf ten opzichte van haar werk heeft wordt gedragen door de overtuiging, dat haar scheppingen „kunstwerken“ zijn en dat zij zich een plaats onder de kunstenaars zou kunnen veroveren. Andere malen richt zij zich in haar verzen tot bepaalde personen, die zij daardoor iets wil mededeelen. Aan een broer, van wien zij veel houdt, maar die weinig notitie van haar neemt, ofschoon zij vroeger veel contact hadden, richt zij het volgende vers. (Het gedeelte dat hier cursief gedrukt werd, werd door patiënte zelf onderstreept.)

### *Zeepbellen blazen*

Wie herinnert zich niet het bellen blazen uit zijn jeugd?  
Lang te voren werden wij met het plan verrast;  
Was er geen tuin, dan maakte men van de nood een deugd  
En werden wij met 't heerlijk spel op het balcon vergast.

Tafels, stoeltjes en ook kommen werden klaargezet  
Met zeepwater; witte pijpjes waren hoofdzaak  
Voor ons kinderen begon nu de groote pret.  
Zooiets heerlijks hadden wij heusch niet vaak.

Prachtig! Heel groote bellen zagen wij toen  
Doorzichtig, dun als glas veelkleurig  
Als de regenboog: blauw, rose, grijs en ook groen  
Zij dreven af, wij volgden ze met d' oogen keurig.

Dan dachten wij: „Ach mooi en bros zijn die bellen,  
Zoo bros als eens onz' levensloop kan worden  
En wij gaan elkaar *later vast veel* vertellen.”  
Maar er zijn kinderen, die vooral maar niet morden.

Inmiddels schrijft zij hem in de bijgaande brief, dat het haar zooveel verdriet doet, dat zij zoo weinig van zijn leven weet.

Ook een redevoering, die zij opschreef, wilde zij voor de zusters houden, omdat zij meende, dat deze daardoor zouden veranderen. In haar hallucinaties hoort zij verpleegsters en doktoren over rijkdommen spreken, die zij bezitten of zouden willen bezitten, terwijl zij meent, dat zij daar tusschen door schimpen op de liefde tot de naasten. Zij projecteert hier een conflict van zichzelf. Zoo schreef zij aan een familielid een brief, waarin zij eerst erover uitweidde, dat zij nu geheel los was „van het stoffelijke”, terwijl zij dadelijk daarop vroeg om haar veel chocolade te willen zenden, daar zij daarvan zooveel hield en zoo weinig in de gelegenheid was, om zich die te verschaffen.

In andere brieven, waarin zij over deze theorieën schrijft, beschrijft zij ook uitvoerig de toestand van haar garderobe, die volgens patiënte veel te wenschen overlaat.

De oorzaak voor het feit, dat patiënte met haar uitingen voor het voetlicht komt is, dat zij overwaardige denkbeelden over haar begaafdheden koestert. Vele van haar verzen maakt zij, om ze te kunnen voordragen. De manifeste inhoud wordt meestal door een stemming gegeven. In haar vorm houdt zij zich in het algemeen aan de conventie.

Dit is van belang, omdat patiënte gewend is, de verzen uit ver-



schillende litteraire tijdschriften te lezen en ook vrij veel verzenbundels kent. Maar zeer zelden treffen ons regels, die in origineele en praegnante vorm een eigen poetische verwerking van een waarneming zijn (Mist, regel 7 en 9). Ook hier, evenals bij vele andere „dilettanten”, verstoren woorden, die uitsluitend om der wille van het rijm geplaatst zijn, de innerlijke harmonie van een gedicht.

„Het bruidstoilet” staat niet alleen door het onderwerp los van de andere verzen. Eveneens geeft de wijze, waarop de manifeste inhoud in gecompliceerde en schematische vorm wordt ontwikkeld, aan dit gedicht een eigen cachet, terwijl sommige regels door het origineele gebruik van enkele woorden boven de totale banaliteit worden verheven (regel 3, 8, 20).

„Zeepbellen blazen” is geschreven om de 15e regel. Zoo projecteert zij in haar litteraire uitingen soms actuele conflicten, die haar gedeeltelijk bewust zijn, andere malen is een latente inhoud aanwezig, die zich achter een stemmingsbeeld verschuilt. Dat in deze paranoïde psychose de „Einführung” vaak eenigszins verdrongen wordt door een projectie, zou een gevolg kunnen zijn van de sterke projectie van eigen strevingen op de buitenwereld die aan de paranoïde psychosen eigen is.

In haar teekeningen is de patiënte meestal geheel op de buitenwereld ingesteld. Zij copieert naar platen uit geïllustreerde tijdschriften of teekent naar de natuur. Slechts eenmaal teekende zij geheel uit het hoofd. En bij de dierfiguur die toen ontstond schreef zij (Zij was bestemd om als briefkaart naar een nichtje gezonden te worden): Os, mannetje van de koe. En midden in het woord „mannetje” ontstond een inktklad. Het is natuurlijk een open vraag, of deze „Fehlleistung” een diepere betekenis heeft.

De teekeningen vertoonen geen verschillen met die van ongeefende volwassenen. Eigenaardige effecten ontstaan soms, doordat patiënte niet direct naar model teekent, maar later uit het hoofd nateekent, wat zij vroeger gezien heeft. Zoo ontstonden b.v. de eigenaardige schaduwen in de tekening van het hek.

Het zou onjuist zijn om in de tekening van de mangel op het veld eenige bijzondere betekenis toe te kennen aan de wijze, waarop de aarde is weergegeven. De opgave om de aardkuiten van het mangelveld te teekenen is voor patiënte te moeilijk.

Patiënte No. 13 werd in 1937 opgenomen. Zij was toen 53 jaar en werd reeds van 1932 af in een krankzinnigengesticht verpleegd,

waar de diagnose gesteld was op dementia paranoïdes.

Het begin van haar psychose was sluipend en dateert al van vóór 1929. Sedert 1929 schreef zij iedere dag 2 à 3 brieven aan een medicus in de stad harer inwoning. Aanvankelijk schreef zij alleen over haar lichamelijke toestand, die haar zorg baarde, hoewel daarvoor geen objectieve redenen aanwezig waren, maar later kregen deze brieven hoe langer hoe meer een paranoïd karakter. Zij maakte met verschillende mensen ruzie, beledigde hen en bedreigde anderen.

Daar er tenslotte, toen haar zoon op haar bevel zich op zijn school ging misdragen, wanordelijkheden ontstonden en patiënte zich daarop met voor het hoofd van de school beledigende brieven tot de openbaarheid ging wenden, werd er ingegrepen en werd patiënte in een krankzinnigengesticht geplaatst.

Het blijkt bij het onderzoek, dat patiënte meent, dat zij op aarde een zending te vervullen heeft, waarbij zij met enkele medestanders een zeer uitgebreide samenzwering moet ontmaskeren.

God zelf heeft haar deze zending opgedragen en de bovengenoemde medicus heeft haar ervan overtuigd, dat zij moest volhouden ondanks alles wat haar daardoor zou kunnen overkomen. Overal om haar heen speurt zij verraad en bedrog. Enkelen, die haar zouden willen helpen, worden daarin tegengehouden en moeten neutraal tegenover haar blijven staan, daar hun anders groot ongeluk zou kunnen overkomen.

Het is niet recht duidelijk geworden, om welke kern heen zich haar waansysteem heeft ontwikkeld. Aanvankelijk beschuldigde zij het hoofd van de school waarop haar zoon was van communistische neigingen. Later — in het gesticht — meent zij van God tekenen te ontvangen, dat zij een bepaalde taak (welke dat is wordt niet precies aangeduid) heeft te vervullen, maar wel schrijft zij telkens, dat zij haar leven niet kan beëindigen, zoolang een bepaalde, met name genoemde politicus nog op vrije voeten rondloopt. Zij meent, dat deze politicus verantwoordelijk is voor het kwaad, dat haar is aangedaan.

In latere jaren is haar waansysteem als volgt opgebouwd.

In het sanatorium verblijft een handlanger van Litwinof, nu eens in de vorm van de assistent-geneeskundige, dan weer meent zij, dat een van de patiënten of verpleegsters deze rol vervult. Zij is reeds failliet verklaard, maar zij moet op bevel van Litwinof nu nog „gecastreerd” worden, maar hiervoor is noodig, dat in haar bloed „syphilis” is aangetoond. De assistente heeft daarom een „stinkend monster syphilisbloed” op haar hart verborgen, teneinde dit valschelijk voor het bloed van patiënte uit te geven, of wel teneinde patiënte hiermee te besmetten. Zij is een „erkende door de mand gevallen gifmengster”.

bovendien directrice van de inrichting. De echte directeur en de tweede geneesheer zijn niet anders dan de assistenten van dit „monster” en dat tegen hun wil. Deze eerstgenoemde doktoren moeten patiënte zoo lang de wet voorschrijven, dat zij tenslotte gaat protesteeren. Maar wanneer patiënte dit zou doen, dan zou zij voor straf „overdonderend in een Halt's-Maul-slaapkuur worden gestopt.”

In de eerste jaren, dat patiënte in het sanatorium was opgenomen, was zij, afgezien van enkele, wat manisch gekleurde ontstemmingen, zelfs in het gebouw voor lichtere patiënten wel te handhaven. In gezelschap kon zij zich zeer goed inhouden, was conversabel en prettig in de omgang. Die menschen, die zij ervan verdacht, haar niet welgezind te zijn, negeerde zij zooveel mogelijk, zonder daarbij echter opvallend te werk te gaan. Zij maakte daarin slechts één uitzondering: met de assistente sprak zij nooit. Later veranderde zij eenigszins. Patiënte werd steeds meer paranoïd en toonde haar gevoelens meer en meer. Zij ging telkens ongemotiveerde aanmerkingen, o.a. over het eten maken, vooral wanneer zij door andere onbekende oorzaken ontstemd was en werd steeds nerveuzer en meer gespannen. Eindelijk begon zij zich over haar verblijf in het sanatorium te beklagen en begon zij haar vrijheid te eischen, terwijl zij vroeger steeds in haar opname berust had. Het gevolg hiervan was, dat zij tenslotte opnieuw naar een gesticht moest worden overgebracht. (Sept. 1940).

### *De „brieven”*

Een van de meest opvallende verschijnselen, die konden worden opgemerkt was, dat patiënte, toen zij in het sanatorium werd opgenomen, reeds sedert jaren iedere dag vele „brieven” verzond. Aanvankelijk richtte zij die aan haar broeder, later aan de doktoren van de inrichting. Het lag geenszins in haar bedoeling, dat de eerstgenoemde brieven ook werkelijk aan het aangegeven adres werden verzonden. Wel verwachtte zij echter, dat de doktoren alles lazen wat zij schreef.

Herhaaldelijk verzekerde patiënte, dat zij vroeger, d.w.z. voordat haar psychose apert werd, met de grootste moeite ertoe komen kon, een brief te schrijven. Pas in het laatste jaar vóór haar opname was zij zich daartoe gaan zetten, d.w.z. op het oogenblik, dat zij zich bewust geworden was, dat zij een taak, haar door God op de schouders gelegd, te vervullen had. Toen schafte zij zich bovendien nog een schrijfmachine aan en leerde zij typen, omdat het schrijven haar zooveel moeite kostte.

Door een toeval kregen wij enkele concepten van brieven in handen,

die door haar in 1932, vóór haar eerste opname in een gesticht waren geschreven. En van deze brieven zijn 3 eenigszins verschillende, gedeeltelijk gecorrigeerde en niet afgemaakte copieën aanwezig. Hier blijkt dus inderdaad objectief, dat patiënte, die in latere jaren vrijwel nooit iets meer in haar geschriften veranderde, dit langzamerhand leerde en hier dus inderdaad een zekere traagheid of een impotentie werd overwonnen. Bij de komst van patiënte in het sanatorium werd de strijd met het schrijven aangebonden. Patiënte werd onderworpen aan een strenge dagindeeling, die haar slechts één à anderhalf uur per dag tot schrijven liet. Toch speelde zij het klaar om in 2 uur tijds (door onvolledige contróle werd een half uur schrijven pas te laat door de verpleging ontdekt) een „brief" van 6 getypte en 6 geschreven blocnote-vellen op te stellen. Telkenmale wordt aan patiënte verboden om meer papier dan 2 bladzijden te beschrijven, maar telkens ook weet zij met allerlei uitvluchten aan dit voorschrift te ontkomen. Hierbij valt op, dat zij rustiger en iets ontspannener is, wanneer zij naar hartelust aan haar neiging heeft kunnen toegeven. Maar daar patiënte geen maat kan houden, is het niet mogelijk haar ook maar eenigszins tegemoet te komen.

„Wanneer ik niet meer schrijven kan, zal ik me volkomen leeg voelen en inslapen", zegt patiënte en wanneer haar tenslotte een dag het schrijven geheel verboden moet worden, omdat zij zich weer in alle opzichten is te buiten gegaan en haar haar schrijfpapier wordt afgenomen, schrijft zij op de muren.

De „brieven" zelf vertoonen een tweetal karaktertrekken, die sterk afwijken van wat deze levendige, geestige vrouw, die „every inch a lady" is, in het dagelijksche leven van zich laat zien.

In de eerste plaats komen vele zinnen jaren achtereen nagenoeg onveranderd iedere dag terug; en in de tweede plaats uit zij zich in een taal, die men zeker niet van deze patiënte verwacht zou hebben, wanneer men haar uitsluitend had hooren spreken.

Zoo schrijft zij b.v. (4-XI-1939)

„Beste A (een brief aan haar broeder gericht) Donder bliksem met je erkende doorslaggevende stem: Ik vind het honderd procent goed; mijn God A, de Ned. Grondwet verbiedt het aanhouden van een door de mand gevallen gifmengster, gangster, moordnares als medica (de assistente)!!!! Er uit er uit met het godvergetensche loeder; het is beloofd, ik had niets met de gifmengster te maken!! Hoe, rotmeid B., paarlencollier is de eed van mijn vader verzekerd?? Er uit, er uit met het Godvergetensche kreng B., ze heeft een godvergetensch monster syphilisbloed verstoppt, dat ze valsch het mijne liegt!! Daarom

overdonderend mijn bloedonderzoek gelast!! en Dr. C. heeft het bewijs van mijn gezonde bloed, daarom Dr. C. uitgeschakeld!!" etc.

In deze geschriften worden, evenals bij patiënte No. 12, actueele conflicten, ontstaan ten gevolge van een pathologische instelling ten opzichte van de buitenwereld, afgereageerd.

Ook hier wordt een critische instelling tegenover de maatschappelijke reële verhoudingen door de psychose onmogelijk gemaakt en is het schrijven op te vatten als een poging tot herstel van een zeker contact door middel van een projectie. Een werkelijk contact is echter onmogelijk, omdat patiënte dit alleen aanvaardt, indien de omgeving zich in overeenstemming met haar wanen gedraagt en zich op hetzelfde standpunt als zij zelve stelt.

Terwijl patiënte in het begin alleen op de boven aangeduide wijze schreef, en slechts een enkele maal toespelingen maakte op openbaringen van Gods wil, duidt zij later telkens opnieuw aan, dat zij naar „teekenen" van een Hooger Wezen zoekt, waardoor zij zich gesteund en gesterkt kan voelen.

Zoo schrijft zij:

„Vriend der vrienden. Een zonnestraal glijdt door het loover ten teeken van 's Heeren gena! Morgen gaat A. trouwen. Arm schaap, onwetend kindje, maar geen is zoo gelukkig als ik!" etc.

En telkens herhalen zich deze uitlatingen en blijken op alle oogeblikken, dat zij daaraan behoefte heeft, zich teekenen aan de hemel te vertoonen. Zoo is het haar gemakkelijker, haar pathologische overtuiging te handhaven en de rust te vinden, om tegenover haar omgeving aan de wanen te blijven vasthouden.

De „teekenen" en de brieven zijn voor haar middelen om zich een innerlijk en een uiterlijk houvast te verschaffen in haar onzekere positie tusschen waan en werkelijkheid.

### *Het teekenwerk*

Na haar vertrek uit het sanatorium ging patiënte teekenen.

Aanvankelijk versierde zij bakjes en andere voorwerpen, voornamelijk met vliedervormige figuren. Later teekende zij ook op papier. Onder de teekeningen zijn vele vlinders, met eigenaardige voorstellingen of ornamenten op de vleugels. Deze hebben somtijds een symbolische beteekenis, die, wanneer geen geschreven verklaringen zijn toegevoegd, onbegrijpelijk blijven.

Eén ervan (24 Febr. 1941) vertoont op de vleugels gekleurde strooken. Bijgevoegd is een briefje, waarop staat:

„Zwart: ..... (Plaats harer inwoning vóór de interneering in afb. 18  
het gesticht).

Grijs: een wolk.

Oranje: een lichtstraal.

Ander grijs: warmer: een wolk.

Rood, karmijnrood: zijn gloed.

Grijs: een wolk.

Geel: het ondeugende zonnetje, naar binnen glurend als een kwa-  
jongen om het hoekje.

Zwart: ..... (Plaats harer inwoning vóór de interneering.)

En de kern: staalblauw, dat is ..... blauw (weggelaten is de  
naam van de patiënte zelf, die eenige klankovereenkomst vertoont  
met „staal".) dat is één, samen met het zwart.

Houdt het in de zon, tēgen de zon, dan komt de ware gloed.

Niet symmetrisch, zonder het te willen, maar: een vriend houdt niet  
van eentonigheid! en ik heb nog wel extra gemeten!"

In een andere teekening geeft patiënte een symbolische voorstelling afb. 19  
van haar politieke waandenkebeelden, door de groepeerings van een  
aantal vlaggen. Daaronder staan eenige paarden afgebeeld met  
een Lam Gods. Op een bijgevoegd briefje staat o.a. na de be-  
spreking van de groepeerings van de vlaggen: „Mijn God, daar gaat  
me een licht op: het paard, het paard... dat is het PACT: het ge-  
schonden militaire pact, de verzegelde enveloppe in Romel!" En onder  
de tekening: „Het Lam heeft het geschonden militaire pact geopend:  
De verzegelde enveloppe in Romel! Het „paard" in dezen tijd". Hier  
krijgt men sterk de indruk, dat patiënte, die impulsief en gehoorzaamend  
aan onbewuste impulsen gaat teekenen, deze achteraf rationaliseert.

In andere teekeningen houdt patiënte zich aan conventionele  
symboliek. Zij geeft een aanbidding van het Lam Gods weer in een  
eigenaardige driehoekige compositie zonder commentaar.

Bij een compositie van een gekroond kruis, belicht door de zon afb. 20  
schrijft zij: „En toch: Jesus triumphator. Vader! kom deze primitieve  
kracht te hulp." De datum wijst uit, dat patiënte zeer waarschijnlijk  
deze tekening opdroeg aan een kind, dat zij kende.

Onbegrijpelijk is een tekening van een vlinder, op wiens vleugels  
een zon staat afgebeeld. Op de hoek van een dezer vleugels is een  
op een kier staande deur te zien, met het been van een wegsliu-  
pende man. De bijgeschreven tekst luidt: „ter herinnering. — Van morgen  
op de wandeling! — 25-2-1941. Onbekend maakt onbemind!: Alles  
begrepen." Waarschijnlijk slaat dit weer op een van de openbaringen,  
die zich aan haar voltrokken.

In een latere serie teekeningen geeft deze patiënte zoo nu en dan de gelegenheid om van enkele van de door haar gebruikte symbolen een deel van de betekenis te doorgronden. Deze serie bestaat uit 74 stuks en omvat al haar werk van April tot September 1941.

Naar de onderwerpen zijn zij als volgt te rangschikken:

Vlinders . . . . .	12
Vlinders met bloemen . . . . .	1
Vlinders met zon(nen) op de vleugels . . . . .	2
Vlinder in een zon geteekend . . . . .	2
Vlinder naast een zon . . . . .	1
Vlinder met zon en aesculaapstaf . . . . .	1
Vlinders in de kleur van vlaggen met zon . . . . .	4
(Zon in de vleugels 3	
Naast de zon 1)	
Vlinder als „kapel”, als kerk met zon . . . . .	1
Vlinders in de kleuren van vlaggen . . . . .	12
Abstracte afbeeldingen van de zon . . . . .	3
Landschappen met zon . . . . .	2
Vlaggen met zon . . . . .	1
Vlag in de vorm van een zon met aesculaapstaf . . . . .	1
Vlaggen . . . . .	14
Aesculaapstaf . . . . .	1
Eenvoudige politieke symbolen . . . . .	2
Dieren . . . . .	1
Bloemen . . . . .	7
Landschappen . . . . .	1
Gekleurde banden (overgang naar de vroeger ge- noemde „brieven”) . . . . .	5
Totaal . . . . .	74

Bij deze teekeningen zijn meestal commentaren geschreven. Slechts 2 dragen geen opschriften, een andere draagt alleen de naam van de afgebeelde bloem als bijschrift, twee verdere dragen behalve de naam van de afgebeelde bloem het opschrift „tegen het licht zien” (zij zijn geteekend op doorzichtig papier) en ook een vlinderfiguur heeft alleen als bijschrift „wint tegen het licht”. Een aanhaling uit de bijbel staat op 4 teekeningen, op 10 andere staan naast aanhalingen uit de bijbel allerlei opmerkingen, die door haar waanvoorstellingen zijn geïnspireerd. Alle overige commentaren hebben uitsluitend op de wanen betrekking. De meeste van deze bijschriften vertoonen ook nagenoeg

geen apert verband met de afbeeldingen, behalve bij die, waarop vlaggen staan afgebeeld.

In enkele teekeningen echter is het mogelijk, een zeker verband tusschen het geteekende en het geschrevene te vinden. En hier blijkt ook, dat patiënte zich aan de eene kant aan een conventioneele symboliek houdt, en aan de andere kant geheel autonoom scheidt.

Een teekening, die het bijschrift draagt: „en alsdan zullen zij den Zoon des menschen zien komen in een wolk met groote kracht en heerlijkheid (Lucas 21. vs. 27)”, vertoont een zeer primitief geteekende weide, waarboven een zon temidden van een grijze wolk staat.

In een andere teekening geeft zij weer, hoe zij zich de herbouw van Rotterdam gewenscht heeft (naar aanleiding van Ezechiël 48):  
..... „mocht op de plaats van de Zuiderkerk komen een eerwaardige kleine kapel: een doopkapel. Witte vlinder: waarin het kribje van het kindeke Jesus Christus — Maar als een Cerberus, boven alles, alles uit: De Heere is aldaar.”

afb. 21

En op de teekening zelf staat: „De Heere is aldaar. Het kribje in Bethlehem de nieuw op te bouwen stad.”

Bij een andere teekening van een vlinder is op een afzonderlijk blad de volgende commentaar gevoegd. Patiënte richt zich hierin tot een vriend, voor wien zij vroeger gouden tientjes verzamelde en wien zij nu enkele van haar teekeningen wil zenden. .... „en nu, de vlinders: ik heb begrepen, dat jij alle gouden tientjes moest afgeven, die je met zoo'n innige liefde aan je hart hebt gedrukt, bij gebrek aan beter. Geen gouden tientje kwam in mijn handen, of: het ging, het moest bewaard ... voor jou. Eens zat ik heel krap in mijn contanten, was pas geïnstalleerd in ....., had me tot plicht gesteld niet om geld te schrijven voor een bepaalden datum: een gouden tientje kwam me in handen, de geldnood werd nijpend, maar: het ging naar jou... en mijn plicht bleef ik getrouw: — en nu... ik heb vlinders en vlinders gekleurd... bestemd voor jou, als schadevergoeding voor de gouden tientjes; ik dacht, misschien zijn deze penseelvruchten je dierbaarder nog, enkele tenminste, ik heb er heusch mijn best op gedaan en sommige zijn niet al te onhebbelijk, dacht ik zoo: Wie geeft wat hij heeft is waard dat hij leeft. Elke vlinder is als een notitie-dagboek, geeft weer den dag in vogelvlucht.

Technisch staan de teekeningen op een vrij laag peil.

Op een ervan, waarop het eiland Urk staat afgebeeld, omgeven door water, „waarop een 10 cM. groene laag, waarin alle palingen doodgaan”, is de horizon een enkelvoudige lijn, waarop alle huizen staan. Beneden deze lijn een groene laag en daar beneden een laag

afb. 22



water: het is dus, alsof de voorgrond in een verticale doorsnede werd weergegeven.

afb. 23 Ook een tweede landschap is op één plan opgebouwd.

afb. 24 Zelden teekent zij naar de natuur en meestal draagt haar werk idiopsychische kenmerken. De anatomische bouw van de weergegeven objecten interesseert haar niet. Zij gelijken, in de weergave van de details (vlinders, dieren, mensen) dan ook veel op de teekeningen van niet-begaafde volwassenen.

Merkwaardig is verder, dat de dagelijksche „brieven" die de patiënte reeds gedurende jaren elke dag naar de behandelende medici stuurde, veel minder bladzijden beslaan, veel minder woorden bevatten en veel onleesbaarder zijn geworden sedert zij is gaan teekenen. Het is alsof een gedeelte van de affecten, die zij daarin uitte, door de teekeningen zijn geabsorbeerd.

Dat dezelfde affecten zich uitte is niet met zekerheid aan te toonen, maar uit het feit, dat de bijschriften vrijwel alle betrekking hebben op de waandenkbeelden, wijst wel in die richting.

Het teekenen van deze patiënte heeft de bekende beteekenis: in haar teekeningen reageert zij spanningen af, doordat zij een wereld schept, die èn objectief-waarneembaar èn in overeenstemming met haar wanen is.

De psychose bracht haar tot teekenen, omdat in de psychose de voorwaarden geschapen werden, die ook voor den normalen kunstenaar bestaan: het zich niet kunnen verzoenen met de buitenwereld en tengevolge daarvan een stuwning van energie, die om uiting vraagt.

Patiënte No. 14, die bij haar opname in 1937 68 jaar oud is, lijdt sedert jaren aan dementia paranoides. Na gedurende enkele jaren in een sanatorium en met een verpleegster alleen op reis te zijn geweest, komt zij onder onze observatie. In de eerste dagen na haar opname is niets bijzonders aan patiënte waar te nemen, later dissimuleert zij minder en blijkt zij heftig acustisch en kinaesthetisch te hallucineren. Bovendien koestert zij vele waandenkbeelden. Deze vertoonen sterk het karakter van een vervolgingswaan, afgewisseld met erotische betrekkingswaandenkbeelden. Ook de inhoud van de hallucinaties is overwegend van erotische aard. Patiënte gedraagt zich ook af en toe ongeremd-erotisch.

In het begin van haar verblijf uit zij zich telkens over verschillende waandenkbeelden en hallucinaties, later worden deze plotseling in een vaste vorm gegoten, die nu reeds gedurende enkele jaren onveranderd voortbestaat.

Eerst beklaagde zij zich erover, in een milieu van homoseksueelen beland te zijn en beschuldigde zij de zusters ervan, zich te buiten te gaan aan onzedelijke handelingen met patiënten, later meende zij des nachts „liefdeslawaaï” uit de kamer naast de hare te hooren komen en vertelde zij, dat allerlei mannen haar erotische opmerkingen toevoegden. Dan weer meende zij vervolgd te worden door verpleegsters, die haar niet gunden, dat zij heteroseksueel aangelegd was, of meende zij met gassen, die zij ruiken kon, achtervolgd te worden. Zelf deed zij van tijd tot tijd pogingen om tot handtastelijkheden tegenover medepatiënten over te gaan.

Af en toe heeft zij inzicht in de veranderingen, die de ziekte in haar veroorzaakte. Zij vertelde, dat zij ongeveer 4 jaar geleden was gaan inzien, dat zij de menschen niet vertrouwen kon en dat deze misbruik van haar vertrouwen maakten. Zij ging toen de menschen beter doorzien en zij is nu bezig, hen dienovereenkomstig te behandelen.

Daarbij wordt zij geholpen door een kuur, die zij thans meent te ondergaan. Zij wordt door de doktoren van het sanatorium op onbepaalde en ongeregelde tijden met elektrische ontladingen behandeld, die haar beter moeten maken, en moeten doen herstellen van vroeger opgedane teleurstellingen. En dan ontstaat langzamerhand de kristallisatie van de wanen, die daardoor tot een gesloten systeem aan elkaar groeien. Zij meent, verloofd te zijn met een dokter, die zij aanvankelijk hier in het sanatorium wel eens gezien heeft en die, hoewel hij later een andere naam krijgt, toch steeds dezelfde plaats in haar wanen blijft innemen. Verder krijgen haar hallucinaties een plaats: zij heeft gemerkt, dat verschillende doktoren en zusters hier „sans son” spreken kunnen en elkaar te hulp kunnen roepen, wanneer dit noodig is. Dit spreken „sans son” heeft zij van haar verloofde ook geleerd. D.w.z. dat zij het zelf niet kan, maar dat haar verloofde haar goede raad en conversatie verschaft door tot haar te spreken, zóó dat zij het wel maar andere menschen het niet kunnen verstaan.

Zij geeft ronduit toe, dat zij haar verloofde sedert de verloving nog niet heeft ontmoet. Dit wordt veroorzaakt door het feit, dat deze bezig is het sanatorium te saneeren, de homoseksuele verpleegsters weg te werken en het daarmee zoo druk heeft, dat hij haar niet ontmoeten kan. Het moet zijn werk zijn, om iets goeds tot stand te brengen, daarna zullen zij beiden op huwelijksreis gaan en dan uitrusten van de vermoeienissen en ontberingen.

En passant verneemt zij van haar verloofde, dat er verschillende

doktoren aan de heerenafdeeling werken, die hem steunen, dat er ook onder de verpleegsters doktoren zijn en dat anderen, die haar schijnbaar behandelen slechts studenten zijn, die al jaren studeeren zonder klaar te komen. Intusschen gedraagt zij zich hoe langer hoe vreemder. Zij dirkt zich op de buitenissigste wijze op, verft zich en parfumeert zich af en toe zoo sterk zij kan, om de lucht van de onaangename gassen, die ondanks de zorgen van haar verloofde nog tot haar doordringen te neutraliseeren. Zij is meestentijds druk bezig op haar kamer met verschillende vormen van handwerken. Dit doet zij steeds even keurig en minitueus. Verder schrijft zij veel. Soms kernachtig hatelijke brieven aan familieleden, die zij ervan verdenkt, met haar vijanden samen te spannen, soms verzen of stukjes proza. Wanneer zij iets gelezen heeft, dat haar heeft getroffen, dan schrijft zij dat over in een apart cahier, dat zij daarvoor heeft en dat zij zorgvuldig bewaart.

Tenslotte zit zij soms uren achtereen te teekenen; over deze teekeningen zal later gesproken worden.

Patiënte schreef vóórdat haar psychose apert werd nooit verzen.

De eerste verzen in de psychose geven een stemming weer; er worden gevoelens van teleurstelling, van haat in uitgesproken. Zij worden geschreven in perioden, dat patiënte minder goed is en levendig hallucineert. <sup>3)</sup>)

Duidelijk pathologische accenten zijn lang niet altijd aanwezig.

Dat is ook begrijpelijk, wanneer men in aanmerking neemt, dat zij betrekking hebben op de verhouding tusschen patiënte en haar omgeving. Zij leeft nog in de overtuiging, dat zij naar de maatschappij terug zou kunnen keeren. En deze overtuiging wordt eenigszins ondersteund, doordat patiënte, die ook vroeger reeds verpleegd moest worden, telkens weer in zooverre herstelde, dat men het aandurfde om haar met een verpleegster naar het buitenland op reis te laten gaan. Hoewel ditmaal de verschijnselen heviger zijn dan in vorige fasen, bleef de kans op een gedeeltelijke remissie bestaan.

In deze stemming van onzekerheid schreef zij: (IV-1938)

### „Bijna”

Je bent er „bijna”, genezen — jawell  
't Is, dat ik dat „bijna” geen oirtje tel.  
„Bijna” is half, — 't is niet vast en niet eerlijk;  
„Bijna is twijfel en gansch niet begeerlijk!

---

<sup>3)</sup> Vgl. P. Mohr — Das künstlerische Schaffen Geisteskranker und seine Beziehungen zum Verlauf der Krankheit. I.c. pg. 428.

„Bijna" is walglijk van onvastheid van wil,  
 „Bijna" is bedrieglijk en maakt iemand kil.  
 „Bijna", dat „bijna" doet iemand verstijven,  
 En hem voortdurend in onzekerheid blijven.  
 Dan is het „ja" of het „neen" beter woord,  
 Iets, dat een eerlijk mensch altijd bekoort.  
 „Bijna" genezen, „bijna" hersteld —  
 Zóó krijgt een zieke nooit waar voor zijn geld!  
 Zeg dan — potdorie — waar het op staat,  
     Waar het om gaat!  
 Wees toch eens eerlijk en geef explicatie;  
 Men heeft geen grein aan zoo'n redenatie  
 Misselijk, misselijk — da's natuurlijk een *man*,  
 Die zonder kletsen door 't leven niet kan.

Toen haar, mede naar aanleiding van dit gedicht medegedeeld was, dat zij moest wachten, tot zij zoover hersteld was, dat het verdere beloop van de psychose voorspellingen mogelijk zou maken, schreef zij, hoewel zij nooit toonde, eenig ziekteinzicht te hebben, enkele dagen later het volgende versje:

#### *Wachten!*

Wachten staalt zelfbeheersching, staalt wil;  
 Wachten maakt ongeduldigen stil,  
 Wachten maakt treurenden blijmoedig;  
 Wachten — maar wachten: niets gaat voorspoedig!  
 Wachten? — Ja, zoo zou 't moeten zijn;  
 Wachten doet soms echter 't harte pijn!  
 Wachten! Geef ons de kracht om te strijden;  
 Wachten! Maak ons tot Godgewijden.

Hoewel de psychose progressief verloopt en zij in haar gedrag tegenover de doktoren soms zeer onhebbelijk optreedt, stuurt zij aan één van de medici het volgende vers, samen met een teekening van de groene hydrant voor de besproeiing van het grasveld, die zij van haar kamer uit kan zien.

#### *De Verkeersagent*

De verkeersagent  
 Is altijd present  
 Maar wat wil die vent!

Hij keert zich niet, hij wendt zich niet,  
Hij kijkt niet, waarlangs een auto schiet.  
Hij draait zich niet om,  
Is steeds even stom,  
En heeft geen bel of rommeldebom.

Zijn helm is sierlijk, zijn armen zijn recht,  
Maar hij let niet op gentleman, dame of knecht.  
Nog nooit zal ik zulk een saai exemplaar,  
Hij is groen van z'n toonen tot aan z'n haar,  
En knipoog ik somtijds eens tegen hem,  
Dan schreeuwt hij met zijn heesche stem:  
„Doorloopen dames, schiet op meneer!”  
„Man, ga toch niet zoo ellendig te keer!  
Die fietsen en karren — hoe kom ik erdoor!”  
„Kom hier dan maar ouwe, ik wijs je het spoor” —  
En waarachtig, daar stapt hij statig vooraan,  
Laat twintig menschen achter zich gaan,  
Steekt over het plein, komt statig weerom,  
En is als te voren groen, kaarsrecht en stom.

Intusschen heeft zij haar waan ontwikkeld, dat zij verloofd is met den bovengenoemden dokter. Deze laat haar maar wachten, en zoo schrijft zij hem:

Beull! Sadiste (patiënte bedoelt Sadist).

Hoe dikwijls heb ik je reeds gezegd, dat ik walg van je verschrikkelijke behandeling! Jij Mij liefhebben? — Je kwelt me, je sarta me, je mishandelt me gedurende de oogenblikken, dat je edelste gevoelens tot uiting moesten komen, — de oogenblikken, waarin oog smelt in oog, waarin hart klopt tegen hart en borst tegen borst, — ik herhaal: in die oogenblikken zelfs vind je er niets dan behagen in, om mij te martelen, tot ik bijna dood ben. O, beull! O! Sadiste — aanschouw deze harten, en alles zal je duidelijk zijn.

(Aan het hoofd van de brief staan twee harten, één groot doorboord met een venster erin en een klein.)

De volgende dag schrijft zij weer een liefdesbrief aan „Piet, mon amour”. Zij beschrijft dan haar toekomstige geluk in het huis, dat zij samen zullen bewonen. Zij meent, dat zij dit van de bus uit gezien heeft, toen zij naar de stad ging. Nu hoorde zij in haar hallucinaties, dat dit huis werkelijk het hare zou worden:

„Ik hoopte wel, maar durfde er niet aan te denken! Zien onze

kamers op het Zuiden uit net als deze? Want we zijn zonnekinderen en kunnen zonder zon niet leven."

Dan schrijft zij er over, of zij een hond of een poes zullen nemen, en welke meubels zullen neerzetten.

Maar er is toch ook een geringe twijfel:

„En dan gaan we wandelen op de heil Ah, voilà — „le petit agneau" — En we gaan A..... in — — — de bus??

Maar als 't nu eens weer niet waar was???

Want je plaagt zoo graag — en 't zou misschien heel ergens anders kunnen zijn. Enfin, in ieder geval klamp ik me maar aan dit toekomstbeeld vast en kan ik daarover gaan piekeren."

Zoo gaat zij nog enkele bladzijden lang door.

Dat er een enkele maal ernstige twijfel ontstaat, toont de brief, die zij op 29 Februari 1940 aan haar „verloofde" schrijft:

Hooggeachte Dr.,

U zult wel eenigszins verbaasd zijn, een brief van mij te ontvangen. En ik aarzel, U deelgenoot te maken van de redenen, waarom ik dit doe. Ik heb er lang over nagedacht, of het gepermitteerd is, een dokter, die mij  $2\frac{1}{2}$  jaar heeft behandeld, doch dien ik nooit heb gezien en met wien ik nooit van aangezicht tot aangezicht heb gesproken, schriftelijk mee te deelen, welke voor mij zoo belangrijke beweegredenen de oorzaak zijn van deze gevoels- en verstandsuiting.

Eens heb ik U in de hall van het .....hotel te ..... gezien! — Ships, that pass in the night! — en eens, in Augustus 1937 op het footballveld van het sanatorium.

En bij dien aanblik ontsnapte mij de in mijzelf gesproken gedachte „God, wat een prettig gezicht is dat!"

Nadien heb ik slechts Uw stem in de verte gehoord — altijd die stem, die mij — ik moet het U bekennen — dierbaar is geworden! Dezelfde stem, dag en nacht! Met raadgevingen, met vertrouwelijke mededeelingen in aardige liedjes, als een calmans werkende. — Enfin dokter, die stem met hetgeen zij vertolkte, heeft mij aangedaan evenals Uw prettig gezicht.

Uit Uw gesprekken heb ik vernomen, dat U weduwnaar met één dochter bent; dat U lang in Indië bent geweest, dat U, nu U op hooger leeftijd bent gekomen, steeds meer behoefte begint te voelen aan een gezellig huiselijk leven, dat U voldoende kapitaal bezit, om een huishouding op ruimen voet in te richten.

Wat ontbreekt bij dit alles? een vrouw, een echtvriendin, die U alles schenken kan, wat U op dit oogenblik ontbreekt.

En nu durf ik — in aanmerking genomen, dat 1940 een schrikkeljaar is en we heden 29 Februari hebben, — tot U te komen met het anders ongebruikelijke voorstel, mij te willen aannemen als de vrouw, die U *alles* zal kunnen schenken: een heerlijk intiem huwelijksleven in een behaaglijke woning — interessanten omgang met een algemeen ontwikkelde vrouw, die gerust een lady mag worden genoemd; met een echtgenote, die een sieraad voor Uw huis zal zijn, als ze Uw vrienden een waardige gastvrouw zal wezen.

In 't kort — ik geloof, dat van den tegenovergestelden kant U ook mij heel, heel gelukkig zoudt kunnen maken, daar ook ik een eenzaam leven lijd en heel veel behoefte heb aan hartelijkheid, teedere zorg en intellectueelen omgang. De materieele zijde van deze verbintenis is van 't minste belang — ik geloof, ook van mijn zijde, dat we daarover geen zorgen behoeven te hebben. Mocht het U onaangenaam stemmen, dat U van een vrouw zulk een propositie ontvangt, dan moet U maar denken, dat liefde haar deze woorden in de pen gaf.

Ik meen te durven beweren, dat we beiden jong van hart zijn, dat onze smaken en gevoelens overeenstemmen, en samen nog heerlijke jaren zullen kunnen beleven; dat ik Uw dochter met open armen zal tegemoet komen en ik de liefste moeder voor haar hoop te wezen, die ze zich maar denken kan; dat ik veel gevoel voor kunst heb en de schoonheid bemin — Ja, wat nog meer te zeggen. Denkt U eens goed over dit alles na, dokter — en zegt U me openhartig Uw gevoelens hierover.

Ik geloof, dat we beiden niet anders dan kunnen winnen bij deze vereeniging, te meer, daar U kerngezond is en ik persoonlijk geheel genezen ben van de aanval van apathie, voor welke genezing ik Uw eeuwig dankbaar zal zijn.

In afwachting,

met beleefde groeten,

hoogachtend,

.....

Bij een onderhoud, vlak na het schrijven van deze brief, is patiënte buitengewoon verontwaardigd, als de afdeelingsgeneesheer twijfelt aan patiënte's „verloving”.

In een gesprek met patiënte, twee maanden later, komen andere verschijnselen voor het eerst naar voren. Het blijkt, dat zij een gesprek met den geneesheer voert, maar tegelijk een geluidloos gesprek met haar „verloofde”. Tegelijkertijd spreekt zij ook nog met anderen. Roept, midden door haar gewone gesprek heen, tegen haar verloofde:

„Piet, hij (doelend op den afdeelingsgeneesheer) zegt, dat hij je niet kent” ..... Luistert dan even en zegt: „Piet zegt: Hij liegt of het gedrukt staat”. Zij weigert, zich uit te laten over haar brief van 29 Februari.

Toch gaat zij door, hem verzen, teekeningen en brieven te zenden, soms zelfs in ongeadresseerde enveloppen. Hoe langer hoe meer gaat zij ook openlijk over haar verloving en haar aanstaande huwelijk spreken en ook over bijzondere kwaliteiten, die zij als vrouw bezit.

*La femme à mille facettes.* (Sept. 1940)

Duizend facetten in ééne vrouw —  
Moed, vlijt en humor, trots, charme en trouw.  
Kunztzin, bekoring en zin voor gezang —  
Eerlijk en soepel — nooit angstig of bang.  
Cordaat en toch tactvol — vol vitaliteit,  
Trotsch in 't gevoel harer Majesteit.  
Een hart, week als was voor allen die lijden,  
Een hart, hard als staal om het kwaad te bestrijden.  
Zin voor 't Schoone; blijde ontroering,  
En voor iets edels vol warme vervoering.  
Fijn van verstand, van opmerking scherp,  
Zuiver van denken, vol ijver bij 't werk.  
Poëtisch, zeer geestig en dood-laconiek,  
Een ware actrice met zin voor mimiek.  
De kalmte in persoon, van een jeugdig élan,  
Met lieve ogen en fluweelzachte wang.  
Een schat voor haar man, voor haar dochter, haar vrienden,  
Een vrouw, die elk goed mensch aan zich weet te binden.  
Een formeele engel voor haar dienstpersoneel,  
Als huisvrouw volmaakt, gevend elk zijn deel.  
Smaakvol gekleed en altijd bijzonder,  
Van heel de wereld het bloeiendste wonder,  
Met een „Ik-ben-Ik-heid”, de oorzaak ervan  
Une femme à mille facettes de soixante-dix ans.

Somtijds, en vooral in latere uitingen, komt een tendens naar voren, om zich tegen erotische gedachten, die ook in haar zelf woelen, te verweren. Deze verdediging wordt krachtiger op oogenblikken, dat zij haar „verloving” verbreekt, omdat haar man haar te lang laat wachten. Nooit zal zij in een gesprek erkennen, dat haar verloving



een fictie was; hoogstens zegt zij, dat een man, die zijn werk zoo boven zijn huiselijk leven stelt als haar verloofde, niet waardig is, door een vrouw als zij bemind te worden.

In een zoodanige periode schrijft zij:

*Therapie in een gekkenhuis. (Juli 1941)*

Een zware, ronde tafel, — daarom heen  
Dertien hystericae; twee zusters  
Loopen af en aan: heldinnen,  
ervaren, dapper, plichtsgetrouw.  
De vrouwen zwijgen, — norsch en droef,  
Of geheimzinnig lachend, 't botte gelaat,  
Schijnbaar vol vlijt, over heur werk gebogen.  
De oude, bleek, onbehaaglijk dik,  
breien, machines, aan eenen door.  
Ook jonge zijn erbij, met oogen,  
Waaruit de wellust spreekt; met handen,  
Die, knokig of gevuld, hartstocht verraden.  
Ze luist'ren niet of slecht; heur hersens  
Werken, doch steeds in dezelfde richting:  
„De man,” „de man” en altijd weer „de man”.  
Van al, wat bruut de zinnen raakt,  
Wordt fel genoten: heur lust is onbegrensd.  
Ook jalousie is aller deel: nooit of te nimmer  
Wordt and'ren iets gegund; nijd, haat en wrevel  
Verteren ieder beest; doch laf en angstig  
Bewaren z' elk geheim achter een valsche lach.  
Z' ontkennen elk gezag,  
Negeeren allen, die in „HET HUIS” regeeren,  
En vloeken tegen elk bevel.  
Gehoorzaam zijn? Ze kunnen 't niet,  
Op welk gebied het zij.  
Den arbeid dienen, wellevend zijn,  
Zich onderwerpen aan wat waar en eerlijk  
En schoon is, — 't is al vergeefs.  
Slechts laster is heur trouwe metgezel;  
Een pluisje wordt een lange draad,  
De reine onschuld tot een hoer,  
En gnuiven doen ze, als ze merken,  
Hoe diep de pijl getroffen heeft.  
Dit oordeel is wel hard, edoch 't is waar.

Geen deugd, geen kwaliteit, geen teer gevoel  
Is heur beschoren;  
Zij zijn voor altijd wis verloren  
Voor huisgezin en maatschappij.  
„En wat doen wij”, zoo de doktoren,  
„Om al dit kwade uit te roeien?”  
„Ze dwingen tot gehoorzaamheid,  
Gehoorzaamheid, gehoorzaamheid,  
En altijd weer: gehoorzaamheid!”

„Dan wordt voor 't uiterlijk het beest  
Een mensch, wellevend, net en braaf;  
Maar in heur hart blijven 't beesten.  
Fatsoenlijk zich gedragen — ze leeren 't nooit.”

— Daar zitten ze, met giftige gedachten;  
Geen schoonheid, kunst, lectuur  
Verheft hun geest.  
Elke hysterica blijft steeds een beest, —  
Verloren voor altijd.

Behalve gedichten, maakte patiënte ook vele teekeningen.

Soms copieert zij naar illustraties, soms ook teekent zij naar de natuur, dan weer uit het hoofd. Zij is daarmee tijdens haar psychose begonnen en al spoedig had zij zich een zekere technische vaardigheid eigen gemaakt.

Een van de eerste teekeningen toont een geringe oefening. Het zijn een aantal koppen en bustes, van een zeer kinderlijke opzet. De face-portretten zijn te breed en als het ware van onderen gezien, de profielen te hoog en in hun verhoudingen misteekend. Slechts een klein zelfportretje vertoont eenige gelijkenis. Het blad geeft een herinnering weer aan een fransche bar. Met een zeker heimwee sprak patiënte over haar reizen en over de hoop, nog eens alleen op reis te kunnen gaan. (Juni 1938)

afb. 25

Een teekening van 17 maanden later (20 Nov. 1939) toont reeds een geofender hand. Zij stuurde deze in een ongeadresseerde enveloppe weg en haar bedoeling was, naar patiënte vertelde, dat deze teekening aan haar verloofde zou melden, dat zij de verloving verbrak. Links bovenaan staat op het blad een vergeet-mij-niet plant afgebeeld. Rechts onder een graf, waarop een soepterrine staat, overschaduw door een treurwilg. Over het graf buigt zich een speelgoed-eend met een hooge hoed op, waarnaast geschreven staat: „Je suis 1”. Deze

afb. 26

eend is haar verloofde, die haar maar steeds laat wachten, zijn werk doet, en zijn leven met patiënte verzuimt. Op de vraag naar de beteekenis van de soepterrine antwoordde patiënte: „Als de man niet thuis komt, moet de soep wel koud worden.” Een ander antwoord was niet uit haar te krijgen. Het is dan ook niet duidelijk, of zij de symbolische beteekenis ervan doorzag.

In de loop van de jaren bleef zij steeds doorgaan met teekenen.

Soms enkele voorwerpen van haar toilettafel, met kleine veranderingen weergegeven („fleurs du mal” is het merk, dat een fleschje parfum op een van haar teekeningen draagt.) (Juni 1940)

afb. 27

Dan weer een hek met groene lap in een eigenaardig landschap, dat een vrije bewerking van een illustratie is en waarvan zij het origineel vernietigde, toen ik ernaar vroeg.

afb. 28

Somtijds komen eigenaardige verteekeningen voor, die wel als „Fehlleistungen” moeten worden opgevat. In de tekening van een „heks of een toovenaar”, „Zooiets als mijn man”, is waarschijnlijk een weergave van een man in rok bedoeld.<sup>4)</sup> In plaats daarvan draagt deze een kort jasje en een soort tuit aan de broek, die waarschijnlijk wel een penis-symbool is. Toen patiënte naar een verklaring van dit detail werd gevraagd, bloosde zij als een jong meisje en trachtte zij, zich van de tekening meester te maken. Eenige verklaring weigerde zij. In iets, wat waarschijnlijk als een soort zelfportret bedoeld is, (want kort voordat deze tekening gemaakt werd, vertelde patiënte, dat haar „man” haar Mimi noemde) beeldt zij „Mimi” af als een pop, althans zonder genitalia en met een soort „poppenhabitus”.

afb. 29

Zij houdt nooit aan een bepaalde wijze van teekenen vast. Nu eens werkt zij fijn met potlood en weinig kleur, dan weer op ruw papier en met kleurpotlood. Landschappen, objecten uit de buitenwereld — een vreemde combinatie van stoel met vogelhuisje — reproducties naar een schilderij, — wisselen af met uit het hoofd geteekende vlinders en voorwerpen. Het blijkt dat haar vaardigheid in hooge mate afhangt van het plezier, dat zij in een tekening heeft, van haar stemming en van verschillende, niet nader aan te duiden factoren.

De beteekenis die haar verzen voor deze patiënte hebben is duidelijk en vrij eenvoudig te omschrijven.

Nu eens geven haar gedichten haar de gelegenheid haar teleurstel-

---

<sup>4)</sup> Het is een figuur uit Trilby van Dumaurier, een geïllustreerd boek dat patiënte jaren geleden heeft gelezen, en waarvan zij geen exemplaar bezit.

lingen af te reageeren, andere malen, zooals in „therapie in een gekkenhuis”, projecteert zij haar eigen verdrongen strevingen. Dan weer is het een dagdroom die vorm krijgt.

Het teekenwerk is moeilijker te doorzien.

In de eerste plaats wordt dit veroorzaakt door het feit, dat deze uitingsvorm er zich minder toe leent, exact geformuleerde of formuleerbare gedachten over te brengen en men dus vaak genoodzaakt is, zijn toevlucht tot interpretatie door de patiënte zelf te nemen. Lang niet altijd is zij bereid, deze interpretatie, waarvan zij het nut niet kan inzien, te geven.

Verder is duidelijk, dat indien patiënte een taal in deze teekeningen gebruikt die verstandelijk niet steeds begrijpelijk is, haar duidingen, zelfs indien deze zoo exact mogelijk weergeven wat bedoeld is, toch steeds een transcriptie zijn van de oorspronkelijke idée.

Het verband tusschen psychose en teekeningen is niet geheel duidelijk. Patiënte is tijdens haar psychose gaan teekenen en de onderwerpen van haar teekeningen worden vaak door de inhoud van de psychose bepaald. Maar zeer vaak ook, ziet men een wijze van teekenen, die bij gezonden ook zou kunnen voorkomen. Een zeker gebrek aan conversatie, aan afleiding en aan bezigheden, dat zij, indien zij in de maatschappij leefde niet zou gevoelen, bracht haar tot het zoeken van een bezigheid, die haar de tijd zou laten dooden.

Het contact met de realiteit, dat in de gedichten zoo duidelijk gezocht wordt het zij in de uiting, het zij in de projectie, ligt, hoewel iets minder apert, ook aan het teekenwerk ten grondslag. Het zich-inleven in een buitenwereld, die eigenlijk een geprojecteerde binnenwereld is, is wel op te vatten als een poging, om deze beiden werelden tot elkaar te doen naderen.

Het gebruiken van symbolische voorstellingen in het graphische werk van deze patiënte geschiedt geheel onbewust. De aard van enkele symbolen, die in de vroeger gereproduceerde teekeningen voorkomen, doen vermoeden dat zij naar voren treden, wanneer de latente inhoud van de teekeningen uit verdrongen tendensen bestaat.

De hier beschreven patiënten geven een overzicht over de schepende activiteit, die onder een materiaal van 250 patiënten uit meer goeude milieux voorkwam. Zij vertegenwoordigen ongeveer 5 % van de bevolking van een sanatorium, een getal, dat waarschijnlijk dicht bij de frequentie van scheppende graphische arbeid onder gestichts-patiënten zal liggen. <sup>5)</sup>

<sup>5)</sup> Cf. E. Kris — Bemerkungen z. Bildneri der Geisteskranken l.c. pg. 342.

Hun scheppen geeft op sommige punten eenig inzicht in de beteekenis van de artistieke productiviteit voor de persoonlijkheid en in de invloed, die een psychose op de behoefte tot uiten kan hebben.

Een patiënt, die niet in het sanatorium werd verpleegd, stelt ons in staat, om de bovengenoemde inzichten aan te vullen. Het betreft het geval van een leerling van een academie voor beeldende kunst, die ondanks een psychose die reeds meer dan 20 jaar onafgebroken bestaat, steeds werkzaam bleef en van wiens werk zeer veel bewaard werd.

## HOOFDSTUK IX

### DE PATIËNT X EN ZIJN WERK

Geoefende, begaafde kunstenaars, die na het uitbreken van een psychose nog jarenlang bleven scheppen, zijn niet vaak beschreven. En in de gevallen, waarin hun activiteit binnen de muren van een gestichtsafdeeling tot ontplooiing kwam, kwam hun werk maar zelden onder de oogen van niet-medici. Onder invloed van een psychose ziet men het werk meestal zoo sterk veranderen, dat de oorspronkelijke aard ervan geheel schuil gaat achter de veranderingen ten gevolge van de psychose. Dit is ook in het hier te beschrijven geval waar te nemen. Bovendien ontstaat vaak een zekere eenvormigheid, die aantoonde, hoe zeer de psychose de richting van de uitdrukingskracht beïnvloedde.

Deze eenvormigheid zoekt men in het werk van den patiënt X, tevergeefs; integendeel, in een merkwaardige veelvormigheid worden enkele kanten van het scheppen, zooals dit bij schizophrene patiënten kan voorkomen, duidelijk belicht.

#### 1. *De persoonlijkheid en geschiedenis van patiënt X*

Deze patiënt stamt uit een erfelijk belaste familie, waarvan vele leden artistieke aanleg bezitten en vele iets afwijkends hebben.

M. P. werd van 1904 tot 1917 in een gesticht verpleegd onder de diagnose: „vecordia”, en van 1922 tot 1923 onder de diagnose: paranoïde psychose.

1 Fr. P. overleed aan meningitis, 8 jaar na een suicidepoging.

1 S. P. werd na een partus zenuwziek. In de eerste jaren werd de diagnose gesteld op puerperale melancholie, later — haar toestand veranderde in 45 jaar niet — werd de diagnose schizofrenie gesteld.

P. werd gedurende een maand in een psychiatrische kliniek geobserveerd. Daar werd de diagnose: debilitas mentis gesteld. Hij was bij tijden melancholisch en vertoonde vervolgings- en vergiftigingsdenkbeelden, zag overal detectives en verkleede kennissen, die hem vervolgden.

P. M. en M. M. waren volle neef en nicht.

1 neef en 1 nicht van de vader zouden zelfmoord gepleegd hebben.

M. wordt door de huisarts als een psychasthenica, door de psychiater van de kliniek, waar X voor het eerst werd opgenomen als een lijderes aan psychopathie beschreven. Zij werd echter nooit opgenomen.

Patiënt zelf werd in 1899 als derde kind van zijn ouders geboren. Hij leerde gemakkelijk en behaalde het eindexamen gymnasium, ofschoon hij aanvankelijk na de 5e klas van school gegaan was, om een opleiding als schilder te verkrijgen. De begaafdheid voor het teekenen openbaarde zich bij hem al vroeg, terwijl hij ook zeer muzikaal was, veel las, een goed oordeel over litteratuur had en op ongeveer 16-jarige leeftijd enkele gedichtjes schreef, die in een weekblad werden opgenomen.

Na zijn eindexamen gymnasium bezocht hij een academie voor beeldende kunst en uit een brief van den directeur van die instelling aan de behandelende psychiaters in 1922 blijkt, dat hij tot de be- gaafde leerlingen werd gerekend: „... die eenigen tijd tot de zeer goede leerlingen der Academie behoorde. ... Hij gaf bij ons nimmer aanleiding tot eenige klacht, integendeel, alle docenten waren over hem tevreden, over zijn begaafdheid, zijn ernst en inspanning. Men had de beste verwachtingen.”

Volgens inlichtingen van den huisarts, openbaarden de eerste ziekteverschijnselen zich na het eindexamen gymnasium in 1919. Patiënt was toen slap en lusteloos. Volgens een mededeeling van zijn moeder zou hij al sedert ongeveer 1917 stiller geworden zijn.

In Juli 1921 werd een geheime verloving door zijn meisje verbroken.

Spoedig daarop werd patiënt depressief; hij had geen lust tot werken meer, uitte vrees, nog eens krankzinnig te zullen worden en toonde karakterveranderingen. Hij werd driftig, impulsief en norsch, ging onregelmatig leven, werkte veel, maar vooral des nachts en beklaagde zich erover, dat hij niet meer bereiken kon, wat hij wilde.

In Januari 1922 werd hij plotseling geëxalteerd, uitte vage grootheidsdenkbeelden; hij sprak erover, dat hij wel eens de profeet Elia of Christus kon zijn. Na 14 dagen werd hij opnieuw depressief en in Maart was hij zoover hersteld, dat zijn moeder geen abnormale gedachten meer bij hem bemerkte. Toch bleef hij gedrukt, zoodat hij voor herstel van gezondheid met zijn moeder naar buiten ging, maar nadat hij 2 ernstige suicidepogingen gedaan had, moest hij in het zenuwpaviljoen van een ziekenhuis worden opgenomen.

In het ziekenhuis bleef hij enkele weken.

Daar deelt hij mede, dat hij meent, onder de invloed van een

kunstvriend te staan, zoodat zijn persoonlijkheid in dien anderen man verplaatst is. Hij vertelt verder, dat hij zich al langen tijd moe en lusteloos gevoelt. Hij blijkt acustisch en visueel te hallucineeren en een betrekkingswaan te koesteren.

Vóór het uitbreken van de psychose leefde patiënt teruggetrokken en toonde hij alleen belangstelling voor schilderen, muziek, litteratuur en tooneel. Hij werkte blijkbaar altijd heel hard, zonder zich veel ontspanning te gunnen.

Tijdens zijn opname is hij in het algemeen zeer geremd, traag en in zichzelf gekeerd, maar hij is ook enkele malen druk-weerstrevend en lastig voor de verpleging.

Hij wordt naar een gesticht overgeplaatst, onder de diagnose: schizofrenie?

In de eerste tijd na zijn overplaatsing in het gesticht is hij meestal depressief en geremd, terwijl een enkele maal de remming gedurende enkele oogenblikken doorbroken wordt. Hij blijkt acustisch te hallucineeren en hij heeft verwarde waandenkbeelden. Soms is hij motorisch onrustig, soms angstig en hij wordt gevaarlijk voor zichzelf geacht. De diagnose wordt gesteld op *dementia paranoïdes*.

In het verdere verloop van de ziekte wordt deze diagnose bevestigd.

Patiënt blijkt een enorme grootheidswaan te koesteren samen met een achtervolgingswaan en spreekt herhaaldelijk over de wereldondergang. Hij gedraagt zich paranoïd, is meestal geremd en mutistisch. Soms is hij onzindelijk voor urine en faeces. Vertelt eens, dat hij zijn moeder, wier lievelingszoon hij is en die hij zeer liefheeft, tegelijkertijd haat. Dit omslaan van liefde in haat is hem zelf een raadsel. Later wordt patiënt iets minder gedeprimeerd, maar hij blijft gedissocieerd, dwars, abrupt en schrijft „schizophrene” briefjes.

In de eerste drie jaren van zijn verblijf in het gesticht blijft de toestand, behoudens kleine schommelingen, nagenoeg gelijk. Daarna wordt hij onmaatschappelijker en onrustiger en krijgt hij voor de eerste maal een drukke phase, met impulsieve handelingen, aggressie, vernielzucht, bewegingsdrang. Dan spreekt hij openlijk over zijn grootheidsdenkbeelden, smukt hij zich op de meest dwaze manier op en is volledig verward.

In deze toestand wordt hij ruim 4 jaar na zijn opname naar een ander gesticht overgeplaatst.

Bij zijn opname in het laatstgenoemde gesticht, waar de diagnose schizofrenie (katatoon-paranoïd beeld) wordt gesteld (Februari 1927) is patiënt vrij onrustig en ongedurig en loopt lang achtereen met groote passen op en neer. Hij kust soms de spiegel of staat zich



langen tijd achtereen te bekijken. Uit allerlei grootheidsdenkbeelden. Is soms plotseling aggressief en slikt steentjes, stokjes, knoepjes in. Vertoont stereotypieën, grimasseert. Bestelt een gouden pijp, een gouden bril of lorgnet. Poogt van ijzer- of koperdraad, dat hij ergens weet te vinden, steeds brillen te buigen (dit deed hij ook in het vorige gesticht reeds), terwijl hij tracht, zich het glas daarvoor te bemachtigen, door ruiten stuk te slaan. Dit symptoom is waarschijnlijk, naar enkele uitlatingen van den patiënt doen vermoeden, als een imaginaire wenschvervulling, als een poging tot identificatie met den persoon van zijn vroegeren medeminnaar te duiden. De man, die hem indertijd zijn meisje afhandig maakte, droeg namelijk een bril.

In de jaren van zijn verblijf in het gesticht gaat zijn toestand achteruit, zonder dat het ziektebeeld principieel verandert.

De fasen van motorische onrust en verwardheid worden langer, in deze tijden werkt hij niet en is hij aggressief, brutaal, onzindelijk en gemaniereerd, grimasseert en scheurt hij, en toont hij nog steeds, verwarde en absurde grootheidswaandenkenbeelden te koesteren. Dan is hij tot geen enkele geordende werkzaamheid te brengen en is hij door zijn luidruchtigheid buitengewoon storend. Daar tusschen door komen, zij het ook steeds zeldzamer, perioden voor waarin hij relatief geordend is, al wijken noch zijn stereotypieën, noch de gemaniereerdheid, noch de waandenkenbeelden. En in deze tijden werkt hij ook thans nog scheppend aan zijn polymorphe oeuvre, dat ondanks de psychose, die hem tijden lang tot inactiviteit doemt, uitgebreid is.

#### *Het artistieke werk*

Het scheppen van dezen patiënt heeft de medici, die hem behandelden, voor moeilijke problemen geplaast. Het oordeel, dat zij velden, werd op de waardeering van het werk geïnspireerd, zoodat men bij het doorlezen van de ziektegeschiedenis niet zou vermoeden, dat het oeuvre zoo vele verschillende vormen zou vertoonen.

De opmerkingen, die erover in de aantekeningen gemaakt worden, kan men als volgt samenvatten:

Eerste gesticht — 1922 tot 1927.

1923. Patiënt heeft een lijnsymboliek gemaakt met enkele letters. (Geen voorbeeld of nadere aanduiding aanwezig.)

Schrijft verwarde gedichtjes, met hier en daar een regel naieve poësie naar nochtans van weinig waarde.

1924. Maakt enkele schetsjes en portretten in enkele globale lijnen met zin voor karikatuur en synthetische opvatting; daarnaast grillige lijnen en figuren met wat symboliek. Zoo teekent hij een sleutel, een

paard, een duif. De sleutel zou eenvoudig beteekenen, dat patiënt de sleutel wenscht om te kunnen vertrekken of althans vrij rond te loopen.

Hij maakt vele karikatuurachtige teekeningen en krabbels, waarin dieren een groote rol spelen. Vooral het paard, voor patiënt het symbool van kracht en liefde.

1925. Teekent alleen karikatuurachtige phantasieën en schetsen. In een paar verwarde brieven komen enkele rijmpjes voor met weinig inhoud en barok van vinding en vorm. Eenige dagen gelukt het, patiënt serieus aan het werk te krijgen, hij maakt in 2 dagen een opmerkelijk goed portret in potlood. Gedurende het werk is nauwelijks iets abnormaals aan hem te merken. Hij spreekt geordend over Toorop, Derkinderen en Veth. Alleen gedurende elke séance ongeveer 10 maal een stereotype beweging met het hoofd.

Een maand later: veel grillige schetsen. Knoeit nogal met potlood en pastel. Maakt een behoorlijk portret en een paar tamelijk goede exlibris. Enkele zeer interessante karikaturen en „synthetische lijnteekeningen“. Theorieën over moderne kunst, waarin patiënt zijn paranoïde denkbeelden mengt.

Later wordt alleen de aanteekening gevonden, dat hij een goed portret in gekleurd krijt gemaakt heeft; nog later, dat zijn schetsen gezocht en gekunsteld zijn.

Patiënt heeft na 1925 waarschijnlijk niets meer gemaakt.

Van het teekenwerk uit die jaren is slechts weinig bewaard.

Enkele schetsen getuigen van een zekere hand, andere van diepgrijpende veranderingen, die duidelijk onder invloed van de geestesziekte zijn ontstaan. Ook van de litteraire productie uit deze periode is weinig over. Behalve enkele brieven, is er alleen nog maar een schrift, waarin slechts enkele regels staan, waarin eenige zin valt te ontdekken. De rest bestaat uit een opsomming van woorden en neologismen.

De aanteekeningen over het graphische werk in het tweede gesticht, dus van het jaar 1927 af, toonen al evenzeer, dat het moeilijk is, een oordeel over dit scheppen uit te spreken.

Blijkbaar was in 1927 meer materiaal aanwezig dan thans. In dat jaar staat n.l. vermeld: Teekeningen, gemaakt in de tijd, dat hij pas was opgenomen, getuigen van groote teekenaardigheid, latere producten zijn waardeloos en maken evenals zijn geschriften geheel de indruk van een lijder aan dementia praecox. Hij maakt overigens volgens de aanteekeningen in dat zelfde jaar enkele vrij goede portretten, maar ook „barokke teekeningen“.

1928. Patiënt dicht aan zijn schriftteekens allerlei symbolische beteekenissen toe. Over het algemeen is hij niet zoo toegankelijk, dat hij deze kan uitleggen.

1929. Zijn teekenproducten worden steeds vreemder en gemaniereerder. Af en toe gelukt hem een goede teekening of ontwerp.

1930. In zijn vrije tijd bezig met litterair werk. Maakt soms heel goede teekeningen (charges) van personeel en medepatiënten.

1933. Is enkele weken goed. Begint dan aan groot opgezette schilderstukken, maar kan deze niet meer uitwerken. Het blijft bij enkele expressies.

1934. Ook in de z.g. goede perioden brengt hij hoe langer hoe minder tot stand. Schrijft eindeloze verwarde verhalen, gedichten, een militaire roman.

1937. In goede tijden maakt hij soms rake teekeningen, karikaturen van medepatiënten e.d. In minder goede fasen kloddert hij met verf op papier, deuren muren enz. Zijn producten zijn van de soort, die men in de echte kunst als „typisch schizophreen” pleegt aan te duiden.

Ontwerpt de dierfiguren, die op de speelgoedafdeeling worden gemaakt.

1938. Een enkele maal presteert hij iets, dat waarde heeft.

1939. Beëindigt een roman in 15 deelen, getiteld: Bekiers A... Darwins Babylonie Unie. (A... is de voornaam van den patiënt.)

Phantastische neologismen in woord en beeld. Alleen een schilderij, getiteld „boerenmaaltijd”, waarin patiënt een aantal van zijn medepatiënten scherp karikaturaal afbeeldt, bezigt nog vormen, welke in hun samenhang eenigszins verstaanbaar zijn.

1940. Heeft een roman in 15 deelen geschreven, welke één portie „Worstsalat” is, afgewisseld met quasi-muziek en demente verzen.

Het is duidelijk, dat hier in korte woorden een oordeel over een schepper wordt uitgesproken, dat niet in een zoo beknopte vorm kan worden afgedaan.

Hier zal getracht worden, om aan de hand van beschikbaar materiaal een gedeelte van de ontwikkelingsgang na te gaan. Een bundel verzen, die in 1931 werd uitgegeven en die de naam van den maker vermeldt, moet hier buiten beschouwing blijven.

## 2. *Het litteraire werk*

Uit een opgave, die patiënt vroeger reeds over zijn gedichten heeft gegeven blijkt, dat hij reeds in 1916, dus op de leeftijd van 17 jaar

gedichten heeft gemaakt. Wat hiervan thans nog bewaard is, staat in de bovengenoemde bundel.

Waarschijnlijk het oudste adres, dat verder nog bij het werk te vinden was, werd in een schetsboek van 1922—1924 aangetroffen. Het is in klad en in een definitieve vorm aanwezig.

*Zon. (klad)*

't Is middag. 'k ga als in een droom  
Door stille lanen  
De wind gaat rustig door 't geboomt'  
Dat schaduw  
Waar  
Door zwarte lanen  
(2 regels onleesbaar)  
De wind wuift geur van ied're boom  
Op mijne banen  
(1 regel onleesbaar)  
Die ruischend in het zonlicht staan.

*Zon. (definitief)*

't Is middag. 'k Ga als in een droom  
Door stille lanen  
De wind wuift geur van alle boom  
Op mijne banen,  
Waar ijle schaduw speelt van boomen  
Die ruischend in het zonlicht staan.

Zeker is op de techniek van dit vers ernstige critiek te oefenen. Een feit is echter, dat het een fraai beeld bevat in de woorden: „de wind wuift geur van alle boom”, en een zekere stemming uitdrukt. Ook de secundaire bewerking is acceptabel.

Zeer sterk door de ziekte zijn „verzen” beïnvloed, die in een schrift, dat het jaartal 1926 draagt, staan genoteerd.

Daarin vindt men een bladzijden lange opsomming van woorden en neologismen, afgewisseld met rijmwoorden. Tusschen deze klank-associaties staat zoo nu en dan de aanloop tot een strophe van een gedicht.

Asters, rozen, hyacinthen,  
Bloemen aller soorten tinten.

Een, twee, drie.  
Overschie.

Steenen, boomen  
Paarden, toomen  
Paarden, toomen  
Steenen, boomen.

Akkers waar de veldbloem bloeit  
Halmen, waar de wind mee stoeit.

Velden en bongerds waar vruchtboomen

Fogels met feeren  
kwinkeleeren.

Plant en bloesem  
Eendedroesem  
Des natuuren  
Zonne Uren.

Plotseling, temidden van de verwarring, komt de humor om de hoek:

De mammouth is de grootste koe  
Is welbehaard en  
Weltemoe.

De olifant is van het ras  
Dikhuidigen geheeten  
Want hun huid is een dik gewas  
Gelijk men ook moet weten.

De Neushoorn  
Is een lid ervan  
    En verder nog  
    Het Nijlpaard  
Die in en aan de oever van  
De Nijl vertoeft, de Nijlvaart.

Hier speelt ook een simpele didactische neiging door de versvormen heen, zooals ook elders in dit schrift opgemerkt kan worden. Dit blijkt bij schizophrene kunstenaars vaker voor te komen; reeds Réja <sup>1)</sup> betoogde, dat intellectueel geconstrueerde, vage didactische tendensen in werk, dat overigens weinig cohaerent is, vaak een geraamte vormen, waaromheen de uitingsbehoefte haar bekleeding hangt.

Fogelsoorten zijn de Duif  
En de leeuwrik medde Kuif  
Vink en Specht  
En Nachtegaal  
Meerel, Musch en  
Wielewaal  
Roofdier is de Leeuw  
    de Vos  
    en  
    de Wolf  
    en  
    de Los  
En de Tijger en de Panter  
En de Poema en de rest.  
Maar de Koeien  
    is Vee  
Ofwel runderen mee.

---

<sup>1)</sup> M. Réja — L'art chez les fous — l.c. pg. 110—150.

Van een roman uit het jaar 1936 is slechts een enkel cahier te vinden. Het is een weinig boeiend verhaal, maar staat toch op een geheel ander peil dan de boven aangehaalde verzen. Het is ook hier, of een volkomen onbelangrijk gegeven een kern moet vormen, waaromheen een zekere uitingsdrang tot kristallisatie kan komen. Misschien heeft een eenvoudige intrigue hier dezelfde beteekenis als de didactische opsomming van objecten in de verzen.

De roman is getiteld:

### De Mendels.

Dat is de geschiedenis van de Familie Mendels van de eerste dag der nieuwe intrede van den Jare 1920 tot op de dag van de laatste uren van Jonas Mendel Mendels

Roman door A. X.

In het jaar 19 honderd 36

Aan de nagedachtenis mijns vaders.

pg. 28/29 luiden:

„Klara nu beviel van een dochttertje. Dat Margaretha Josephine gedoopt werd naar Mr Jaarsma's moeder. Deze kleine was Hendrik's troetelkind en ook Klara's schat, waar de ouders het kind, dat voorspoedig opgroeide, vergoedde met jaloersche liefde.

's Daagsch reed Margaretha in een sportwagen. Of speelde in den tuin. En toen de tijd gekomen was, zond Hendrik haar naar de Fröbelschool en later naar de Openbare Meisjesschool.

Veelal vond men Margaretha, spelend met den hond Diana, waarbij zij het uitschaterde van plezier en Diana alle mogelijke toeren deed verrichten.

Joseph en Johanna kregen na een jaar een zoontje, dat Karel heette en slechts één arm had. Kareltje mede groeide flink op, leerde spoedig praten en loopen en was Joseph's en Johanna's trots. Uitbundig stoeide het kind in de buurt, in de speelkamer en in de tuin en toen de tijd daar was werd hij naar de O.L. school gestuurd bij meester Wildervank." .....

Uit 1937 (ongeveer) is een schrift met korte verzen bewaard gebleven. „Parabelen" worden zij door de auteur genoemd. De meeste geven een enkele, vaag uitgesproken gedachte weer, of een stemming, die met enkele woorden wordt aangeduid. Zeker mag men hier niet van „demente" verzen spreken, omdat de uitdrukkingswijze aantoonde, dat waarnemingen op waarlijk poëtische wijze zijn opgevat. Hoogstens mag men zeggen, dat geen enkel vers een gave eenheid vormt;

men kan dus aanmerkingen maken op de vorm van deze poëzie.

Toch mag men den dichter geen gebrek aan kritiek op zijn eigen werk verwijten. Want nooit mogen wij vergeten, dat deze verzen niet gemaakt werden om uitgegeven te worden; manuscripten, die de patiënt voor zichzelf bewaarde en aan de medici afstond, mogen niet behandeld worden als verzen, die ter publicatie worden aangeboden. Het is niet mogelijk, om te weten, hoe de patiënt zelf tegenover dit werk staat. Wanneer men hem iets voorleest, luistert hij zonder veel aandacht en zegt dan: „Dat is wel mooi”, „Dat is wel goed”, maar het contact gaat niet zoo diep, dat de onderzoeker werkelijk zou durven verklaren, dat deze woorden een oordeel van den patiënt over zijn werk weergeven. Immers reeds de stereotype wijze, waarop de patiënt steeds vragen over zijn werk beantwoordt, doen vermoeden dat zijn reacties min of meer los staan van de gevoelige persoonlijkheid, die uit deze verzen spreekt.

No. 8.

Talloos vele roode bloemen  
Prijken zwijgend op den kant.  
Vele roode lippen noemen  
Bloedend rood Zijn Eer en Schand.

Of de mare van Zijn Dood  
In hun kelkekleur verscheed  
Of Zijn pure Harterood  
Op hun schachten overgleed.

No. 12.

De weg gaat krom toe naar het bosch  
Het paard trekt aan de touwen  
De boer rijdt de oogst de stad toe los  
En rijdt onder het kauwen.

Maar straks, wanneer hij aanbeland  
Dan geeft hij Bruin te vreten  
En int de duiten van zijn klant  
Want ook hij zelf moet eten.

Doordat het gegeven hier veel directer is dan in No. 8, vallen aperte fouten veel eerder op. Regel 4 moest b.v. zijn: „En kauwt onder het rijden”. Ook regel 3 lijkt wat gewrongen.

No. 17.

De hertenkamp legt brandend om,  
De slanke bruine beesten,  
Loopen vretend voort en stom,  
Zij deinen op hun leesten

De zon kaatst van de beuken af  
Een lommerijke schauw  
Dat aan de weide koelte gaf  
De troep knielt op de auw.

Ook hier weer een mengsel van prachtige regels en gewrongen en foutieve vormen. Maar de visie is principieel correct en de aanleg voor een gedicht is aanwezig!

No. 32.

En toen de dood zijn klauwen zette  
In de burgerij,  
Waar hij mee zijn nagels wette  
Zonder medelij

Koos hij tal van droeve offers  
Die de rij vermeerden  
Die zijn wreede pooten troffen  
En zich niet meer weerden.

Hiervoor geldt eigenlijk hetzelfde als voor het voorgaande, al is de vorm hier nog embryonaler, de uitdrukking ook in de beste regels minder praegnant en al zijn de fouten storender.

Uit het jaar 1938 zijn geen verzen over. Wel bestaat er uit dat jaar (volgens een opgave van den patiënt zelf) nog een cahier met 11 zeer korte verhalen. De intrigues zijn zeer kinderlijk en voor een gedeelte van de soort als die van de „short stories” uit allerlei illustraties. De patiënt ontkent, dat hij zijn gegevens aan dat soort litteratuur zou ontleenen en vertelt met een zekere trots, dat alles wat hij schrijft „volkomen oorspronkelijk” is.

Uit de vorm van deze stukjes is zeker op te maken, dat er geen sprake van een copie kan zijn, en dat, indien er hier „plagiaat” gepleegd werd, dit plagiaat alleen de inhoud zou betreffen.

Het merkwaardigste in dit proza is, dat hier voor het eerst de neiging van den patiënt duidelijker naar voren komt om in zijn litteraire werk een gewild aandoende origineele woordkeus te doen. Misschien vormen deze stukken dan ook de overgang naar de volkomen onbegrijpelijke prozastukken van de komende jaren. De titels luiden:

*Bonte bloemen.*

Domenee Pollak.  
Jan's roeping.  
Het paradijs.  
De plicht van de detective.  
De koning der lucht.  
De schooier.

*Bonte bloemen. II.*

De afgrond der geesten.  
De avonturen van Sturkopp en Dupp.  
De berg des lichts.  
Naar het gouden licht.  
De grillen des duivels.

Als voorbeeld zij hier aangehaald:

De Plicht van den Detective.

Detective Jeffer Havilland ontving Magdalena Jackson op zijn bureau, gedagvaard wegens moord.

De recherche maakte reeds sinds geruimen tijd jacht op de misdadigster, die zelfs al meerdere keeren gedetineerd was wegens dergelijke voorvallen.

Jeffer Havilland verhoorde Magdalena. En vroeg ampele omschrijving van het voorgevallene. Magdalena was een zeer schoone vrouw, die ieder die zij ontmoette met intrigante traagheid door haar schoonheid inpalmde. Ook op Jeffer oefende het meisje thans een betooverende indruk uit.

Toen zij op bezadigde toon Jeffers vragen beantwoordde. Jeffer kwam meer en meer onder Magdalena's bekoring.



En toen hij haar ondervraagd had naderde hij haar schuchter, onder de magische invloed van haar verrassende schoonheid.

Magdalena fluisterde hij, En vergat al sprekend het doel van Magdalena's komst, de dagvaarding en de plicht, waarmee de jury hem ten opzichte van de gedagvaarde had voorzien. Jeffer werd geheel in beslag genomen door Magdalena's suggestieve liefelijke vormen en spionachtige inpalming.

Magdalena, vervolgde hij, wilt gij de mijne worden? .....

Magdalena zette haar tactiek van handige avonturierster voort en hield Jeffer slinksch en met slangachtige list aan de lijn. Terwijl de detective, van oogenblik tot oogenblik verliefder werd op Magdalena's wulpsche coquetterie en terughoudende flirt.

Plotseling rinkelde het telefoonbelletje en herinnerde het Hof Jeffer aan zijn plicht ten opzichte van de moordnares, waar Jeffer, omreden Magda's perverse schoonheid steeds vuriger door bekoord werd.

Thans moest Jeffer noode zijn verliefdheid voor de delinquente opschorten tot nader redres. Want het O. M. wachtte Jeffers plichtmatige notities in, die voor de toekomstige uitspraak noodig waren.

Uit 1939 is geen werk meer aanwezig.

In de ziektegeschiedenis staat vermeld, dat patiënt in dat jaar een roman in 15 deelen beëindigde, geheeten Bekiers A. (d.i. de voornaam van patiënt) Darwins Babylonie Unie.

Er wordt het volgende stuk uit aangehaald:

„Ja de was der kiers glooide van het zegevol bewind van dezen genialen gigant uit een welriekende seringengaarde de Erika toe en Mimosa van een mythischer Eden met Cyclaam, Oleander en Aloë, Nardus Myrrhe en Terpentijn een warandat, die de verstorven altklank des grijzen kulkreniers styleerde naar de Zon en zijn Paleis om de slingerwinding der IJslandsche rozenhof te herbelevan in een nieuwe manège van Helleensche legendariteit.”

In een schetsboek van 1940 komen een tweetal verzen in klad voor. Ook hier is het dus weer niet mogelijk, om na te gaan, hoe de patiënt zelf tegenover zijn werk staat. Wel blijkt, dat hij na de „roman” waarvan boven een gedeelte werd aangehaald, toch in staat is, zich in een geheel andere vorm te uiten.

Het rozenperk, in bloei getogen,  
Draagt zijn kronen struisch  
Naar boven en de trossen pogen  
Het hout te kussen van het kruis.

Het kruive blad omhult de stelen,  
Om in het middaguur,  
De bloemengloed met steun te deelen  
Waar 't kelkenbed deint of wel vuur.

De vogels tjirpen, het insect  
Zoekt honing, Loom en zacht  
Ontwaakt de stille tuin. En strekt  
Zijn wacht toe naar de nacht.

Merkwaardig is, hoe een opzet van een ander vers in 3 vormen is weergegeven. De eerste versie geeft de waarneming, de andere de secundaire bewerking, de derde een bewerking, waarin de regels tot een moeizaam rijm zijn gebracht. De vraag blijft open, of het bij een begin bleef, omdat de emotie onder het zoeken naar een vorm verloren ging.

I.

De teedere bos der geraniums  
Omglooit de verandah als vinderen  
De (cadmium) okele bloem van petunium  
De kadmiumkleurige afrikaan

II.

De teedere bos van geranium  
Omglooit de verandah als vlindersen  
De okele bloem van petunium  
De kadmiumkleurige afrikaan.

III.

De teedere bos van geranium  
Omglooit de verandah vlinderlicht  
De okele bloem van petunium  
De afrikaan kleurt het kadmiumzicht.

Tenslotte is uit 1940 nog aanwezig een fragment van 8 pg., genaamd: Reader. Chatelaine phantasie uit het boerenleven.

Een bladzijde hiervan luidt aldus:

„Marie was des morgens steeds minder goed geluimd; zij wil daarom geen geluid geven en doet zonder gedruisch haar toilet. Zij komt deswegen 3 maal in conflict met Jörg's besognes, daar deze zijn copieuze praeparatie naar Marie's huzinnig gareel ontkruipt, als Jörg zijn massale actie ontvlieden doet aan de nonchalante morgen soigne van haar habitueele capiton.

Jörg wil zijne vrouw voorts, bij het ontbijt, voortdurend kussen, waar zij echter niet van gediend is en zij is gedurig de actieve stoot-

caisse om zijne bedilzaamheid te dien opzichte te stuiten met steriele afwijzing. Jörg is nu uit deze ochtendscene ontdaan van zijn nachtwake en zegt, dat hij naar Loterig moet.

Jörg is nu gereed met het dejeuner. Hij groet Marie, die hem uitleidt en zegt nog aan deze, dat hij te 6 uur wederkeert. Zij groet den boer met een kus, waarna Jörg den deel opzoekt, waar 6 man hem opwachten, waarbij Loterig, den nachtelijken bezoeker. Jörg geeft hem thans gehoor. En zegt den man, dat hij den overlevenden stadiair een som geld zal doen verstrekken voor onderhoud en gaat thans weder naar de stal en de konijnen, kippen, varkens, volière en schapen."

Het is niet mogelijk om na te gaan, of de neiging tot het gebruiken van neologismen weer geheel verdwijnen zal, omdat dit het laatste prozastuk is dat geschreven werd. Muzikale composities in een schrift uit hetzelfde jaar zijn niet in een begrijpelijk notenschrift geschreven en niet in maten verdeeld.

Een stijl, die met die van „Raeder" eenige overeenkomst heeft, werd door den patiënt reeds in 1925 in een brief aan zijn moeder gebruikt.

Deze brief luidt:

Lieve moeder.

In antwoord op Uw schrijven dd. 13 Oct. j.l. passeere mijn gebruikelijke correspondentiegroet.

een kus.

Notitie. Wees zoo vriendelijk en bevorder mijn gerief ten resultate van 200 vellen postpapier (Ridders Amsterdam) en een inktkoker (siersoort in goud gemaakt, een schijpenhouder als ornament eraan vast), een cents pennehouder, een dozijn kroontjespennen en 2 flesschen inkt. (een flesch blauwe van Gimborn en eene flesch zwarte inkt van Talens geheeten somwijlen Oostindische) en een reclame-spiegeltje.

God.

X.

Het is duidelijk, dat deze patiënt, die reeds voor het apert worden van zijn psychose dichtte, over een zekere litteraire aanleg kan beschikken. Onder de invloed van de psychose veranderde zijn gebruik van de taal en doordat de psychose niet meer geweken is, is het ook niet mogelijk om te weten te komen, hoe zijn oordeel over het eigen litteraire werk luidt. Wij weten ook niet of in de bundel, die tijdens

zijn ziekte werd uitgegeven dat werk opgenomen is, dat volgens zijn eigen keuze daartoe het meeste geschikt zou zijn.

### 3. *Het graphische werk*

Ook over zijn graphische werk spreekt de patiënt nooit een eigen oordeel uit. Alles vindt hij goed en origineel en niets keurt hij af. Toen ik hem een schilderij van een anderen schilder toonde, dat in de kamer hing, waar hij met mij sprak, wees hij op een beschadiging ervan, maar uitte dezelfde kritiek als op zijn eigen werk: „Dat is een heel mooi schilderij”.

Ook een paar platen aan de muur waren „heel mooi”.

Wel toonde hij voor enkele van zijn teekeningen, die ik voor hem had meegenomen een zeer groote belangstelling. Hij bekeek deze stuk voor stuk zeer lang, maar uitte geen kritiek.

Er is maar zeer weinig schilderwerk. Meestal is patiënt te onrustig om met verf te kunnen werken. Dan smeert hij overal verf aan en gaat zeer groote stukken opzetten, die hij niet afmaakt. De laatste proeven, die men hem met olieverf liet doen, liepen op niets uit. Over het algemeen gaat teekenen veel beter. Zelfs is het mogelijk, hem dierfiguren, bestemd om op het speelgoedatelier in hout te worden uitgezaagd, te laten ontwerpen. Hij maakt dan modellen, die zich voor uitvoering in hout zeer goed leenen. Toch zijn deze teekeningen veel minder interessant dan die, welke hij spontaan schept. Evenals in zijn litteraire oeuvre is ook de pathologische inslag van zijn graphiek zeer wisselend. Het is niet mogelijk, een eenvoudige lijn te ontdekken, waarlangs zijn ontwikkeling voortschrijdt. Soms duiken geheel nieuwe vormen op, die spoedig weer worden losgelaten, maar die na lange tijd plotseling weer worden aangewend, terwijl andere vormen telkens opnieuw terugkeeren.

Wel is er een groot verschil tusschen de werkwijze van vlak voor en vlak na het uitbreken van de psychose en die van latere jaren.

#### *De lijnvoering in het teekenwerk.*

Doordat in dit oeuvre de teekeningen in de eerste plaats de aandacht verdienen, valt de aandacht tevens op de lijnvoering, die soms zeer eigenaardig, soms gevoelig en eenvoudig is. Ook hier is niet een ontwikkelingsgang naar een bepaald eindstadium te vervolgen, maar worden allerlei vormen door elkaar gebruikt.

In een schetsboek uit de tijd vlak voor de opname in een zenuwpaviljoen, toen hij met zijn moeder buiten was, komen vele schetsen

afb. 30  
paard 1922

naar de natuur voor, geteekend met een dunne, zoekende lijn met weinig accenten. Veel van dit werk is later zoo bedorven, dat het reproduceeren ervan niet meer mogelijk is. Het vertoont overigens hetzelfde type als dat van ongeveer 1920, waarvan enkele voorbeelden bewaard zijn.

afb. 31  
kop 1923

Dezelfde lijnvoering, maar met een iets willekeuriger arceering in de schaduwpartijen, zien wij ook nog een jaar later in het gesticht. De stijl van het werk veranderde echter in deze tijd niet.

Hoewel de kop een iets houderiger indruk maakt dan het paard, is toch duidelijk dezelfde werkwijze met schaduwachtige speelsche contouren te herkennen. Na deze periode, die al vóór 1927 eindigde, is het karakter van de lijn en daardoor het karakter van het werk geheel veranderd. De lijn krijgt dan in de eerste plaats een begrenzen-  
zende functie. Zij is niet meer schetsmatig getrokken, speelsch gebogen, licht van druk en veelvoudig, maar vast getrokken, stroef, met sterke druk neergezet en meestal enkelvoudig. De begrenzingen staan los van de schaduwpartijen en gaan daar niet meer in over, zooals in het eerste werk. Er wordt weinig schaduw aangegeven en wanneer dit geschiedt, is het karakter ervan anders dan dat van de begrenzingen.

afb. 32  
ge vleugeld  
portret  
vóór 1927  
afb. 33  
figuur met  
schoen en zak

In een enkele teekening komt ook later nog wel schaduw voor, zooals in het ongedateerde portret. De schaduwpartijen zijn hier zwaar evenwijdig gearceerd en de donkerste partijen van de kleeding snel en zwaar in twee niet-evenwijdige richtingen aangezet. Hoe zeer het procédé teekenachtig is, toch blijkt, dat hier iemand met picturale ervaring een notitie maakte; de wijze waarop door een witte uitsparing de mond werd aangegeven toont eerder een schilder dan een teekenaar.

afb. 34  
portretkop  
met cigaret  
na 1927

Typisch teekenachtig is het profielportret, dat in het tweede gesticht, waar patiënt verbleef, gemaakt werd. Hier werd geen spoor schaduw gebruikt en zelfs bredere partijen worden door een enkele lijn aangegeven.

afb. 35  
profiel  
na 1927

In het algemeen neemt men aan, dat een „teekenachtig” stadium aan een „schilderachtig” stadium voorafgaat. Dit zou zoowel voor de phylogenetische als voor de individueele ontwikkeling gelden. In het teekenachtige stadium worden lijnvormige begrenzingen geschapen, zoowel daar waar niet een scherpe grens tusschen een object en zijn directe omgeving aanwezig is, als ook daar, waar plooiën en niveauverschillen binnen de omgrenzing van het object moeten worden aangegeven. In het schilderachtige stadium overheerscht in het algemeen de schaduw. De lijn wordt in een vezelige contour uit-

eengelegd en atmosferische invloeden doen zich in het werk gelden. Afscheidingen en grenzen worden opgelost en de organische eenheid van de afzonderlijke objecten wordt door allerlei nuanceeringen verzwakt.

Sommigen meenen dan ook, dat de lijn zich daar zal manifesteren, waar een behoefte aan omgrenzing, aan definitie aanwezig is. Het kind zou volgens hen vooral in lijnen teekenen, omdat het de objecten afzonderlijk en begrensd ten opzichte van de omringende ruimte uitbeeldt; en ook de primitieve mensch zou door de lijn in staat gesteld worden een object uit de veelheid van de omgevende wereld los te maken en in een bijzondere beteekenis te accentueeren. Deze opvatting kan hoogstens aannemelijk worden geacht, maar nooit worden bewezen. In het werk van geesteszieken zou de lijn eveneens een ordenende functie kunnen hebben en zoo de graphische neerslag zijn van een poging tot herstel van het verloren gegane contact met de objectwereld.

In de ontwikkeling van het kind heeft de lijn echter nog een andere beteekenis. Wanneer het jonge kind voor het eerst gaat teekenen, duidt de lijn een innerlijke of een uiterlijke beweging aan. Een gegolfde of een gebogen, een langzaam of snel getrokken lijn kan voor het kind de weergave van een beweging zijn, die het in de buitenwereld waargenomen heeft. Een kind teekende een langzaam getrokken golvende lijn en zeide daarbij: „daar loopt moeder”. De lijn ging in een meer golvende en iets sneller getrokken over: „En nu danst ze”; tenslotte volgde een snelle rechte streep: „en nu glijdt ze, net als de kindjes”. Soms echter wordt een blad volgeteekend met rhythmisch getrokken, meestal golvende lijnen, die niet worden geïnterpreteerd: het is dan alsof een motorisch rythme haar neerslag in de teekening vindt.

Hetzelfde is in teekeningen van geesteszieken vaak waargenomen. Men merkte op, dat de lijn somtijds een eigenaardig bewogen karakter krijgt en aan dit verschijnsel werd door vele onderzoekers een groote waarde gehecht.<sup>2)</sup>

Deze dynamische bewogenheid zal men in het werk van X. niet steeds aantreffen. Wel vindt men in de loop van de jaren een telkens veranderende lijnvoering, die met de toestand, waarin de kunstenaar verkeert in verband moet staan.

Een primitief innerlijk rythme vindt men bij een tweetal dierfiguren die niet gedateerd zijn, in de achtergrond weergegeven. Deze

afb. 36  
ijsbeer  
ongedateerd

<sup>2)</sup> Vgl. G. Kraus — Vincent van Gogh en de psychiatrie — l.c. pg. 1025.

bestaat bij de teekening van een ijsbeer uit een nagenoeg evenwijdige, bij de teekening van een tijger uit een zuiver evenwijdige, zwaar doorgedrukte streping van de geheele achtergrond. En het merkwaardige is, dat op de achterzijde van de beide teekeningen uitsluitend soortgelijke strepen staan zonder eenige uitbeelding. Hier leeft zich de rhythmische impuls als het ware „zuiver” uit.

Soms blijft het rythme, dat hier bedoeld wordt, gedisciplineerd. Het wordt dan aan een doelvoorstelling ondergeschikt en als het ware in dienst gesteld van afbeeldende tendensen.

Eigenaardige verteekeningen, zooals zij bij normalen eigenlijk nooit voorkomen kunnen dan te voorschijn treden. Deze kunnen opgevat worden als een plaatselijk en tijdelijk overheerschen van de rhythmische beweging van het potlood. In de teekening van de visschen, die in een eigenaardige strakke lijnvoering uitstekend gestyleerd worden, is rechts aan de onderzijde van de schotel een niet-verantwoorde schaduw te zien, die met groote druk is uitgevoerd. Zij blijkt uit evenwijdige lijnen te zijn opgebouwd: de primitieve rhythmiek overheerschte hier over de afbeeldende impulsen.

Een bewegingsrythme kan in een optisch rythme overgaan. Dit laatste kan zich vertoonen, wanneer de rhythmisch neergezette lijnen met regelmatige intervallen op het papier komen, maar ook niet-rhythmisch geteekende lijnen door hun regelmaat als een neerslag van een motorisch rythme imponeeren. Dit is het geval in de achtergrond van een paardenteekening. Deze lijnen zijn voor een gedeelte langs een liniaal getrokken en voor een gedeelte met de hand neergezet, zoodat zij nooit rhythmisch ontstaan kunnen zijn. Toch imponeeren zij als een rhythmische eenheid.

In deze paardekop zijn nog enkele eigenaardigheden in de lijnvoering op te merken, die bij normalen maar zelden voorkomen. Over het algemeen wordt hier een procédé gebruikt, waarbij met zeer veel potloodlijnen een schaduwwerking wordt nagestreefd. De opzet is dus in wezen schilderachtig. Maar plaatselijk is een teekenaartige werkwijze toegepast, waardoor de formale beeldeenheid lijdt. Zoowel het oor als de partij boven het oog is teekenachtig uitgewerkt. En deze uitwerking wordt geaccentueerd, doordat daar vlakken worden uitgebeeld, die èn door hun plaatsing èn door hun vorm onwaarschijnlijk werken. De lijn is hier niet meer ondergeschikt aan een uitbeelding, maar krijgt binnen de uitbeelding een eigen leven, gaat iets uitdrukken, dat aan de inhoud van het geheel vreemd is.

Men kan het weer niet bewijzen, maar men krijgt de indruk, alsof in één enkele uiting, verschillende strevingen tot leven komen. Dit

afb. 37  
visschen  
ongedateerd

afb. 38  
naard 1940

geeft een beeld van de innerlijke verscheurdheid van den patiënt en op een andere wijze dan Prinzhorn<sup>3)</sup> en Mohr<sup>4)</sup> haar meenden te vinden.

Nog duidelijker is deze verscheurdheid bij een andere tekening van een paard. De achtergrond toont een ingewikkelde rhythmiek, het paard zelf is eveneens aan een lijnverdeling onderworpen, die volkomen onverantwoord is, wanneer men uitsluitend de afbeeldende tendensen in een beschouwing betreft.

En tengevolge van deze autonomie van de lijnvoering krijgt de geheele tekening een ornamentale tendens doordat haar ruimteverwerking geheel verloren gegaan is.

Het zou mogelijk zijn, hier van een „neiging tot versiering” (Schmucktrieb) te gaan spreken, zooals Prinzhorn doet. Het is echter niet duidelijk, waarom dit sierende element, dat somtijds zoo sterk gemengd met en verscholen achter afbeeldende strevingen voorkomt, inderdaad op „sieren” gericht zou zijn. Veel meer lijkt het de uiting van een bewegingsrhythme, dat afbeeldende tendensen waarin het bewegingsrhythme slechts zeer verstolen tot uiting komt gaat overheerschen. Het lijkt veel waarschijnlijker, dat deze teekeningen zullen ontstaan, wanneer een motorisch rhythme boven het optische rhythme, dat aan alle kunstwerken eigen is, gaat uitgroeien.

Dit zou tevens verklaren waarom deze uitingen uitgesproken pathologisch aandoen: het is de woekering van een bewegingsdrang.

Hutter en Jaspers poneeren de stelling, dat bepaalde belevenisinhouden, die typisch zouden zijn voor de psychose, door het toepassen van technische knepen in hun uitdrukking bevorderd zouden worden. Misschien is de tragische verscheurdheid van het derde paard te danken aan de vreemdheid van de verdeling van zijn lichaam en aan de vreemdheid van het landschap, dat niet een droomlandschap is, maar dat tegelijk dicht bij en ver van de werkelijkheid staat. Ook hier valt op, dat ondanks de ongemotiveerde lijnverdeling, dit paard in het geheel niet ornamentaal-decoratief is opgelost, maar een lichamelijkheid temidden van een landschap houdt.

Een eigenaardig en niet analyseerbaar rhythme ligt in een potloodteekening van herten. Dit rhythme is niet tot een eenvormigheid in de lijnvoering terug te brengen. Het is geheel innerlijk. Ook deze rhythmiek vinden wij vaak in het werk van pathologische kunstenaars. Thans kunnen wij nog niets over de eigenaardigheden ervan

afb. 39  
paard  
ongedateerd

afb. 40  
paard in  
landschap  
1940

afb. 41  
herten  
ongedateerd

<sup>3)</sup> Vgl. pg. 93.

<sup>4)</sup> P. Mohr — Das künstlerische Schaffen Geisteskranker. l.c.



zeggen. Wel is merkwaardig, dat deze teekeningen op graphiek van exotische volkeren gaan lijken.

afb. 42  
herten 1937

In het algemeen neemt men aan, dat werken, die neiging tot decoratieve oplossing hebben, ook tweedimensionaal worden. Dat dit niet steeds juist is, toonen de herten van 1937. Decoratieve indruk ontstaat eveneens, wanneer een onderwerp rhythmisch wordt behandeld, en wanneer deze rhythmiek door zuiver idiopsychische toevoegingen wordt versterkt, zooals hier door de verticale lijnen rechts.

afb. 43  
sous-bois  
1938

Dit laatste is nog duidelijker te zien in een sous-bois van 1938. Een eenvoudig, weinig gevariëerd rythme met verschillende tweedimensionale toevoegingen maakt een beeld, dat meer uiterlijk dan innerlijk een eenheid vormt. Hier en daar kan men zelfs van „ornamentale woekering” spreken, doordat details niet meer interpreteerbaar zijn (de beide geruite figuren rechts onder) en hun vormen schuil gaan onde een rhythmisch geaccentueerde versiering. Doordat deze beide figuren met een driehoekig bovenstuk boven de horizonlijn uitkomen, is ook niet meer na te gaan, of zij vertikaal of horizontaal in het object gedacht zijn. Misschien heeft men hier te doen met associatiestoornissen. Vreemde toevoegingen, die als associatiestoornissen geïnterpreteerd kunnen worden, komen in het werk van X. soms voor. De schoen in afb. 33 kan zeker ten gevolge van een associatiestoornis daar zijn geplaatst evenals de zak, die als bodem de voet van de afgebeelde figuur heeft. Maar het bewijs voor deze opvatting is niet te leveren, omdat de schoen in deze karikaturale afbeelding een functie heeft, evenals de zak. De eerste verdiept de wanstaltigheid van de figuur, de tweede klasseert hem, zelfs al is de zak van een model als in de werkelijkheid niet veel voorkomt.

Ook de lijnverdeeling in het paard (afb. 40) behoeft niet op associatiestoornissen te berusten. Hier en daar herkent men deelen van het skelet, die door de huid heen zijn aangegeven. Misschien suggereren de lijnen daardoor een zekere tragiek en duiden zij iets aan van het gebied op de grens tusschen leven en dood, dat aan het werk van schizophrene patiënten zoo vaak een eigenaardige sfeer geeft. Intusschen is de associatiestoornis elders duidelijker. Zoo moet men aannemen, dat in de figuur voorgesteld op afb. 53, deze stoornis verantwoordelijk is voor de bizarre vormgeving.

afb. 44  
twee vogels

Niet zoo zelden ziet men in het werk van psychotische kunstenaars, dat de omtreklijnen zich verdubbelen en de grenzen van het object met de buitenwereld zoowel als de grenzen van partijen binnen het object zich met een dubbele lijn afteekenen. Sommigen zien hierin een neiging tot persevereeren, een stereotypie. Deze verklaring kan

echter niet juist zijn. Immers het karakter van de geteekende lijn als ook de werkwijze, die gevolgd wordt bij het teekenen van de dubbele omtrek toont niet de minste overeenkomst met een stereotyp gebaar. De dubbele begrenzing kan zoowel aan een innerlijke behoefte tot zekerheid tegemoetkomen en een uiting zijn van een algemeene behoefte tot omgrenzen, die zich in de pathologische kunst overal manifesteert, als ook een versterking van rhythmische tendensen, daar het beeldrhythme door de dubbele grenzen wordt versterkt. Ook in primitieve afbeeldingen komen soms dubbele begrenzingen voor.<sup>5)</sup>

### *De gevoelsuitdrukking*

Zeer vaak zijn de stijfheid en oninvoelbaarheid van de teekeningen van geesteszieken besproken. Sommigen meenen, dat deze stijfheid door een stoornis in het affectleven<sup>6)</sup> wordt veroorzaakt, anderen stellen de impotentie van de teekenaars voor dit verschijnsel verantwoordelijk.

Bij den patiënt X. zien wij de stijfheid in sommige teekeningen plotseling optreden, zonder dat een aannemelijke verklaring ervoor voor de hand ligt. Wel valt op te merken, dat deze stijfheid samengaat met eigenaardige verteekeningen, die men elders niet vinden kan.

In een portretkop van October 1941 ziet men een teekenvijze, zooals bij kinderen in een stadium tusschen de kinderleeftijd en de puberteit kan voorkomen. Dit gezicht leeft niet, d.w.z. het geeft in geen enkel opzicht kenmerkende persoonlijke eigenaardigheden weer en het vertoont òn in de begrenzing van de neus òn in de plaatsing van de oogen òn in de wijze, waarop de schaduwen zijn aangebracht een merkwaardige vormovereenkomst met teekeningen van kinderen, die gaan trachten geestelijke kenmerken in een portret aan te brengen, zonder dat zij technisch in staat zijn deze opgave te verwezenlijken. Even merkwaardig is, dat onder de talrijke portretten en studies van gezichten, die aanwezig zijn, maar zeer weinige dit type vertegenwoordigen.

Een „charge” van Verkade laat, ondanks de bizarre rhythmië van de lijnvoering niet alleen een goede gelijkenis, maar ook een zeer juist aangevoelde expressie van de kop tot uitdrukking komen. En hoewel nog verder gedeformeerd, is ook de acteur Henri Brongdeest nog goed getroffen. En wanneer men dan bedenkt, dat de patiënt deze beide acteurs in jaren niet meer heeft zien spelen, wordt

afb. 45  
biljarter  
ongedateerd

afb. 46  
portret  
Oct. 1941

afb. 47  
Verkade  
ongedateerd

afb. 48  
Brongdeest  
ongedateerd

<sup>5)</sup> Vgl. pg. 206 en afb. 60.

<sup>6)</sup> Vgl. pg. 115—116. De stijfheid zou echter zeer goed kunnen berusten op een stoornis van de toenaderingsinstincten.

de prestatie nog veel opmerkelijker, daar zeker het karakter van hun portretten invoelbaar is gebleven.

Door de psychose ontbreekt de mogelijkheid om na te gaan of de patiënt X. over een sterk ontwikkelde eidetische aanleg beschikt. Immers, een groote levendigheid van optische indrukken en de mogelijkheid, om deze indrukken ten allen tijde weer op te roepen, zouden de capaciteit om na jaren een gelaatsuitdrukking gelijkend weer te geven, althans gedeeltelijk kunnen verklaren.

De tijdsruimte, die tusschen het scheppen van de beide bovengenoemde charges en het blad met schetsen, „boerenmaaltijd” genoemd ligt, is niet groot. In dit laatste blad is de pathologische lijnvoering geheel verdwenen en heeft deze plaats gemaakt voor een zeer zuivere typeering van enkele koppen uit de naaste omgeving van den patiënt. En zoowel de technische vaardigheid als de lijnvoering toonen, dat achter de schijnbare verwording door de ziekte het oorspronkelijke talent nog steeds klaar ligt.

Een adaequate uitdrukking van gevoelens of van een gemoedstoestand is mogelijk, wanneer in de lijnvoering duidelijke pathologische trekken aanwezig zijn. Omgekeerd kan ook de expressie pathologisch aandoen, wanneer in de lijnvoering geen bijzonderheden zijn op te merken (vgl. de stijfheid van afb. 45, de biljarter).

Jaspers en anderen hebben beschreven, dat de kunst van geesteszieken vooral uitdrukingskunst is en dat de artistieke uitdrukking zich onder invloed van een psychose verdiepen kan. Tusschen deze opvatting en het daaraan voorafgaande bestaat een tegenstelling, die echter een schijnbare is. In de eerste plaats is de „weltanschauliche Erregtheit” (Jaspers) een verschijnsel, dat niet gedurende de geheele psychose behoeft te blijven bestaan, maar dat vooral in het begin de uitingen verdiept. De autonomie van de lijnvoering is juist een verschijnsel, dat men bij langere duur van de psychose bovenal kan waarnemen evenals de „stijfheid” in uitingen van geoefende schilders.

Het blijft echter gevaarlijk, om van weinig werk van pathologische scheppers uit te gaan, omdat verschillende kenmerken van hun werk zich somtijds slechts tijdelijk manifesteren.

Het kan daarom belangrijk zijn, werk uit verschillende perioden aan een vergelijkend onderzoek te onderwerpen, maar ook dan moet men zich steeds voor oogen houden, dat gemakkelijk een waardeoordeel kan insluipen, dat op dat oogenblik misplaatst is.

Zoo kan het oordeel over de uitdrukking van den Christus van 1941 licht vertroebeld worden door de lijnvoering en door de eigenaardige verteekening van de baard, die waarschijnlijk een sym-

afb. 49  
„Boeren-  
maaltijd”  
1938

afb. 50  
Christus  
1941

bolische beteekenis heeft, terwijl die van 1935 veel gemakkelijker aanspreekt en directer van werking is. Ook de indruk, die van de slapende man uitgaat wordt beïnvloed door de eigenaardige bewerking van de plooiën van het kussen, die te concreet zijn om de totaal-indruk niet te schaden.

Het oordeel over de uitdrukking wordt onmogelijk, wanneer de psychose het object geheel oplost. Wanneer men met den patiënt de op afbeelding 53 weergegeven charge bespreekt, geeft hij aan, wat de verschillende details voorstellen: „Een vulpen past precies in zijn hoofd, er zit een treksluiting bij zijn oor, hij draagt medailles en sterren, dáár zit een pennemesje”. Maar over de oorzaak van deze toevallige ontmoeting van zoo heterogene elementen laat hij zich niet uit: „Ach, zoo maar”, „dat is een charge” zijn de eenige antwoorden, die men te hooren krijgt.

Eveneens kunnen moeilijkheden ontstaan, wanneer de werkelijkheid op een of andere wijze sterk verteevend weergegeven wordt. Eenigszins is dit te zien in een paard van 1940, sterker in twee paarden van 1937. Terwijl in de eerstgenoemde tekening de houding de gevoelsoverdracht bemoeilijkt, is in laatstgenoemde, ook al door de eigenaardige perspectief en uitwerking van details (de lantaarns, de boomen) alles ondergeschikt gemaakt aan de paarden, die zich in een trieste vreemdheid tegen hun achtergrond afteekenen. Ook hier krijgt men de indruk, dat een teveel aan expressie de gevoelsoverdracht kan bemoeilijken.

Een paar dierfiguren, die ongedateerd zijn, brengen vreemde emoties over, doordat zij menschelijke uitdrukkingsbewegingen weergeven.

Een enkele maal wordt een tragisch accent verdiept, doordat alle-daagsche indrukken tegenover affectief geladene worden gesteld. Hoewel misschien niet bewust, zijn op de inkttekening van de lijk-wagen de reclame „rookt Uiltje” links boven en de kilometerpaal, die uit een zeer vaag gehouden achtergrond opdoemen, accenten, die door de tegenstelling met het hoofdmotief, dit laatste versterken.

### 3. *Het schilderwerk*

In verhouding tot de groote massa teekeningen, zijn er slechts weinig schilderijen en aquarellen.

De schilderijen, die zich zeer slecht tot reproductie leenen, worden hier niet besproken. Enkele aquarels toonen aspecten, die in de teekeningen veel minder duidelijk zijn.

In de eerste plaats wordt dit veroorzaakt door de techniek. De lijn

afb. 51  
Christus  
± 1935  
afb. 52  
slapende  
1936

afb. 53  
M. Monnikendam

afb. 54  
paard 1940

afb. 55  
twee paarden  
1937

afb. 56  
kikvorsch  
ongedateerd  
afb. 57  
lijkwagen  
ongedateerd

heeft in de aquarel een geheel andere functie dan in de teekening.

Verder geeft ook de kleur soms een deformatie, anders dan in een teekening bereikt kan worden.

De kleuren zelf zijn zeer eigenaardig, maar het materiaal is te schaarsch om conclusies toe te laten.

Een landschap uit 1924 is in de twee kleuren, blauwgroen en rose opgezet. Door de penseelstreek zijn de vlakken, die niet geschaduwd zijn, tot relief gebracht. De compositie, die eenvoudig is, is zeer evenwichtig.

In dezelfde kleuren is ook een aquarel met drie koppen gemaakt. Daardoor wordt duidelijk, dat de kleur, die in het landschap weinig persoonlijk werkt, toch idiopsychisch bepaald wordt. In hoeverre de kleur verder nog bepaald wordt door beschikbare verfkleuren, valt niet te beoordeelen, daar over de verf, die tijdens het maken van dit werk ter beschikking van den patiënt stond, niets bekend is.

De decoratieve tendensen van de aquarel van een krokodil zijn sterk. In de eerste plaats is het dier tegen een gestreepte achtergrond weergegeven in een houding, die wat lichaam en pooten betreft van boven gezien, wat de kop betreft van opzij gezien is. Verder is het lichaam veelkleurig geblokt.

In mijn bezit is een bewerkte kalebas (uit de belgische Congo?) waarop een krokodil op geheel dezelfde wijze staat afgebeeld, uitgesneden in de vrucht. En ook hier is het lichaam door gekruiste strepen geblokt, terwijl evenals in enkele teekening van X. de contouren verdubbeld zijn. 7)

Op de overeenkomsten tusschen werk van primitieve volkeren en van geesteszieken is herhaaldelijk gewezen. Het is begrijpelijk, dat bij een ornamentale oplossing van natuurvormen de kans, dat menschen uit geheel verschillende culturen tot analoge oplossingen zullen komen, vrij groot is.

Het feit, dat de bovenbedoelde overeenkomsten bestaan, behoeft op zichzelf nog niet te wijzen op het bestaan van archetypen. 8) Eerst, wanneer vormen met bepaalde en niet voor de hand liggende kenmerken onder de menschheid algemeen blijken voor te komen, ontstaat een reden om aan deze oerbeelden aandacht te gaan schenken. Inderdaad blijken er uitingvormen van een zoo ingewikkelde bouw en zoo constant van gedaante en van innerlijke beteekenis gevonden te worden, dat het toeval voor de frequentie van hun

7) Vgl. afb. 44.

8) C. G. Jung — Psychologische Typen — I. c. — pg. 598 e.v.

ontstaan niet verantwoordelijk gesteld kan worden. Door velen wordt een archetype echter te gemakkelijk aangenomen, zonder dat de rol van het toeval bij het ontstaan van bepaalde vormen voldoende wordt overzien.

### *De symboliek*

Over de vraag naar het voorkomen van symbolen in dit werk, een vraag, die nauw met het bovenstaande samenhangt, kan niet veel gezegd worden.

Symbolen komen zoowel in figuratieve als in geometrische vorm voor. Een enkele symbolische voorstelling kan meerdere beteekenissen hebben. En de zin van een symbolische voorstelling kan weer collectief of individueel, latent of manifest zijn.

In enkele van de teekeningen van den patiënt X. treden geometrische figuren op, die voor den kunstenaar zeer waarschijnlijk een latente of manifeste symbolische betekenis hebben.<sup>9)</sup> In de ziektegeschiedenis van 1923 wordt hierop een toespeling gemaakt.<sup>10)</sup>

Ook is het mogelijk, dat enkele dierfiguren symbolen zijn. In de ziektegeschiedenis van 1924 staat hierover iets vermeld; het is echter onzeker, of deze opmerking juist is.<sup>11)</sup>

Helaas is het onmogelijk om bij dezen patiënt dieper op dit vraagstuk in te gaan, daar zijn toestand een goed contact uitsluit.

### *Résumé*

In het werk van dezen kunstenaar heeft de *lijn* verschillende functies. De enkelvoudige lijn begrenst de objecten en duidt binnen de objecten niveauverschillen en rondingen aan. Door haar plaatsing kan een reeks lijnen een rythme uitbeelden en ornamentaal werken. Dit optische rythme kan ontaarden in een motorische rhythmie, waarin de kunstenaar bewegingsimpulsen uitleeft. De lijn gaat dan een autonome functie krijgen ten opzichte van de tekening. In deze gevallen mag men niet van „versiering” spreken, omdat niet het product, het kunstwerk, de lijnvoering richt, maar een beweging, die niet aesthetisch is. Het is dus juist, om een optisch en een motorisch rythme te onderscheiden.

In het optische rythme is een zekere dieptewerking van de voorstelling mogelijk, in het motorische rythme gaat de illusie van de derde dimensie verloren.

<sup>9)</sup> Vgl. afb. 32.

<sup>10)</sup> Vgl. pg. 186.

<sup>11)</sup> Vgl. pg. 186/187.

Wanneer de lijn zich in een vezelig aspect oplost ontstaat de schaduw, die aan het wezen van de teekening in engeren zin vreemd is en schilderachtig is. Immers, terwijl de lijn steeds richting heeft en streeft, is de schaduw onmerkbaar begrensd naar alle richtingen.

In sommige teekeningen vindt men een schilderachtige werkwijze naast een teekenachtige.

In de loop van de ontwikkeling van den kunstenaar is de lijn zeker van karakter veranderd.

De *gevoelsuitdrukking* is zeer veranderlijk. Plotseling is zij stijf, zooals bij schizophrene patiënten door anderen is beschreven. Een verklaring voor dit verschijnsel zal waarschijnlijk gezocht moeten worden in een stoornis van de toenaderingsinstincten. Even plotseling vindt men af en toe een teekenwijze, die aan die van kinderen omstreeks de puberteit doet denken.

Somtijds is de gevoelsuitdrukking bizar en oninvoelbaar, soms ook verschuilt de gevoelsuitdrukking zich geheel en al achter een barokke uitwerking van projecten.

Vaak echter is de gevoelsoverdracht van dit werk gemakkelijk en direct, ook al zijn de gevoelens, die eruit spreken tragisch, en van een vreemde, onwezenlijk aandoende tragiek.

Het *onderwerp* in de kunst van X. is zelden tot onherkenbaarheid veranderd, maar vaak sterk gedefformeerd.

Waarschijnlijk heeft de voorliefde voor bepaalde objecten, die patiënt toont, wel altijd bestaan. In de status van 1922 wordt aange-teekend, dat hij vooral portret- en dierenschilder is. Een schetsboek van 1920, dat teekeningen tusschen 1920 en 1922 gemaakt, bevat, geeft vooral schetsen van menschen en dieren. Ook nu nog teekent hij vooral deze onderwerpen.

De *associatiestoornis* is meermalen duidelijk. Zij is hier niet anders vertegenwoordigd dan in het werk van vele andere schizophrene kunstenaars.

De *kleur* is overwegend idiopsychisch. Er is echter te weinig gekleurd materiaal aanwezig, om een oordeel toe te laten.

Verder moet een enkel woord gezegd worden over de *zelfkritiek*.

Het werk, dat wij hier krijgen is niet geschikt. De patiënt verwerpt niets van wat hij maakt, een enkele maal wordt in een onrustige phase iets van wat vroeger werd geproduceerd, bedorven. Wanneer wij dus een oordeel uitspreken, kan dat oordeel niet vergeleken worden met dat, wat over het uitgezochte werk van gezonde kunstenaars wordt geveld.

Tenslotte wordt door vele auteurs het ontstaan en manifest worden

van *regressies* belangrijk geacht bij de beoordeeling van de kunst van psychotische persoonlijkheden.

Het begrip „regressie” is echter te vaag omlijnd, om van bepaalde verschijnselen te kunnen aangeven, of zij door regressie zijn ontstaan.

Wanneer wij b.v. het type van de lijn in de loop van de ontwikkeling bij dezen patiënt zien veranderen, is het mogelijk, om hierin het werk van een regressie tot een kinderlijke trap van ontwikkeling te zien. Bij het kind immers heeft de lijn de beteekenis van een definitie, van een omperking van een stuk ruimte. Wanneer nu in de psychose de lijn concreter wordt, met grootere druk geteekend en dikker, dan kan dit verschijnsel het gevolg zijn van een innerlijke behoefte aan zekerheid, evenals bij het kind. Ook het doorbreken van motorische impulsen in de graphiek kan een regressieverschijnsel zijn.<sup>12)</sup> En sommigen zijn geneigd, zelfs in de ornamentale woekering een regressie te zien, omdat het ruimtebesef verzwakt zou zijn door de psychose.

Ook de eigenaardige kinderlijke uitdrukkingsvorm, grenzend aan het onpersoonlijke beelden van oudere kinderen kan door het aannemen van een regressie verklaard worden.

Maar ook zal men in een andere richting een verklaring moeten zoeken. Men moet zich afvragen, of de psychose niet uitingsmogelijkheden, afkomstig uit verschillende lagen van de ontwikkeling ter beschikking van den kunstenaar stelde, evenals ook in de dichtkunst blijkt, dat schizophrene kunstenaars gemakkelijker over symbolen beschikken dan normale. De verzwakking van het „Ich” en het tijdelijke domineeren van strevingen van het „Es” tengevolge daarvan, zouden dan de oorzaak van de veelsoortigheid van de uitdrukkingsmiddelen zijn.

Door deze opvatting zou dan ook het voorkomen van schijnbare en ware archetypen in de kunst van geesteszieken worden verklaard.

---

<sup>12)</sup> Cf. A. Stürcke — Psychoanal. en Aesthetiek — 1c. pg. 31—33.



## HOOFDSTUK X

### OVER HET GRAPHISCHE WERK VAN GEESTESZIEKEN

#### 1. *Inleiding*

In de loop van dit onderzoek werd steeds het graphische werk van psychotische en neurotische patiënten samen met de persoonlijkheid van de scheppers beschouwd.

Vele auteurs bepalen zich echter tot een onderzoek naar de vormenmerken van het werk van de patiënten. Het is gewenscht in dit laatste geval een onderscheid te maken tusschen teekeningen en schilderijen van schizophrene en van niet-schizophrene scheppers en een schema op te stellen, waarin verschillende punten, die afzonderlijk de aandacht verdienen, voorkomen.

De beschouwing van het werk alleen levert nooit aanknoopingspunten voor een diagnose van de ziekte, waaraan de schepper lijdt, wanneer die ziekte, uitsluitend door het contact met den patiënt niet diagnostiseerbaar is.

Hieruit volgt, dat men in het algemeen in het werk van zieken nooit naar kenmerken moet zoeken, die door een psychose worden veroorzaakt. Dit mag men hoogstens doen, in gevallen, waarin men veel werk van vóór en van gedurende de psychose gedateerd voor zich kan leggen.

Maar ook dan is het zeer moeilijk, een normale stijlverandering van een stijlverandering, door de psychose veroorzaakt, te onderscheiden.

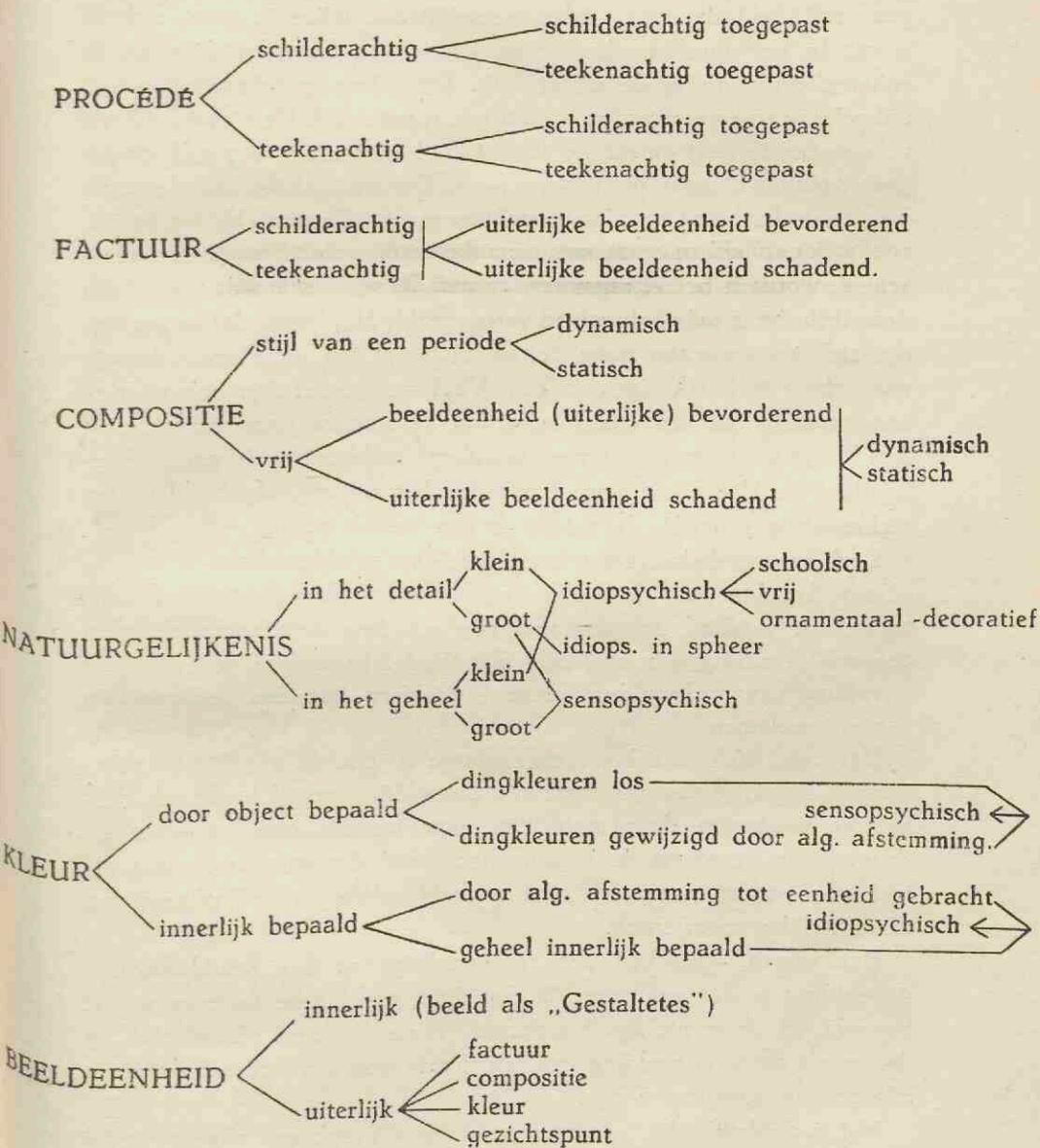
#### 2. *Enkele opmerkingen over de vorm van het spontaan ontstane graphische werk bij lijdens aan schizophrene psychosen*

Hoe verschillend het graphische werk van verschillende groepen van scheppen ook zijn kan, toch kan men steeds bepaalde factoren, die tezamen de beeldindruk geven, aanwijzen.

Het vreemdst zijn de werken van de schizophrene scheppers. Toch blijkt, dat steeds overeenkomsten met het werk van niet-schizophrenen te vinden zijn en dat de vroeger als „schizophreen” aangeduide kenmerken in het werk van lijdens aan deze psychose zoo weinig constant

voorkomen, dat het zelfs niet geheel verantwoord is om van „schizoprene kenmerken” van graphisch werk te spreken.

Bij beschouwing van ieder werk van beeldende kunst kan men van de volgende punten uitgaan:



## 1. *Het Procédé*

De keuze van het procédé in het werk van de scheppende persoonlijkheid is niet alleen een materiaalkeuze. De verschillende technieken veroorzaken een verschillend uiterlijk van het werkstuk en stellen de persoonlijkheid daarom ook op verschillende wijze in staat zich te uiten. In het algemeen beslist de keuze van het procédé over de ruimteuitdrukking in de uitbeelding. Deze kan gericht zijn op een uitbeelding van voorwerpen of van een ruimte zelf. De niet-geoefende volwassene teekent de ruimte als het kind en geeft in zijn teekenwerk geen volumina, maar omtrekken weer. De atmosfeer, die de voorwerpen in de verte vager, onwezenlijker maakt, die omtreklijnen oplost, zoodat kleurvlakken ontstaan, waar dichterbij volumina zijn te onderscheiden, wordt in het algemeen verwaarloosd. Dit wordt niet alleen door technische onbeholpenheid veroorzaakt. Het blijkt, dat menschen, die zich tot teekenen gaan zetten, zich op den duur spelenderwijs een zekere techniek eigen maken. Veel meer moet dan ook worden aangenomen, dat een innerlijke drang de mensch ertoe brengt, zich met kleine voorwerpen, of met de onbegrensde ruimte te gaan bezighouden. De kleine voorwerpen worden het zuiverst afgebeeld in een teekenachtig procédé, de ruimte in een schilderachtig.

Toch bepaalt de keuze van het procédé het schilderachtige of teekenachtige karakter van de werken niet volledig. Een potlood- of krijtteekening, waarin veel genuanceerde schaduw is aangebracht, kan een schilderachtig, een schilderij met duidelijke omlijningen en egale opvullingen van de aldus ontstane vlakken kan een teekenachtig aspect vertoonen.

Het essentieele van het teekenachtige is, dat de afgebeelde voorwerpen begrensd worden door een omtreklijn, terwijl in de schilderachtige werkwijze deze omtreklijn haar waarde gaat verliezen en daarvoor in de plaats de kleurnuance komt, die schaduwen laat afteekenen en een atmosferische eenheid schept in de veelheid van afzonderlijke voorwerpen.

Het verschil tusschen een teekenachtige en een schilderachtige uitbeelding is dus een verschil, dat door psychische factoren wordt bepaald. In de eerste ligt het accent op de objecten afzonderlijk, in de tweede op de uitbeelding van een ruimte, van een stemming, waarin alle dingen opgenomen zijn.

Het is duidelijk, dat patiënten in acute schizophrene fasen vooral teekenachtig werk zullen maken. Immers zeer vaak is hun beelden een poging, om een weg te vinden tot een wereld buiten zichzelf.

Zij hebben dan behoefte aan een begrenzing en niet aan een opheffing van grenzen onder de invloed van de alles-vervagende ruimte en atmosfeer.

In chronischer verloopende fasen kan een groote gevoeligheid voor rhythmische bewegingen ontstaan. Deze kunnen dan worden waargenomen in stereotype bewegingen, zooals die welke door katatone patiënten worden uitgevoerd. De rhythmische bewegingen van het teekenen of schilderen komen soms in een zichtbare vorm in de schilderijen en teekeningen van deze patiënten naar voren, zoodat zij een formeele regelmaat gaan vertoonen door de primitieve rhythmiek van de lijnen of de penseelstreken. Door deze eenvoudige optische of sensible regelmaat, die zich in zoodanige beeldende kunstwerken vertoont, kan een beeldeenheid voorgespiegeld worden, die geen innerlijke, maar een uiterlijke is. (zie: beeldeenheid, factuur)

## 2. *De factuur*

De wijze-van-teekenen, de wijze-van-schilderen wordt voor een gedeelte door oefening, voor een grooter gedeelte door de belangstelling van den kunstenaar bepaald. Aan de eene kant ziet men vaak een behoefte aan duidelijkheid, waaraan veel wordt opgeofferd, aan de andere kant een scheppend bezig zijn, dat het product minder telt dan de bezigheid. Zoo kan het voorkomen, dat een product „bedorven” wordt door een of andere speelsche inval of dat de lijnvoering, die aanvankelijk in staat scheen, een beeldeenheid te scheppen, zóó alles-overheerschend wordt, dat de lijnen een eigen leven gaan leiden, waar zij in dienst van een uitbeelding behoorden te staan. Dan wordt de beeldeenheid door de factuur geschaad, terwijl elders de factuur een van de voornaamste uiterlijke factoren is, die de beeldeenheid helpen opbouwen.

## 3. *De compositie*

De compositie van een schilderij vooronderstelt een doelvoorstelling. Deze moet gedurende de uitwerking in groote trekken onveranderd blijven, wil de compositie zich in het werk kunnen blijven handhaven. Bij pathologische scheppers kan men een zorgvuldige compositie in het algemeen zelden verwachten. Intuïtief vindt de schepper echter vaak een eindvorm, waarin picturale waarden in een zeker verband tegenover elkaar staan, zonder dat van een vooropgezet plan, van een doelvoorstelling sprake was.

De compositie kan zich aan conventionele vormen houden, of geheel vrij zijn. De conventie neemt in de compositie van de beeldende kunst

van normalen een groote plaats in. In oudere tijden overheerscht het statische evenwicht, in de moderne kunst van 1918 tot 1930 wordt vaak een zekere dynamiek, het aangeven van de richting van een beweging aangeduid. De statische compositie komt in het werk van geesteszieken, dat immers vooral werk van ongeoeffenden is, meer voor dan de technisch moeilijke dynamische. De pathologische scheppers missen meestal de technische geoeffendheid zoowel als de wil om met behulp van de compositie de beeldeenheid te vergrooten.

#### 4. *De natuurgelijkenis*

Deze kan volledig ontbreken, maar ook aanwezig zijn of op primitieve wijze aangeduid worden. Essentieeler dan de natuurgelijkenis zelve, schijnt dan ook de natuurgelijkenis van het détail, vergeleken met de natuurgelijkenis van de geheele schilderij. De oude indeeling in idiopsychische en sensopsychische kunst kan niet meer gehandhaafd blijven, wanneer men modern werk en werk van schizophrene patiënten beschouwt. Door de plaatsing van physioplastisch weergegeven objecten temidden van een omgeving, die aan deze objecten vreemd is, ontstaat in het kunstwerk soms een idiopsychische sfeer, terwijl de wijze van afbeelden uitgesproken physioplastisch is.

Het is thans nog niet bekend, of een ontwikkelde eidetische aanleg bij lijdens aan schizophrene psychosen frequent voorkomt. De beschouwing van het werk doet vermoeden, dat zulks niet het geval is.

Uit de aard van de zaak zal men zelden zuiver sensopsychisch werk tijdens schizophrene psychosen zien ontstaan. Immers, wanneer niet-geoeffenden gaan teekenen, zonder dat zij zich om kritiek van de omgeving bekommeren, dan ontstaat werk, dat in het algemeen typisch idiopsychische kenmerken zal vertoonen. Men is gewend te zeggen, dat deze teekenaars weergeven, wat zij van de objecten weten. Dit is niet geheel juist. In zoodanige teekeningen komen kenmerken, die aan het weergegeven object-individu eigen zijn en kenmerken, die aan de object-soort eigen zijn, naast elkaar voor.

Indien een ongeoeffende zoo bijvoorbeeld een bepaald huis wil teekenen, dan zal hij eerder een huis teekenen volgens een algemeen innerlijk beeld, dan een huis, dat de kenmerken van het bepaalde, af te beelden huis heeft.

Interessant is in dit opzicht de teekening (de eerste die zij in haar leven maakte) van een 64-jarige lijderees aan een schizophreen gekleurde depressie, een teekening, die zij kort voor haar ontslag uit een gesticht maakte. Patiënte, die met olieverf op zijde teekende, werkte volgens een teekenachtig procédé. De compositie is vrij en

statisch, vooral doordat zij haar gezichtspunt voor het afbeelden van ieder der objecten zóó koos, dat deze als het ware „en profil” werden weergegeven. De teekening poogt een afbeelding te geven van één van de gebouwen van het gesticht, dat aan een meertje gelegen is. Dit afbeelden mislukt echter, omdat de patiënte, terwijl zij aan het werk is, zich geen duidelijk beeld van de af te beelden objecten kan vormen en dit beeld dan vervangt door een algemeene vorm. Deze geeft voor haar één bepaald object weer, hoewel in werkelijkheid met deze vorm slechts een algemeenheid wordt uitgebeeld.

Dit teekenen nadert dus het idopsychische teekenen, waarbij de vormen geheel op algemeene voorstellingen berusten, zonder dat ook maar getracht wordt een uiterlijk verband tusschen teekening en werkelijkheid te leggen.

Bij psychotische patiënten komt het idiopsychische teekenen vaak in ornamentaal-decoratieve vorm voor. Omdat het zich geheel van de buitenwereld afwendt, is het meestal volkomen vlak, soms echter behoudt het een aanduiding van dikte, van schaduw. Een enkele maal wordt een buitenwereld uitgebeeld, maar dan overladen met irreëele decoratie. Het is hier, dat een innerlijk rythme vrij spel kan krijgen en de teekening geheel kan overwoekeren. Overgangen naar symbolische voorstellingen, hetzij van persoonlijke, hetzij van collectieve aard, zijn wel steeds te vinden, maar door het karakter van de psychose, waaraan de meeste patiënten, die dit soort werk maken, lijden, is het maar een enkele maal mogelijk, deze te doorgronden. Het is misschien niet overbodig om de nadruk te leggen op het feit, dat vele der zogenaamde „krabbels” uitingen zijn van een op deze wijze tot uiting komende scheppingsdrang. Het objectvreemde, dat hen kenmerkt is één van de oorzaken, dat zij minder gewaardeerd werden dan de teekeningen met voorstelling.

Het onderscheid tusschen wat een ongeoefende „vrij” scheidt en wat hij met behulp van uitbeelding van fragmenten uit de buitenwereld scheidt, is overigens doorgaans niet zoo groot, als dat tusschen de teekeningen en de objectvrije krabbels van een maatschappelijk geklasseerden kunstenaar.

## 5. *De kleur*

In de schilderkunst kan men drie vormen van kleurgebruik onderscheiden. De primitiefste vorm is het gebruik van kleuren, die aan bepaalde objecten gebonden zijn en die innerlijk of uiterlijk worden bepaald. De kleuren, die in een schilderij, dat verschillende objecten

naast elkaar afbeeldt, gebruikt worden, zijn dus niet op elkaar afgestemd.

In een later stadium worden de kleuren van de afzonderlijke objecten in de schilderij op elkaar afgestemd en tenslotte kan de door de kleuren van de afzonderlijke objecten bepaalde algemeene kleur vervangen worden door innerlijke bepaalde kleuren van den kunstenaar.

Deze drie vormen van kleurgebruik kan men in de schilderijen van schizophrene patiënten naast elkaar aantreffen.

Dit verschijnsel is niet te verklaren, maar steeds moet men bedenken, dat de onmogelijkheid, om aan bepaalde kleuren te komen, de patiënten ertoe brengen kan, zich geheel vrij van de kleuren van de objectwereld te maken of om nu eens deze, dan weer andere kleuren te gebruiken.

Behalve door de wijze van voorkomen in de natuur, wordt de waarde van kleuren voor de individu door innerlijke factoren bepaald.

Affectieve instelling tegenover de objecten kan de kunstenaars ertoe brengen, hun kleuren in overeenstemming met deze instelling te kiezen. Meestal is het echter onmogelijk, om de innerlijke beteekenis van de kleur te benaderen.<sup>1)</sup>

## 6. *De beeldeenheid*

Men is gewend van iedere schilderij, van iedere teekening te eischen, dat een zekere innerlijke eenheid aanwezig is, die de onderdeelen bijeenhoudt. Deze eenheid kan kunstmatig worden te voorschijn geroepen door kunstgrepen, door de compositie, door een consequent doorgevoerde wijze van schilderen of teekenen etc. Men kan in dat geval spreken van een „uiterlijke beeldeenheid”. De innerlijke beeldeenheid ontstaat, wanneer een kunstenaar in zijn schepping een (onbewuste) gedachten-eenheid uitbeeldt.

Vele pathologische kunstenaars zijn niet in staat een eenheid in hun werk te brengen. Voor een deel wordt dit veroorzaakt door een gebrek aan technische scholing. Zij zijn dan niet in staat een centraal gezichtspunt op te stellen, van waaruit zij hun compositie beschouwen, of kennen de wetten van de perspectief niet voldoende, om hun gezichtspunt aannemelijk te maken. Bovendien zijn er nog andere uiterlijke factoren, die de beeldeenheid schaden kunnen. De patiënten beschikken over slecht teekenaarsmateriaal, hebben geen neiging om dat, wat zij kort geleden met zorg maakten, in de oorspronkelijke staat te bewaren of eindigen dat, wat zij met een bepaald doel begonnen

<sup>1)</sup> Vgl. P. Mohr — Das künstlerische Schaffen Geisteskranker. I.c. pg. 434—438.

zijn in een veranderde stemming en met andere associaties.

Daartegenover kan ook een primitieve rhythmische gelijkvormigheid van penseelstreek of lijnen een beeldeenheid naar voren brengen, die zeker uiterlijk is. Maar deze factoren zijn niet herkenbaar, wanneer men den teekenaar niet aan het werk ziet, of wanneer hij niet in staat is geordend over zijn werk te spreken. Hier is, meer dan elders nog, de kans op vergissingen bij pogingen tot interpretatie groot.

In het bovenstaande werd de symboliek, die in het graphische werk van schizophrene patiënten veel voorkomt, niet genoemd. Dit geschiedde, omdat over het wezen van symbolen slechts in contact met de scheppers een inzicht te verkrijgen is. Bij beschouwing van het werk alleen, kan daarover met vrucht geen onderzoek worden gedaan.

#### *Enkele opmerkingen over de vorm van het spontaan ontstane graphische werk bij niet-schizophrene patiënten*

Men kan, bij de beschouwing van het werk van niet-schizophrene patiënten dezelfde punten opstellen als voor het werk van lijdens aan schizophrene psychosen. Er is echter nog te weinig materiaal gepubliceerd, om een overzicht over de kenmerken van het werk van de eerstgenoemde groep te kunnen geven. Immers, omvatten reeds de teekeningen en schilderijen van schizophrene patiënten een zeer groot gebied, nog grooter is de verscheidenheid bij de niet-schizophrene patiënten.

Het werk van al of niet teekenkundig begaafde zwakzinnigen werd herhaaldelijk besproken. Hier valt meestal het accent meer op de vergelijking met teekenen van kinderen dan op die met het teekenen van volwassenen. Zooals vroeger reeds werd opgemerkt, worden de teekeningen van lijdens aan verschillende organische aandoeningen van het centrale zenuwstelsel meer van experimenteel-psychologisch gezichtspunt beschouwd en verliezen zij daardoor hun beteekenis als uiting van psychische activiteit.

Het teeken- en schilderwerk, gemaakt door lijdens van manisch-depressieve psychose werd relatief zelden beschreven. Men kan verwachten, dat dit werk soms overeenkomsten met graphische uitingen van ongeoefende volwassenen, soms ook overeenkomsten met kunst van normale tijdgenooten zal hebben. Ook lijdens aan verschillende neurosen kunnen tot het maken van graphisch werk gebracht worden, dat soms aansluit bij verschillende stroomingen van de moderne beeldende kunst.

In het verloop van de psychotherapeutische behandeling wordt hun



activiteit enkele malen gestimuleerd en het werk, dat in dit gevallen ontstaat, blijkt meestal in nauwe samenhang te staan met het stadium van de psychotherapie op het oogenblik van het scheppen.

De vorm ervan is meestal symbolisch en door uitsluitende beschouwing van de teekeningen niet te doorgronden. Toch blijken bij zeer verschillend aangelegde en ontwikkelde patiënten steeds dezelfde voorstellingen voor te komen en een beteekenis te hebben, die bij hen allen nagenoeg constant is. De interpretatie van deze symbolen door verschillende onderzoekers is echter niet dezelfde. Voortgezet onderzoek is hier noodzakelijk. Maar reeds thans kan gezegd worden, dat hier het gebied ligt, dat de grootste resultaten belooft zoowel voor het onderzoek van de psychische wortels van de beeldende kunst als voor het onderzoek van de symbolische waarde van vele, frequent voorkomende vormen in de kunst van normalen en abnormalen.

Doordat deze patiënten zich op de grens van de psychische gezondheid bevinden en een diepgaand contact met hen mogelijk is kan de psychotherapeut waardevolle gegevens verzamelen. Directe invloed van den behandelenden medicus op de vorm van het scheppen van zijn patiënt moet echter worden vermeden, evenals een voorbarige duiding van de gemaakte teekeningen of van hun details. De beschouwing uitsluitend van het werk van de patiënten, zonder persoonlijk contact, kan geen resultaten opleveren.

## HOOFDSTUK XI

### CONCLUSIES

In de schilderkunst komt de geesteshouding van haar scheppers tot uiting. Gedurende de periode, die zich ongeveer van 1918 tot 1930 uitstrekt, nemen schilders, die tegen alle tradities gekant zijn, de leiding van de schilderkunst op zich en onder hun invloed verandert het uiterlijk van die kunst sterk. Hetzelfde valt in de beeldhouwkunst waar te nemen. Het streven van deze leidende figuren is intusschen niet gelijk gericht en daardoor ontstaan scholen, die uiterlijk zeer verschillend werk produceeren. Toch blijkt, dat in al deze richtingen een zekere innerlijke verwantschap is te vinden. De geheele schilderkunst van na de wereldoorlog verwerpt de natuurgetrouwe afbeelding van objecten uit de buitenwereld en stelt de uitbeelding van een geestelijke binnenwereld daarvoor in de plaats. Een individualistische instelling ligt aan deze kunst ten grondslag en sommige kunstenaars trachtten nu door verstandelijke redeneeringen dit individualisme te verdoezelen en aan te toonen, dat hun kunst een voor ieder begrijpelijke schoonheid in zich draagt. Anderen redeneeren in het geheel niet en wanneer aan hun kunst verweten wordt, dat zij onbegrijpelijk is, beroepen zij zich er op, dat iedere artistieke schepping het resultaat van een onbewust proces is en dat het onbewuste bij alle menschen gelijkvormig is. Hieruit concludeeren zij, dat ieders ongecorrigeerde uitingen van het onbewuste begrijpelijk zijn voor ieder, die zich ervoor openstelt. Zij verwijten aan de cultuur, dat deze den mensch door een pantser van conventies van zijn onbewuste heeft afgesloten.

Alle kunstenaars toonen hun antitraditioneele gezindheid door hun opstand tegen iedere vorm van maatschappelijke dwang. Gedreven door hun individualisme, gingen de kunstenaars zich meer en meer in de eigen persoonlijkheid verdiepen en vooral in dat deel ervan, dat niet door de cultuur was aangetast: het onbewuste.

Ongemerkt ontstond nu een zeker contact tusschen wetenschap en

kunst, doordat zoowel de psychiaters als de kunstenaars een weg zochten om het onbewuste te benaderen. Maar dit contact was oppervlakkig, omdat het van de zijde van de beeldende kunstenaars niet op gedegen kennis van de wetenschappelijke theorie, maar op een willekeurige toepassing van enkele gegevens van de wetenschap op het eigen scheppen beruiste en omdat de psychiaters en de psychoanalytici niet in staat bleken om het streven van de moderne kunst te waardeeren.

Bovendien stelden de wetenschap en de kunst zich een verschillend doel voor oogen. De kunst trachtte om onbewuste geestesinhouden op een zoo direct mogelijke wijze tot uiting te laten komen. De wetenschap poogde om de uitingen van het onbewuste in een intellectueel begrijpelijke vorm over te brengen. De vorm, waarin de moderne kunst en die, waarin de psychoanalyse dezelfde inhouden reproduceeren is dan ook zoo verschillend, dat er geen enkele overeenkomst tusschen de resultaten van de arbeid van kunst en psychoanalyse te vinden is.

Het wederzijdsche begrip wordt hierdoor belemmerd, zoodat de wetenschap geen invloed op het uiterlijk van de beeldende kunst uitoefent.

Gedurende de boven genoemde periode van de 20ste eeuw gaat een groot deel van de beeldende kunst gelijkenis vertoonen met het graphische werk, dat somtijds door geesteszieken en vooral door schizophrene patiënten gemaakt wordt. Bovendien ontstaat een zekere gelijkenis tusschen werken, gemaakt door beroepsschilders en werk van dilettanten, die hetzij uit innerlijke drang, hetzij door een psychiatrische behandeling tot scheppen kwamen.

Door de vrijheid, die de kunstenaars zich verwierven, kwamen in hun kunst allerlei uitingsvormen naast elkaar voor. Sommige daarvan gebruiken elementen, die ook door abnormalen soms gebruikt worden, evenals deze patiënten vormen kunnen toepassen, die ook in kunst van primitieven van vele rassen voorkomen. Men mag dan ook zeggen, dat patiënten en dilettanten enkele mogelijkheden uit de vele, die de beeldende kunst van den normalen mensch in zich draagt, cultiveeren.

Deze gelijkenis is niet alleen uiterlijk, zij betreft niet uitsluitend de vorm van het werk, maar er is ook een zekere inhoudsovereenkomst tusschen de kunst van normalen en geesteszieken, van geoefenden en dilettanten. De vorm- en inhoudsovereenkomsten kunnen niet onafhankelijk van elkaar beschouwd worden. Zij berusten op de volgende factoren.

De kunst van de jaren 1918 tot 1930 is bovenal uitdrukkingskunst,

een kunst die poogt op een zoo direct mogelijke wijze onbewuste geestesinhouden tot uiting te brengen zonder zich daarbij op de weergave van objecten uit de buitenwereld toe te leggen. De techniek van het schilderen, die door de voorgaande geslachten van schilders hooggehouden was, wordt dan verwaarloosd, omdat voor de uitdrukking van het menselijke wezen de techniek overbodig geacht wordt. Enkelen houden nog aan een schilderkunstige techniek vast, maar ook zij gebruiken deze niet om voorwerpen zoo nauwkeurig mogelijk af te beelden.

De pathologische scheppers en de diletantanten beschikken over het algemeen niet over groote technische vaardigheid op schilderkunstig gebied en ook hun kunst is vaak een zeer „directe” kunst.

In die jaren ontstaat voorts een zekere overeenkomst tusschen de levenshouding van de moderne schilders en die, welke bij geesteszieken soms kan worden aangetroffen. Een van de grondslagen van de innerlijke verwantschap tusschen het werk van de modernen en van sommige geesteszieken moet hier gezocht worden. De kunstenaars immers stellen zich tegenover de maatschappij en bewaren een zekere afstand tusschen hun groep en de rest van de menschheid. Zij weten, dat hun werk door de „gewone menschen” niet begrepen wordt en zij doen ook geen moeite om begrip te verwerven. Toch mag hun houding niet autistisch genoemd worden, omdat zij voor een kleine groep van gelijkgezinden scheppen, terwijl de autistische pathologische kunstenaars inderdaad slechts voor zichzelf scheppen en in het geheel geen contact met verwante naturen zoeken. De innerlijke eenzaamheid van de psychotische patiënten wordt veroorzaakt door de psychose, die van de moderne kunstenaars door hun revolutionaire gezindheid. En bij beide groepen is een sterke deformatie van de werkelijkheid te vinden, omdat de stijl van hun werk weinig door conventioneele factoren wordt bepaald.

In strijd met de opvatting van Bouman moet men tot de conclusie komen, dat de „styleering”, die in oude en primitieve kunst het duidelijkst voor den dag komt, niet gelijkgesteld mag worden met de „deformatie” in de kunst van modernen en van geesteszieken. Terwijl aan de styleering een conventie ten grondslag ligt, is deze aan de deformatie vreemd.

In de periode, die zich van 1918 tot 1930 uitstrekt, krijgen de objecten een nieuwe beteekenis voor de schilderkunst. Zij representeren dan een fictieve wereld omdat zij slechts worden weergegeven, voor zoover zij subjectieve waarden voor de schilders vertegenwoordigen en niet in hun werkelijke gedaante als reëel voorwerp.

Het object dient in die tijd uitsluitend tot de uitbeelding van een subjectieve wereld, die een andere geestelijke beteekenis heeft dan de objectief aanwezige. De schilderkunst van na de wereldoorlog tot 1930 heeft de belangstelling voor de uiterlijke vorm van de objecten verloren en de deformatie van de objecten in de schilderijen geeft de spanning tusschen de beide werelden weer.

De styleering is op te vatten als een collectief aanvaarde deformatie die het overdragen van gevoelens vergemakkelijkt. In dit opzicht bestaat er dan ook geen verschil tusschen natuurgetrouwe afbeelding en styleering. De deformatie in de moderne beeldende kunst is anti-conventioneel en is te vergelijken met die in de kunst van schizophrene patiënten, die aconventioneel genoemd zou mogen worden. Intusschen wordt die anticonventionele kunst door het feit, dat zij een algemeene levenshouding gaat weergeven, op een bepaald oogenblik toch weer de uitdrukking van een conventioneel streven. Hierdoor wordt verklaarbaar, dat de kunst steeds behoefte vertoont, zich te vernieuwen.

De band, die in de schilderkunst tot ongeveer het begin van de twintigste eeuw de onderdeelen van iedere schilderij verbindt, is of een logische of een conventionele. Zij vergemakkelijkt het begripen van de manifeste inhoud ervan. In het werk van de boven bedoelde moderne schilders wordt de verbinding tusschen de onderdeelen van een schilderij door persoonlijke associaties van den kunstenaar gelegd, zoodat de beschouwer moeilijker aanknooppingspunten voor zijn gedachten vindt. Een oppervlakkige overeenkomst met het werk van schizophrene patiënten, waarin de band tusschen de details door pathologische associaties wordt gelegd en dat dus „associatiestoornissen” vertoont, die door de ziekte veroorzaakt zijn, kan op deze wijze ontstaan.

Minder opvallend dan de bovengenoemde overeenkomst is de analogie tusschen de depressieve reactievorm en de schilderkunst van het laatste kwart van de 19e eeuw. Aan deze kunst is niet alleen meestentijds een depressieve grondstemming eigen, maar bovendien heeft zij met de depressie de neiging tot introjectie gemeen. Deze schilderkunst zoekt de eenheid met de omgeving, met het object, waarin zij zich kan onderdompelen. Daarom zoekt zij de fijne afstemming van de objecten, die zij niet om hun schoonheid bemint.

De overeenkomst tusschen de kunst van na de wereldoorlog en die van schizophrene patiënten is slechts tijdelijk en zij gaat verloren, zoodra zich in den normalen mensch de tendens openbaart, zich met zijn bestaan in de maatschappij te verzoenen. Dan her krijgen de objecten uit de buitenwereld hun objectieve waarde voor de schilderkunst

en doet de kunst zelf afstand van het overpersoonlijke, zoodat de kunstenaar achter zijn werk terugwijkt. Hij wijdt zich dan opnieuw aan de opgave, „begrijpelijk” te zijn en besteedt veel zorg aan de vorm van zijn werk, dat de brug slaat tusschen hem en zijn medemensch.

Een tijd lang bestond zoo een stoornis in de graphische neerslagen van de uitdrukkingsbewegingen bij moderne kunstenaars evenals bij schizophrene patiënten. Bij de kunstenaars berustte deze op onwil, zich tot de menschheid te richten, bij de geesteszieken op stoornissen, die een direct gevolg van één van de kernsymptomen van de ziekte, n.l. de stoornis in de toenaderingsinstincten, zouden kunnen zijn. De kunstenaars hebben later dan ook de weg naar den medemensch teruggevonden, de geesteszieken niet.

Men moet tot de conclusie komen, dat de uiterlijke overeenkomst tusschen de moderne schilderkunst uit een bepaalde periode en die van geesteszieken op een zekere innerlijke overeenkomst tusschen twee groepen van scheppers berust.

Er bestaat echter een nog dieper gaande analogie tusschen het werk van moderne kunstenaars en dat van psychotische patiënten. Deze laatste heeft betrekking op de latente inhoud. De psychische waarde, die een werk voor zijn maker vertegenwoordigt, wordt uiteindelijk door de latente inhoud bepaald. En naar alle waarschijnlijkheid is een overeenkomst in latente inhoud niet alleen aanwezig tusschen modern werk en werk van abnormalen, maar evenzeer tusschen dit laatste en kunstwerken uit alle tijden. In het algemeen moet men zeggen, dat er een diepgewortelde analogie bestaat tusschen de kunst van normalen en die van abnormalen. Het ontstaan van de innerlijke overeenkomst tusschen moderne schilders en schizophrene patiënten, die boven werd aangeduid en die een zoo groote invloed op het uiterlijk van de beeldende kunst had, gaat dan ook niet samen met de ontwikkeling van veranderingen in de persoonlijkheid van normale scheppers, die daar een essentiële plaats innemen. Immers, a priori bestaat reeds een overeenkomst tusschen alle werken van beeldende kunst van normalen en geesteszieken.

Het onderzoek van het *werk* van psychisch abnormalen leverde weinig belangrijke resultaten op. De onderzoekers vonden een aantal eigenaardigheden in de vorm en interpreteerden deze, zonder dat zij voldoende vergelijkingsmateriaal tot hun beschikking hadden om zich over het voorkomen van die eigenaardigheden in het werk van normalen een oordeel te kunnen vormen. Bij nader onderzoek blijkt echter, dat vele bijzonderheden, die meestal onder de „schizophrene symptomen” van het beeldende werk worden gerekend, ook in het werk

van normalen voorkomen. De diagnostische beteekenis, die door sommigen aan spontaan graphisch werk van geesteszieken wordt toegekend blijkt dan ook zeer gering te zijn. Daarom is het onmogelijk om de geestestoestand van den schepper aan een kunstwerk af te lezen.

Het werk heeft voor pathologische scheppers een groote waarde. De relatief groote frequentie, waarmede scheppen tijdens psychosen voorkomt is niet alleen door het wegvallen van allerlei remmingen te verklaren, maar ook door de intensiteit van het beleven in de psychose. En het werk drukt dit beleven uit.

Wanneer men de begaafdheid als een gevolg van de psychische organisatie van den kunstenaar en niet als een speling der natuur beschouwt, dan wordt eveneens begrijpelijk, dat in sommige psychosen niet alleen de artistieke activiteit, maar ook een zekere artistieke begaafdheid vaak voorkomt.

De vorm van het denken in de schizofrenie, dat vooral affectief is, is verwant met het artistieke denken. Vele onderzoekers toonden deze verwantschap aan. En deze „schizophrene denkvorm” praedispooneert ongetwijfeld tot artistieke activiteit.

De technische begaafdheid, die verworven wordt door voortgezette artistieke activiteit, komt niet altijd duidelijk naar voren, omdat de teekenende patiënten in de eerste plaats dikwijls eerst op latere leeftijd graphisch werk gaan maken en bovendien omdat zij te los staan van conventioneele normen en van de maatschappij om werk te scheppen, dat een „praestatie” wil zijn.

Bovendien toonen vele van deze kunstenaars een zekere beperktheid in de keuze van hun voorstellingen en zij hebben de neiging, om in herhalingen vast te loopen. Maar ook dit maakt geen punt van verschil uit met de normale scheppers.

In de loop van de ontwikkeling en de rijping van de normale individu in de westersche cultuur wordt de begaafdheid meestal sterk geremd. Vele kinderen kunnen, in daarvoor zoo gunstig mogelijk uitgekozen gevallen, ertoe gebracht worden, zich langs beeldende weg te uiten. Hun beeldende werk representeert echter stadia uit de ontwikkeling, die het kind naar het volwassen leven voert. En meestal komt ergens in deze ontwikkeling van het kind een punt, waarop het van het beelden wordt afgesneden. Daarom gelukt het bij volwassenen in het algemeen niet meer om hen tot een vorm van beeldend uiten te brengen, die met de ontwikkeling van hun persoonlijkheid overeenkomt. Een zekere remming, die zich als zelfkritiek vertoont, verhindert hen dan, het werk als uitdrukking van het streven van de persoonlijkheid te aanvaarden.

In gevallen, waarin de mensch zijn remming overwint, aan zijn uitingsbehoefte toegeeft en zich tot schilderen of teekenen zet, kan hij zich vrij gemakkelijk een zekere techniek eigen maken. Dit zou eveneens kunnen wijzen op het ontstaan van een technische begaafdheid onder de invloed van psychische processen; deze immers zijn verantwoordelijk te stellen voor het overwinnen van de bovengenoemde remming. In het algemeen zou men misschien mogen aannemen dat psychosen, die veranderingen in de organisatie van de libido veroorzaken, somtijds een verhoogde artistieke activiteit zoowel als een ontwikkeling van een, tevoren latent aanwezige artistieke motorische begaafdheid te voorschijn kunnen roepen.

Tegen deze opvatting zou kunnen pleiten, dat onder de invloed van een psychose nog nooit een geniale schilder is opgestaan, maar dat door geesteszieken veel „middelmatic” werk gemaakt wordt. De schilderkunst is in de westersche cultuur echter niet een middel tot uiten, dat aan alle leden van de gemeenschap is gegeven, maar één dat slechts weinigen ter beschikking staat. De anderen zijn slechts schouwers, die van het zelf-scheppen zijn afgesneden. Daarom is het noodzakelijk geworden, dat in deze cultuur de kunst „begrijpelijk” zij. De „begrijpelijkheid” nu wordt bevorderd door een conventioneele techniek en een conventioneele manifeste inhoud. Scheppers, die door de psychose niet ingesteld zijn op de samenleving en die bovendien op latere leeftijd zich een techniek moeten gaan eigen maken, zullen geen moeite doen om de normale kunstenaars te imiteeren. Hun werk zal daarom ook zelden groote groepen bereiken en meestal alleen gewaardeerd worden door hen, die dit werk vaak zien en door hen, die, zooals de moderne kunstenaars, door hun instelling tegenover de maatschappij hiertoe in staat zijn. Tot op zekere hoogte geldt dit ook voor de „zondagsschilders”, bij wie een aanpassing aan conventioneele normen evenzeer ontbreekt en waarvan het werk eigenaardige kenmerken vertoont, die hierdoor te verklaren zijn. Intusschen manifesteert zich bij gezonden, ondanks de gebrekkige aanpassing, steeds de innerlijke eenheid van de persoonlijkheid, terwijl bij de pathologische scheppers een ziekelijke incohaerentie naar voren kan komen.

Wanneer moderne kunstenaars uit een bepaalde periode hun techniek gaan verwaarloozen, hoort men dikwijls het verwijt, dat hun kunst geen waarde meer heeft omdat uit de schilderijen niet blijkt, dat de schilders geoeffende vaklieden zijn. Doordat bovendien de manifeste inhoud van dit werk afwijkt van dat, wat men vroeger gewend was te zien, valt een tweede aanknoopingspunt voor de gedachten van den beschouwer weg. Deze weet niet meer hoe hij zich



tegenover het werk moet stellen en hij kan daarom de psychische inhoud ervan niet benaderen.

Hetzelfde onvermogen ziet men bij beschouwers van kunst, afkomstig van lijdens aan sommige psychosen. Ook dit werk kan de indruk maken, geboren te zijn uit een afwijkende, verscheurde geest. Beschrijvers van deze kunst meenen, dat de oorzaak voor deze gevoelens, die in den beschouwer naar voren komen, steeds in de scheppers van deze kunst ligt. Dit behoeft echter niet het geval te zijn. Door een gebrek aan adaptatievermogen van de beschouwers kan de gevoelsoverdracht van de moderne kunst en van kunst van pathologische scheppers gebrekkig zijn, zonder dat een duidelijk afwijkende geestesgesteldheid aan deze kunstenaars eigen behoeft te zijn.

Het verband tusschen psychose en artistieke activiteit, dat boven werd genoemd, komt niet steeds voor. Behalve het ontstaan van een scheppende activiteit onder de invloed van een psychose, zijn ook de remming, de verstoring en de bevordering van de scheppende activiteit onder invloed ervan beschreven. In principe moet men aannemen, dat indien een psychose een latente scheppingsdrang kan activeeren, ook een aperte scheppingsdrang, die voor het uitbreken van de psychose bestond, door een psychose kan worden verwoest. Het is thans niet mogelijk om aan te geven, hoe de ziekte in de persoonlijkheid ingrijpt bij stimuleering of verwoesting van begaafdheid.

De ontwikkeling van het artistieke uitingsvermogen werd nagegaan bij een aantal patiënten, dat uitvoerig kon worden geobserveerd. Onder deze patiënten bevinden zich lijdens aan schizofrenie, degeneratiepsychose(?), manisch-depressieve psychose en neurotische en endogene depressies.

Het werk van gedeprimeerde patiënten toont enkele eigenschappen, die een direct gevolg zijn van de ziekte. Het eerste verschijnsel, dat hierin opvalt, is de remming. Deze beïnvloedt zowel de inspiratie als de technische uitvoering. Het blijkt dan ook, dat de motorische begaafdheid door geestelijke factoren geremd kan worden, zelfs bij hen, die ook tijdens een depressie blijven teekenen. Zeker zal ook het kleurgebruik door de depressie worden beïnvloed. Het was echter niet mogelijk, om hierover waarnemingen te doen. Na afloop van de depressieve fasen keeren zowel de neiging tot teekenen als de begaafdheid terug. Stimuleering van de uitingsdrang door het depressieve affect werd nooit waargenomen. De manie en de hypomanie kunnen den mensch tot een uitingsvorm brengen, die in gewone om-

standigheden voor hem afgesloten is. In hoeverre dit uitsluitend een gevolg is van een opheffing van de normale geremdheid en in hoeverre deze ontremming bevorderd wordt door verslapping van de kritiek, is niet duidelijk.

Een analoge remming als bij de depressie kan in sommige gevallen van schizofrenie worden waargenomen. Toch zijn de remmingen bij deze beide groepen ziekten niet geheel identiek te stellen.

In acute fasen van schizofrenie, wanneer de logische denkvorm verslapt is, maar nog wel behoefte bestaat om harmonie te brengen tusschen het praepsychotische en het psychotische wereldbeeld, helpt de aanschouwelijke voorstelling om een oppervlakkige harmonie te herstellen. Dan ontstaan krabbels, die geen enkele artistieke pretentie behoeven te hebben, maar die schemata zijn, waarin gepoogd wordt de nieuwe theorie en het oude weten te vereenigen.

Tusschen het teekenen van lijdens aan degeneratiepsychose en dat van lijdens aan schizofrenie zal waarschijnlijk geen verschil zijn aan te toonen. Er was echter niet voldoende materiaal van lijdens aan eerstgenoemde ziekte bijeen te brengen, om dit vermoeden te kunnen bevestigen.

De geestelijke beteekenis, die het scheppen voor een drietal lijdens aan paranoïde schizofrenie heeft, die in hun psychose zoowel litterair als graphisch werk gingen maken, is als volgt samen te vatten.

Hoewel de patiënten zich niet steeds met hun werk tot de openbaarheid richten en meestal ook niet duidelijk aangeven, hoe zij zelf erover denken, toonen zij weinig schroom om met hun werk voor den dag te komen. Daarom is niet met zekerheid te zeggen, of zij met een verzwakte kritiek tegenover hun producten staan.

In het litteraire werk vindt men somtijds een projectie van actueele conflicten, dan weer een poging om anderen in een indirecte vorm mededeelingen te doen en soms ook een latente inhoud, achter een manifeste verborgen. Eveneens kan men eenvoudige bewerkingen van dagdroomen aantreffen.

Bij een van de patiënten, die eerst alleen schreef, maar later ook is gaan teekenen, deed zich het merkwaardige verschijnsel voor, dat het schrijven in allerlei opzichten veranderde nadat zij was gaan teekenen. De gestuwde energie, die oorspronkelijk slechts langs één kanaal kon afvloeien, vond in het teekenen een tweede uitingsmogelijkheid, zoodat de kracht, die de patiënte oorspronkelijk tot schrijven dreef, zwakker werd.

Door middel van het graphische werk wordt een poging gedaan om een zeker contact met de buitenwereld tot stand te brengen. Hier

wordt vaak een wereld geschapen, die objectief waarneembaar is en opgebouwd is volgens een subjectief plan.

Doordat de patiënten tijdens de observatie met teekenen begonnen, kon duidelijk worden waargenomen, dat zij zich gemakkelijk een zekere techniek eigen gingen maken. Deze techniek werd nu eens conventioneel, dan weer geheel vrij toegepast.

Eigenaardige verteekeningen in sterk sensopsychisch gekleurd werk worden soms veroorzaakt, doordat zonder model naar aanleiding van vroeger gedane waarnemingen wordt geteekend. Bij ontbreken van een herinneringsbeeld waarin allerlei details zijn opgenomen, woekert de teekenaar met een schematisch herinneringsbeeld, waarin de details theoretisch worden geconstrueerd, zoodat deze door gebrek aan aanschouwelijkheid bij de reproductie verteekend worden.

Bij een van de patiënten, die overwegend idiopsychisch werk maakt, valt op te merken dat zij de beteekenis van impulsief ontstane teekeningen achteraf rationaliseert, door de inhoud van haar teekeningen op die van haar wanen te betrekken. Zoo tracht zij de wereld van de psychose met de buitenwereld in overeenstemming te brengen. Bij een andere patiënte, die meermalen uit de psychoanalyse bekende symbolen gebruikt waarvan de beteekenis haar niet bewust is en die zich in haar teekeningen gaarne in de buitenwereld verdiept, is deze buitenwereld niets anders dan een geprojecteerde binnenwereld. Eigenlijk is hier dus hetzelfde mechanisme als bij de vorige patiënte werkzaam.

Tenslotte wordt het werk van een schizofrenen kunstenaar besproken, die ondanks het feit, dat de ziekte bij hem ruim 20 jaar onafgebroken bleef bestaan, een groot oeuvre schiep.

Over de beteekenis van het litteraire werk voor de persoonlijkheid van dezen schepper, die in de eerste plaats beeldende kunstenaar is, kan niet veel gezegd worden. In zijn verzen treft soms een originaliteit, die niet boven de conventioneel geaccepteerde uitgaat. Andere malen treden didactische tendensen op de voorgrond, of laat de gedachten-gang zich in eenvoudige opsommingen gaan. Dan weer is er een gewild aandoende originaliteit in de woordkeuze en somtijds komen zelfs rijen neologismen in de plaats van geordende zinnen. Steeds echter ontstaat na deze absurde scheppingen weer werk, waarin gedachten op een begrijpelijke wijze tot uiting komen.

Opvallend is voorts, dat in verhalen en „romans” die deze patiënt schrijft meestal een of ander onbenullig gegeven de kern vormt, vanwaar de uitingsbehoefte zich in het vage kan laten glijden. De auteur verdiept zich dan nauwelijks in de psychische gesteldheid van zijn

personen en hier manifesteert zich een gebrekkig contact met de buitenwereld.

Onder het graphische werk van dezen patiënt neemt het teekenswerk de eerste plaats in. Daarom valt de aandacht bovenal op de lijn, die zeer verschillende functies heeft. De lijn begrenst de objecten en bovendien krijgt zij in vele van deze teekeningen de taak, een hiërarchie tot stand te brengen in de veelheid ervan. Hierbij komt zij tegemoet aan een behoefte aan zekerheid in den schepper, die poogt het contact met de objectwereld te herstellen, maar die daarin door zijn ziekte wordt gehinderd. Met de verandering van de taak van de lijn in de ziekte, verandert ook het aspect van de lijn in de eerste jaren van de psychose. Doordat de lijn het object van zijn omgeving moet scheiden, wordt zij nadrukkelijker, vaster en scherper. In het gebruik van de lijnen vertoont zich soms een eigenaardig rythme, dat meermalen het rythme van de tekening zelf gaat overwoekeren. Een motorisch en een optisch rythme kunnen dan worden onderscheiden.

Een versterkt optisch rythme wordt enkele malen gesuggereerd door een verdubbeling van contouren en streping van de achtergrond; een motorisch rythme is een graphisch neerslag van een bewegingsdrang, die in directe vorm wordt uitgeleefd.

In het motorische rythme gaat de lijn binnen de tekening soms een eigen leven leiden, niet meer ondergeschikt aan afbeeldende of uitbeeldende tendensen. Dan ontstaan dikwijls beelden, die een sterk ornamentale inslag hebben, zonder dat hun lijnen echter ter wille van een zinvolle versiering zijn neergezet. Hoezeer ook door de motoriek van de lijnvoering een versiering wordt voorgespiegeld, toch moet steeds tusschen het motorische rythme van den teekenenden patiënt en het optische rythme van de ornamentaal-decoratieve tekening worden onderscheiden. De directe uiting van een motorisch rythme geeft meermalen aanleiding tot het ontstaan van bladen, die volkomen met „ornamenten” zijn gevuld.

Een zekere stijfheid van uitdrukking werd meermalen waargenomen. De vraag wordt gesteld, of deze in gevallen als dit veroorzaakt kan worden door tijdelijke stoornissen in de toenaderingsinstincten. Bij ongeoeffende teekenaars wordt de stijfheid meestal veroorzaakt door de slechte beheersching van de uitdrukkingsmiddelen, maar hier toonde de kunstenaar meermalen, zich langs graphische weg voortreffelijk te kunnen uitdrukken. Het verschijnsel, dat geoeffende kunstenaars tijdelijk alles, wat zij weergeven, vreemd of uitdrukkingssarm uitbeelden, werd ook door anderen waargenomen, terwijl toch tevens opviel dat dezelfde teekenaars, die lange tijd geen enkele uitdrukking juist weergeven,

plotseling in staat blijken om teekeningen te maken, die gemakkelijk aanspreken. Het oordeel over de uitdrukking van werk van schizophrene patiënten wordt overigens bemoeilijkt door allerlei verteekeningen en door de weergave van vreemde uitdrukkingbewegingen.

Soms wordt in het werk van dezen patiënt de uitdrukking door contrastwerking verhoogd, evenals in de moderne kunst. Het alledaagsche wordt dan naast het affectief geladene gesteld.

De vormgeving verraadt hier ook enkele malen primitieve kenmerken. Zoo wordt de eenheid van het gezichtspunt bij de weergave van een enkel object soms verwaarloosd. Het bleek in één geval mogelijk, om met waarschijnlijkheid aan te toonen, dat dit geschied was om der wille van de duidelijkheid van de afbeelding. Zoo kan in sommige gevallen de onderlinge gelijkenis van idiopsychische uitbeeldingen van hetzelfde object door kunstenaars uit zeer verschillende culturen op een behoefte aan duidelijkheid berusten. Deze zou dan, zoals bij de bespreking van de functie van de lijn werd uiteengezet, door een innerlijke onzekerheid, geschapen door gebrek aan contact met de objectwereld, worden veroorzaakt. Indien men deze gelijkenis ontmoet, moet men zich afvragen of niet rationeele overwegingen tot de gevolgde wijze van afbeelden leidden en moet men niet al te spoedig een archetypische wijze van afbeelden aannemen.

De algemeene vorm, waarin Prinzhorn <sup>1)</sup> zich uitspreekt, is echter wel aanvaardbaar: „Wenn zahlreiche Bildwerke Geisteskranker nachweislich ohne Beeinflussung durch Vorbilder die engste Form- und Ausdrucksverwantschaft mit zahlreichen Werken primitiver Bildnerie zeigen, so ist das eine starke Stütze für die Menschheitsgedanken und gegen die wandernden, durch direkte Berührung sich ausbreitenden Völkergedanken.“

Verder worden, naar aanleiding van den laatsten patiënt nog enkele opmerkingen gemaakt over de zelfkritiek, de associatiestoornissen in het werk, het onderwerp, de symboliek en het voorkomen van regressieverschijnselen. Het beschouwde werk laat echter niet toe, om dieper hierop in te gaan.

Het was niet mogelijk, voldoende materiaal bijeen te brengen om uit eigen ervaring een oordeel te vormen over het beeldhouwwerk van abnormalen. De indruk, die men naar het in de litteratuur besproken en gereproduceerde werk krijgt is echter, dat de boven gegeven beschouwingen ook hierop van toepassing kunnen zijn.

---

<sup>1)</sup> H. Prinzhorn — Bildnerie der Geisteskranken — l.c. pg. 323/324.

Meermalen krijgt men werk van geesteszieken onder de oogen, zonder dat men den patiënt van wien het werk afkomstig was, kent. Omdat dit werk toch allerlei gegevens over het scheppen en over den maker kan verschaffen, is in het laatste hoofdstuk getracht, om enkele punten, die bij de beschouwing van werk van geesteszieken van groot belang zijn, in een overzicht bijeen te brengen.

---



NAAMREGISTER (GECITEERDE LITTERATUUR)

- ABRAHAM — 105 — 119  
 Apollinaire — 19 — 25 — 39  
 Aragon — 40 — 41  
  
 BaLINT — 47  
 Baudouin — 57 — 108  
 Becker — 92  
 Behaghel — 40  
 Bendien — 25 — 34  
 Benoit — 103  
 Berge — 19  
 Bertschinger — 85  
 Bleuler — 113  
 Bouman — 64 — 65 — 107 — 126  
 Brandt — 17  
 Breton — 33 — 34 — 36 — 37 — 38 —  
     39 — 40 — 41 — 43 — 46 — 51 —  
     82 — 84 — 122  
 Bückmann — 53  
 Bumke — 113  
 Bychowski — 37 — 113 — 114 —  
     121 — 122 — 123.  
  
 CAZAUX — 38 — 39  
 Christiansen — 55  
 Christoffel — 94  
 van der Chys — 85 — 91 — 119  
 Claude: zie Masquin  
  
 DADA — 32  
 Deri — 15 — 56  
 Desson — 46  
 van Doesburg — 30 — 31  
  
 EDELSTON — 94  
  
 FAY — 118  
 Federn en Meng: zie Pfister, O.  
 Fischer — 52  
 Freimark — 77 — 82  
 Freud, A. — 88  
 Freud, S. — 17 — 47 — 57 — 104 —  
     105 — 108 — 113  
  
 Frois Wittmann — 46 — 47 — 48  
  
 GOLL — 44  
 Groddeck — 68  
 Grotjahn — 75  
 Gruhle — 42  
 Guilbert — 84  
  
 HAACK — 26  
 Hartlaub — 60 — 102  
 Hassmann — 104  
 Helweg — 103  
 Hermann — 106 — 109 — 110  
 Hermann-Cziner — 110  
 Herrmann — 59 — 78 — 92  
 Heyer — 85 — 94  
 Hoogewerff — 55  
 van der Hoop — 106  
 Huizinga — 106  
 Huot — 91  
 Hutter — 61 — 91 — 113 — 115 — 124  
  
 JACOBY — 107 — 145  
 Jaspers — 96 — 100 — 102 — 123  
 Jolowicz — 121  
 Jones — 105  
 Jung — 70 — 124 — 206  
  
 KANDINSKY — 19  
 Koenen — 108  
 Kraus — 102 — 199  
 Kretschmer — 119  
 Kreyenberg — 52 — 103 — 104  
 Kris — 59 — 60 — 76 — 98 — 102 —  
     181  
 Kronfeld — 97 — 98  
 van der Kroon — 40 — 42 — 84  
 Kuenzel — 121  
 Kuerbitz — 61  
 Kuhnen — 68  
  
 LAFORA — 121  
 Langfeld — 118  
 Loch — 107  
 Loewenthal — 95



- MAEDER — 105  
 Marcinowski — 94  
 Marzinsky — 24  
 Maschmeyer — 95  
 Masquin — 92 — 94  
 Mauclair — 49  
 Meerloo — 129  
 Merema — 86 — 87 — 106  
 Merzbach — 94  
 Mohr, F. — 90  
 Mohr, P. — 59 — 172 — 201 — 216  
 Morgenthaler — 74 — 76 — 85 — 91 — 120  
 Müller Freienfels — 55 — 56  
 NAECKE — 61  
 ORTEGA Y GASSET — 27 — 28 — 29 — 52  
 Osty — 41 — 77 — 83 — 85  
 Ozenfant — 56  
 PANETH — 78 — 94  
 Pfeifer — 78 — 81 — 82 — 83 — 96 — 113  
 Pfister, H. O. — 62  
 Pfister, O. — 23 — 41 — 42 — 71 — 88 — 104 — 109 — 117 — 118 — 119 — 120 — 126 — 128 — 147  
 Plewa — 118  
 Prinzhorn — 49 — 61 — 75 — 78 — 79 — 80 — 81 — 82 — 83 — 85 — 90 — 92 — 94 — 97 — 113 — 126 — 230  
 RANK — 67 — 108 — 119  
 Raphaël — 22  
 Raymond — 130  
 Reitmann — 137  
 Réja — 74 — 90 — 190  
 Repond — 62  
 Riese — 62 — 99 — 100  
 Rogues de Fursac — 90  
 Rombouts — 114 — 116  
 Rorschach — 88 — 91  
 Rümke — 70 — 115 — 116  
 SACHS — 57 — 63 — 105 — 107 — 110  
 Sapas — 74  
 Schenk — 74  
 Schilder — 69 — 79 — 91 — 123 — 140 — 151  
 Schottky — 103  
 Serko — 85  
 Sigg — 74  
 Silberer — 37 — 67  
 Spranger — 108  
 Stadelmann — 98  
 Stärcke — 48 — 56 — 91 — 119 — 209  
 Stein — 19  
 Stekel — 35  
 Sterba — 56  
 Stertz — 97  
 Stocker — 69  
 von Sydow — 66 — 67 — 108  
 TRILLOT — 86  
 Tijdschrift: „Nieuw Inzicht” — 86  
 UTTI'Z — 95  
 VILLAMIL — 98  
 Vinchon — 74  
 WESTERMAN HOLSTIJN — 61 — 101  
 Weygandt — 52 — 61 — 96 — 102  
 Wulff — 59  
 ZINGERLE: zie Hassmann

## LIJST VAN NIET AFZONDERLIJK GECITEERDE WERKEN

- L. Arréat — Art et psychologie individuelle — Paris — 1906.  
 — Psychologie du peintre — Paris — 1892.
- H. Bahr — Expressionismus — München — 1916.
- A. Behr — Ueber die schriftstellerische Tätigkeit im Verlaufe der Paranoia —  
 2e Aufl. Leipzig — 1905.
- S. Bornfeld — Vom dichterischen Schaffen der Jugend — Leipzig/Wien/Zürich —  
 1924.
- X. Bernstein — Die Kunst nach W. Wundt — Diss. Erlangen — 1914.
- H. Bertschinger — Jahrb. f. psychonal. u. psychopathol. Forschungen. III — 69 —  
 1912. — Illustrierte Halluzinationen.
- K. Birnbaum — Psychopathologische Dokumente — Berlin — 1920.
- J. Brzekowski — Kilometrage de la peinture contemporaine — Paris — 1931.
- O. Bumke — Die Psychopathologie und die Kunst — Berlin — 1929 (niet ver-  
 krijgbaar).
- H. Bürger-Prinz — Ueber die künstlerischen Arbeiten Schizophrener. In: Bumke —  
 Handbuch der Geisteskrankheiten. Bd. IX, pg. 668 — Berlin 1932.
- J. Cassou — Matisse — Paris/Londen/N. York — 1939.
- P. Chabaneix — Le subconscient chez les artistes, les savants et les écrivains —  
 Paris — 1897.
- B. Champigneulle — L'inquiétude dans l'art d'aujourd'hui — Paris — 1939.
- J. A. Cohen — Het schilderij en zijn ontstaan filosofisch beschouwd. — Den  
 Haag — 1927.
- B. Croce — Brevier van aethetica — Vert. A. Hudig — Arnhem — 1926.
- H. Delacroix — Psychologie de l'art — Paris — 1927.
- M. Dessoir — Aesthetik u. allgemeine Kunstwissenschaft — 2e Aufl. — Stuttgart  
 1926.  
 — Beiträge z. allgemeinen Kunstwissenschaft — Stuttgart — 1929.
- Dilthey — Dichterische Einbildungskraft und Wahnsinn — (Rede) — Leipzig — 1886.
- Th. Flournoy — Esprits et médiums — Genève — Paris — 1911.
- P. Frankl — Das System der Kunstwissenschaft — Brünn/Leipzig — 1938.
- H. Fürth — Dokumente des Fortschritts — IV — 244. Freistundenkunst in Frankf.  
 a. M. und im Rhein-Main Gebiet — (niet verkrijgbaar).
- R. Gaupp — Zeitschr. f. d. gesamte Neurol. u. Psychiat — LXIX — 182 — 1921.  
 Die dramatische Dichtung eines Paranoikers über den „Wahn“.
- D. Gawryisky — Die psychologische Methode in der Aesthetik — Diss. —  
 Leipzig — 1906.
- E. Gradmann — Subjekt und Objekt des ästhetischen Aktes — Diss. Basel — 1914.
- G. Groddeck — Imago — VIII — 67 — 1922. Der Symbolisierungszwang.
- J. M. Guyau — L'art au point de vue sociologique — Paris — 1926.
- F. M. Havermans — De magie in het denken van schizofrenen en natuurvolkeren.  
 — Roermond — z.j.
- W. Helpach — Das Pathologische in der modernen Kunst — Heidelberg 1910.

- R. Hennig — Zeitschr. f. angewandte Psychol. III — 88 — 1910.  
Das Malmedium W. Assmann.
- J. H. van der Hoop — Raoul Hynckes — A'dam — 1940.
- C. van Iersel — De psychologie in de moderne litteratuur — Baarn — 1925.
- K. Jaspers — Psychologie der Weltanschauungen — Berlin — 1929.  
— Allgemeine Psychopathologie — 3e Aufl. — Berlin — 1923.
- C. G. Jung — Métamorphoses et symboles de la libido — Trad. L. de Vos — Paris — 1927.  
(R. Wilhelm) — Das Geheimnis der goldenen Blüte — Zürich/Leipzig — 1939.
- F. Kämpfer — Psychische Studien — XL — 198 — 1913. —  
F. Gentes, ein vielseitiges Medium.
- W. Kandinsky — Ueber das Geistige in der Kunst — 3e Aufl. — München — 1912.
- L. Kaplan — Versuch einer Psychologie der Kunst — Baden-Baden — 1930.
- L. Klages — Grundlegende Wissenschaft vom Ausdruck. 5e völlig umgearbeitete Aufl. von: Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft — Leipzig — 1936.
- J. Knappert — Ned. Tijdschr. v. Geneeskunde — 1922/II — 1460. Een bekend schilder en zijn werk.
- E. Kretschmer — Medizinische Psychologie — Leipzig — 1922.
- N. Lewis — Proc. Am. research nerv. and ment. dis. V — 344 — 1928. Graphic art productions in schizophrenia. (niet verkrijgbaar).
- C. Lalo — L'expression de la vie dans l'art — Paris — 1933.
- J. Landquist — Imago — VI — 297 — 1920. Das künstlerische Symbol.
- A. Lhote — La Peinture — Paris — 1933.
- L. Loewenfeld — Hypnose und Kunst — Wiesbaden — 1904.
- C. Mauclair — Les états de la peinture française 1850—1920 — Paris — 1921.
- C. Maurois — Aesthetics and Psychology — Transl. R. Fry — London — 1935.
- A. Mette — Ueber Beziehungen zwischen Spracheigentümlichkeiten Schizophrener und dichterischer Produktion — Diss. Würzburg — 1928.
- A. Maeder — F. Hodler — Zürich — 1916. (niet verkrijgbaar).
- F. Mohr — Zeitschr. f. angewandte Psychol. II — 291 — 1909.  
Zeichnungen von Geisteskranken.
- R. Müller Freienfels — Psychologie der Kunst. 2e Aufl. Bd. I en II — Leipzig/Berlin — 1923, Bd. III — München — 1938.
- P. Neagoe — Surrealism — Paris — 1932.
- C. Osario — Arch. intern. de neurol. 23e série — 211 — 1931.  
L'expression artistique chez les aliénés.
- J. Peter — Uebersinnliche Welt — XXI — 292 — 1913. Die Kunst der Malmedien und der Irren.
- K. L. Picard — Het wezen der kunst. Een onderzoek naar de gronden der aesthetische waardeering — Diss. Groningen — A'dam 1936.
- H. Prinzhorn — Bilderei der Gefangenen — Berlin — 1926.
- O. Rank en H. Sachs — Die Bedeutung der Psychoanalyse für die Geisteswissenschaften — Wiesbaden 1913.
- M. Raphael — Proudhon, Marx, Picasso — Trois études sur la sociologie de l'art — Paris — 1933.
- Th. Reik — Imago XV — 200 — 1929. Künstlerisches Schaffen und Witzarbeit.
- W. Riese — Vincent van Gogh in der Krankheit — München — 1926.
- J. M. Ritz — Bauernmalerei — Leipzig 1935.
- L. Romier — Explication de notre temps — Paris — 1925.

- E. Roth — Die Grenzen der Künste — Stuttgart — 1925.
- H. Sachs — Zie O. Rank.
- V. W. D. Schenk — Psychiatrische en Neurologische bladen XLIII — 591 — 1939.  
Over het teekenen van ongeoeffenden en onbegaafden.
- P. Schilder — Medizinische Psychologie — Berlin — 1924.
- G. Schliebe — Zeitschr. f. Kinderforschung — XLIII — 49— 1934. Erlebnismotorik  
und zeichnerischer Ausdruck bei Jugendlichen und Kindern.
- P. G. Schube and J. G. Cowell — Arch. of neurol. and psychiat. XLI — 711 —  
1939 — Art of psychotic persons.
- G. Seth — Brit. journal of psychol. XXVII — 425 — 1937. Psychological aspects  
of contemporary poetry.
- G. Severini — Du cubisme au classicisme — 4ième éd. Paris.
- L. Spender — Die Kunst in unserer Zeit — Wien — 1931.
- H. Stadelmann — Die Stellung der Psychopathologie zur Kunst — 1908.
- A. Stärke — Ned. Tijdschr. v. Geneesk. 1920/II — 103.  
ibidem 1921/I — 897.  
— Psychiatr. en neurol. bladen — XXIV — 220 — 1920.  
Demonstratie van een 40-tal teekeningen en boetseerwerken, door een licht  
hebephreen geworden beeldhouwer vervaardigd.
- C. und W. Stern — Zeitschr. f. angewandte Psychol. III — 1 — 1910. Die zeich-  
nerische Entwicklung eines Knaben.
- W. Stern — Zeitschr. f. angewandte Psychol — II — 412 — 1909. Die Entwicklung  
der Raumwahrnehmung in der ersten Kindheit.  
— Zeitschr. f. angewandte Psychol — II — 498 — 1909. Ueber verlagerte  
Raumformen.
- J. Strzygowski — Die Krisis der Geisteswissenschaften, vorgeführt am Beispiele der  
Forschung über bildende Kunst. Wien — 1923.
- R. Tomlinson — Picture making by children — London/New York — 1934.
- J. Varendonck — Over aesthetische symboliek. Een psychoanalytisch onderzoek.  
Antwerpen — 1923.  
— Ueber das vorbewusste phantasierende Denken — Leipzig/Wien/Zürich —  
1922.
- J. Vinchon — Revue métapsychique — 1928 — pg. 307. Sur quelques modalités  
de l'art inconscient.
- A. van Voorthuysen — Kinderstudie — VI — 131 — 1924. Talentvolle zwakzinnigen.  
Vorwahl — Deutsche mediz. Wochens. LI/2 — 1245 — 1925. Medizin und Kunst-  
geschichte.
- K. Wais — Symbiose der Künste. Forschungsgrundlagen zur Wechselberührung  
zwischen Dichtung, Bild- und Ton-kunst. Stuttgart — 1936. (niet verkrijgbaar).
- H. Wiegersma — Volkskunst in de Nederlanden — Helmond — 1941.
- C. Wilker — Die Umschau — 1910 p. 97 — Arbeiter als Künstler — (niet ver-  
krijgbaar).
- C. Wize — Annales médicopsychologiques — XCIV/2 — 609 — 1936. Culture  
et psychopathologie.

2 W

m 598

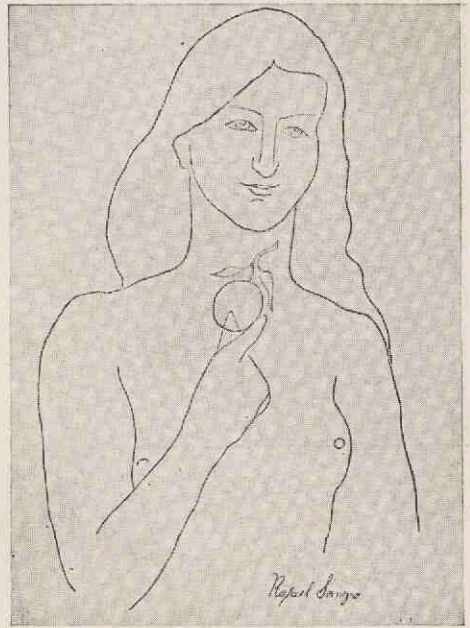






Josephson

afb. 1



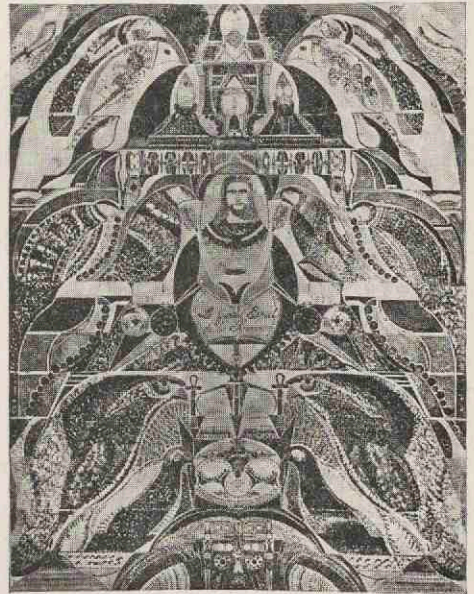
Josephson

afb. 2



Josephson

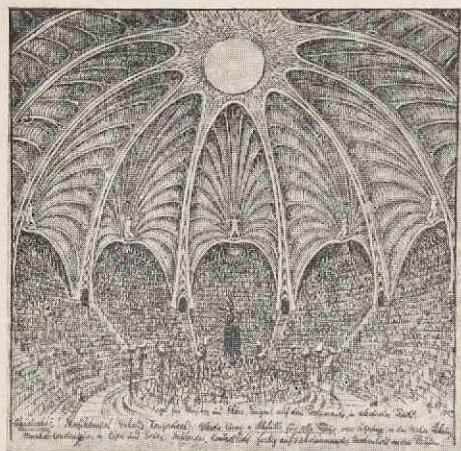
afb. 3



A. Lesage

afb. 4





H. Hoppener (Fidus)

afb. 5



„Mediumieke“ teekening

afb. 6



„Mediumieke“ teekening

afb. 7



L. Petitjean

afb. 8



M. Gruzewski

afb. 9



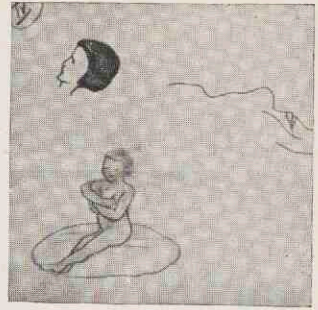
Junker

afb. 10



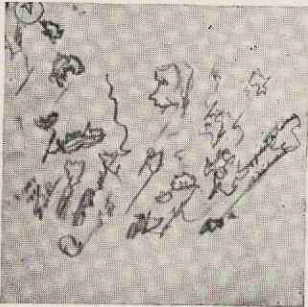
Pat. no. 6

afb. 11



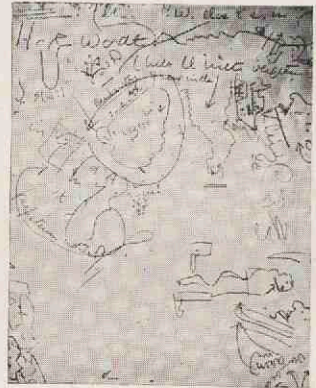
Pat. no. 6

afb. 12



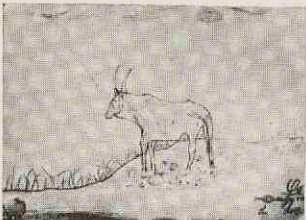
Pat. no. 6

afb. 13



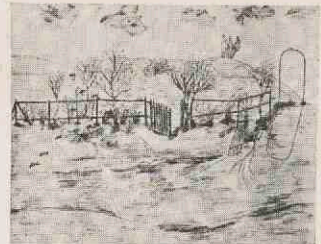
Pat. no. 9

afb. 14



Pat. no. 12

afb. 15



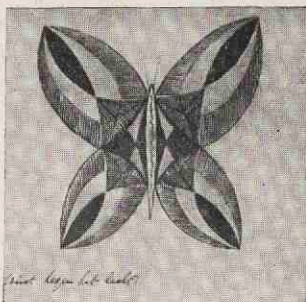
Pat. no. 12

afb. 16



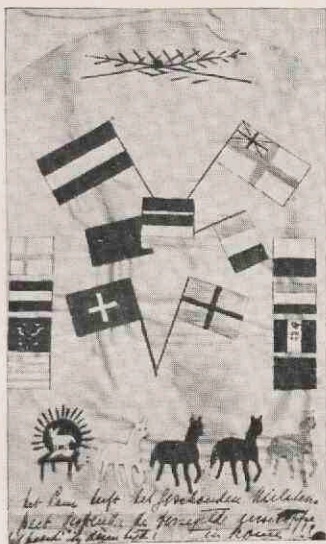
Pat. no. 12

afb. 17



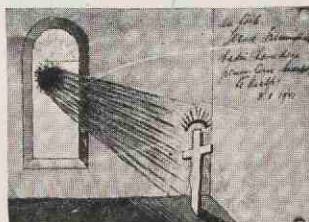
Pat. no. 13

afb. 18



Pat. no. 13

afb. 19

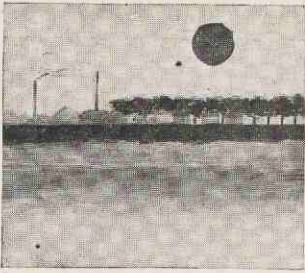


Pat. no. 13

afb. 20

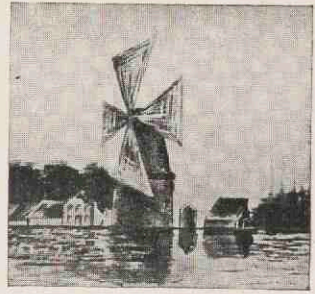


Pat. no. 13      afb. 21



Pat. no. 13

afb. 22



Pat. no. 13

afb. 23



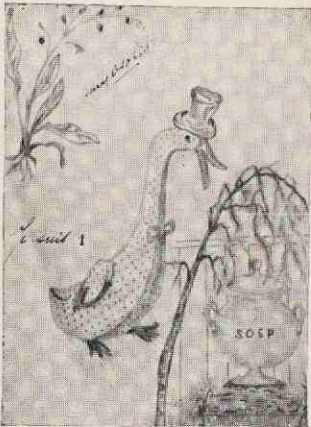
Pat. no. 13

afb. 24



Pat. no. 14

afb. 25



Pat. no. 14

afb. 26



Pat. no. 14

afb. 27



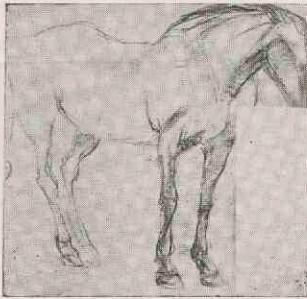
Pat. no. 14

afb. 28



Pat. no. 14

afb. 29



Pat. X.

afb. 30



Pat. X.

afb. 31



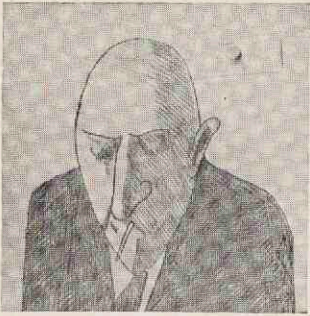
Pat. X.

afb. 32



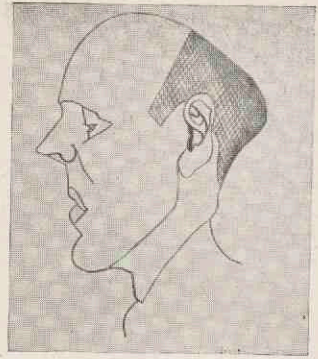
Pat. X.

afb. 33



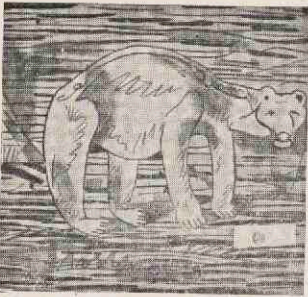
Pat. X.

afb. 34



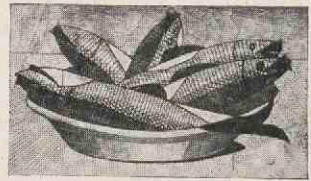
Pat. X.

afb. 35



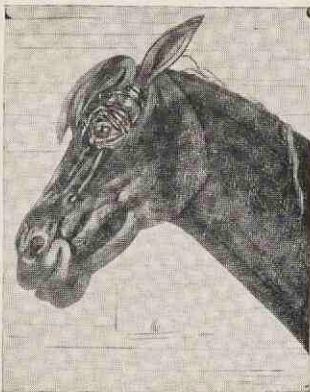
Pat. X.

afb. 36



Pat. X.

afb. 37



Pat. X.

afb. 38



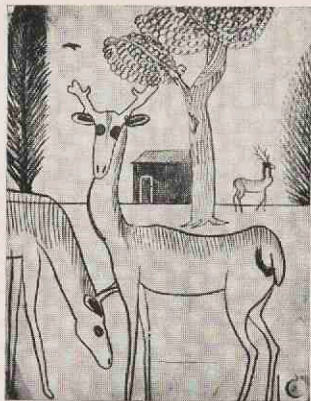
Pat. X.

afb. 39



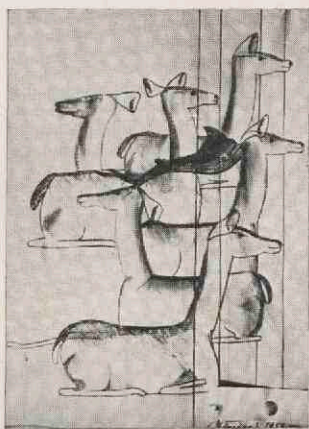
Pat. X.

afb. 40



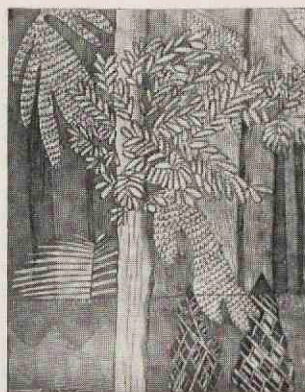
Pat. X.

afb. 41



Pat. X.

afb. 42



Pat. X.

afb. 43



Pat. X.

afb. 44



Pat. X.

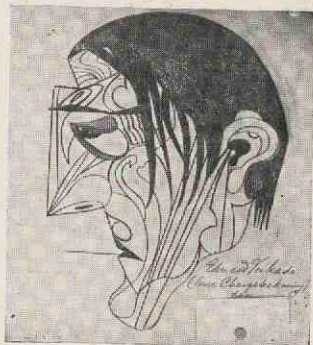
afb. 45





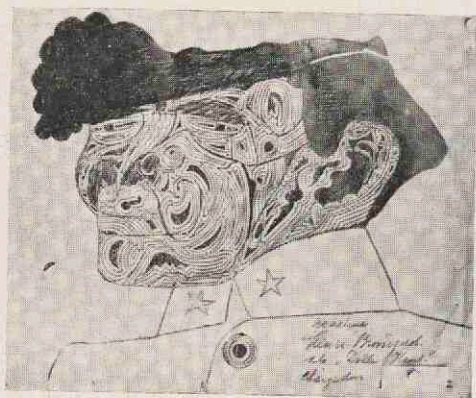
Pat. X.

afb. 46



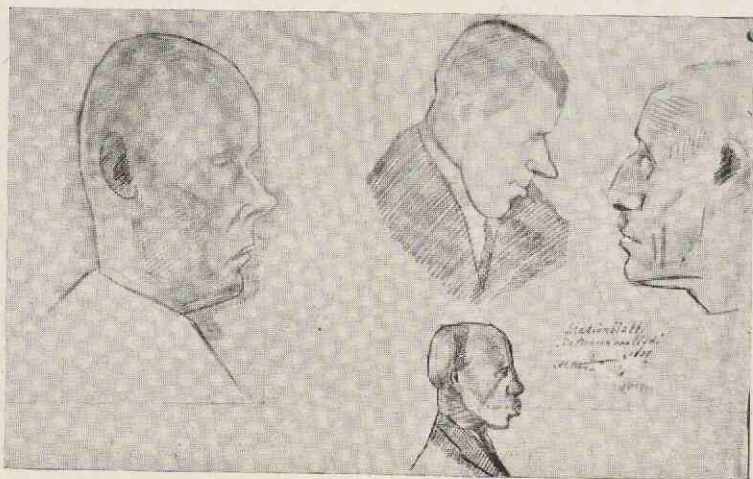
Pat. X.

afb. 47



Pat. X.

afb. 48



Pat. X.

afb. 49



Pat. X.

afb. 50



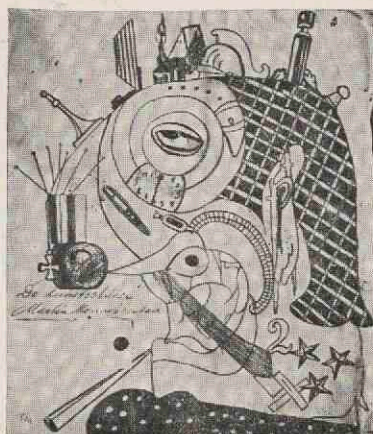
Pat. X.

afb. 51



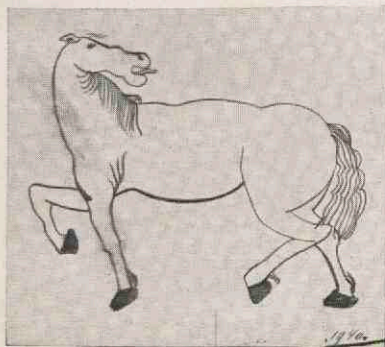
Pat. X.

afb. 52



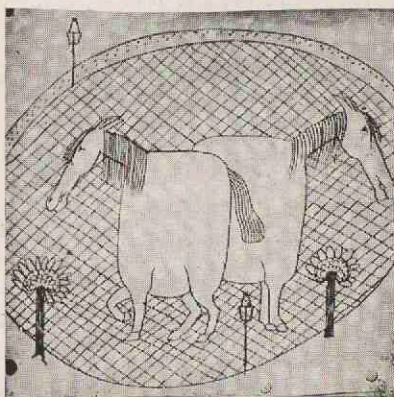
Pat. X.

afb. 53



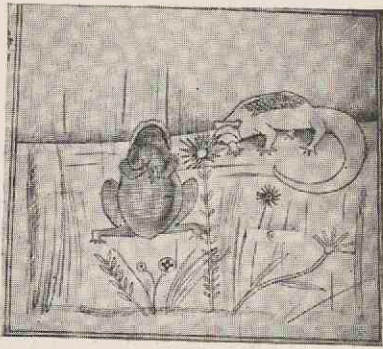
Pat. X.

afb. 54



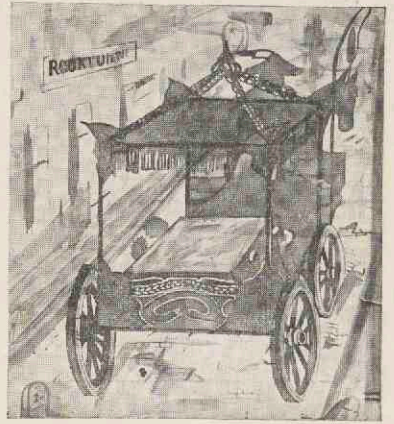
Pat. X.

afb. 55



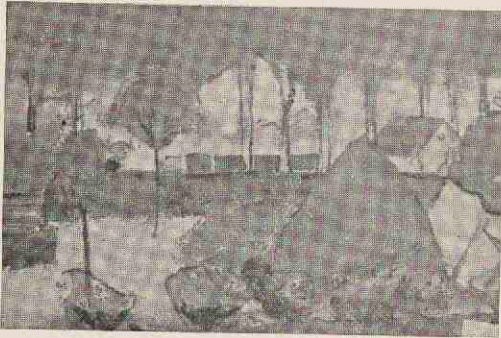
Pat. X.

afb. 56



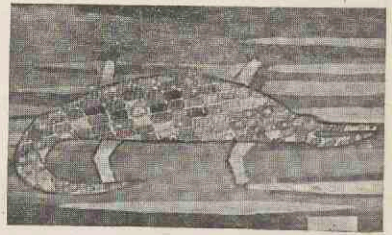
Pat. X.

afb. 57



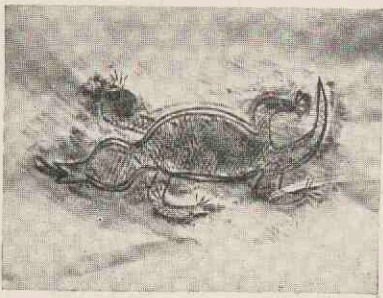
Pat. X.

afb. 58

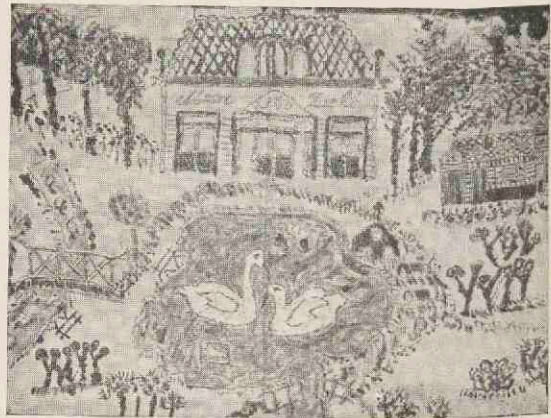


Pat. X.

afb. 59



Krokodil — (Afrika) — afb. 60



Pat. Y.

afb. 61

## STELLINGEN

---

### I

De term „schizophrene kunst” is onjuist en misleidend.

### II

Er is geen verschil in inhoud tusschen het beeldende werk van gezonden en geesteszieken, kinderen en volwassenen, cultureel hoogstaanden en primitieven.

### III

Indien door lijdens aan schizophrene psychosen kunst wordt voortgebracht, die voor den normalen mensch onbegrijpelijk is, wordt deze onbegrijpelijkheid veroorzaakt door ongevoelendheid, door een stoornis van de toenaderingsinstincten, door incohaerentie van de gedachten-gang of door een combinatie van deze oorzaken.

### IV

Zoolang niet de resultaten van een uitgebreid onderzoek naar het voorkomen van thrombose bij somnifenkuren zijn gepubliceerd, moet het bestaan van een praedispositie tot thrombose als een contra-indicatie tot het toepassen van een somnifenuur worden beschouwd.

### V

De stoornissen na electroshockbehandeling worden veroorzaakt door de behandeling en niet door de insulpen.

## VI

Er is reden om aan te nemen, dat de pyramidenbaan uit drie neuronen is opgebouwd.

## VII

Voor de groei van beenstukken is het gewichtskraakbeen zeer belangrijk.

## VIII

In kleinere medische centra verdient de inrichting van een „plasma-bank” de voorkeur boven de inrichting van een „bloedbank”.

## IX

Wanneer de toediening van adrenaline bij status asthmaticus geen verlichting brengt, moet men pogen om de aanval met een intraveneuze ephyllineinjectie te coupeeren.

## X

Uretersteenen behooren, indien interne therapie faalt, door middel van cystoscopische methoden te worden behandeld.

## XI

Het aanduiden van ziekten, syndromen, symptomen, reflexen en verschijnselen met namen van auteurs is verwerpelijk.

---









