

**EIN BILD –  
DREI LEKTÜREN**

**Zu Valentin Hauris *Bild No. 6***

**ONE PAINTING:  
THREE READINGS**

**On Valentin Hauri's *Bild No. 6***

**Konrad Bitterli**

## FREIE GEOMETRIE VERSUS SUBTILE GESTE : FORM

Ein Hochrechteck ist als markante Form leicht aus der Mitte verrückt in das im Verhältnis zehn zu neun ebenfalls rechteckige Leinwandformat gesetzt. Durch die Verschiebung aus dem Zentrum eröffnet sich zwischen Binnenform und Tafelformat eine innerbildliche Spannung, zusätzlich betont durch die malerische Fassung der Flächen. Begrenzt wird diese Binnenform durch zwei parallele Linien in sattem Grün und einen Abschluss in Braun und Ocker am oberen Ende, während er unten mit der Bildkante zusammenfällt. Auf ihren Innenseiten erscheinen mir die Begrenzungen präzise gesetzt, als wären sie mit Lineal gezogen oder für den Entstehungsprozess abgeklebt worden, während die Außenseite gegen oben in der Breite zunimmt. Zudem läuft hier die Vertikale in freien Farbschlieren aus und vermischt sich zuweilen sogar mit dem hellen Bildgrund. Die in sichtbaren, frei ausholenden Farb Bewegungen aufgetragene, großzügig vermalte sattgraue Binnenstruktur erscheint mir deutlich vom umgebenden hellgrauen Bildraum abgesetzt, dessen malerische Faktur sich zurücknimmt. Während mir der Binnenraum visuell entgegentritt, scheint sich der Grund in Lichthaftigkeit aufzulösen. Zudem wird an der oberen Bildkante die Pigmentsättigung reduziert zugunsten einer fast transparenten Lichtmalerei, und es bildet sich ein horizontaler Streifen entlang der Bildkante aus. Dieser wird durch zwei rote beziehungsweise schwarze Markierungen gegliedert, deren innerbildlicher Bezug mir indes verschlossen bleibt. Genauso verhält es sich mit der exakt mit Lineal gezogenen satt-schwarzen Linie, die parallel zu den malerisch ausgeführten Vertikalen verläuft und den kaum sichtbaren linearen Vorzeichnungen, die diesen offenbar zugrunde liegen. Erstere teilt die hochkantige Binnenform als markanter Eingriff mittig, läuft jedoch nicht bis zur unteren Bildkante durch und löst sich gleichsam im Nichts der Bildfläche beziehungsweise in den

malerischen Farbbewegungen auf. Damit wird die formale Stringenz der an sich geometrischen Anlage des Bildes im Grunde nicht nur in der freien Malerei aufgebrochen. In Valentin Hauris Gemälde scheinen mir geometrische Strukturen auf eine freie Alla-prima-Malerei zu treffen, als ob sich die formalen Pole der längst untergegangenen Moderne – Geometrie und Geste – in ein- und derselben Bildfindung versöhnen würden. Einer solchen formalistischen Lektüre des Werks leistet nicht zuletzt der mit krakeliger Schrift gesetzte Bildtitel Vorschub: *Bild No. 6* (VOL. 3, Abb. 5). Verweise auf eine Wirklichkeit außerhalb des Bildgevierts und damit außerhalb der sichtbaren Realität der Malerei scheinen selbst im Titel unterbunden.

## NARRATIONEN UND SPEKULATIONEN: INHALTLICHES

Ein einfacher Küchentisch – denke ich nach einem ersten Blick auf dasselbe Gemälde. Mit den Augen auf Höhe der Tischplatte, sind von der Schmalseite her nur gerade die zweilagige Tischplatte in helleren und dunkleren Brauntönen sowie zwei Tischbeine in Grün zu erkennen. Weiter ist nichts zu sehen außer diffuser Luftraum, keine detailliert ausformulierte Wohnumgebung, keine raffinierten Stilleben-Arrangements auf dem Tisch, keine sozialen Verhältnisse im Hintergrund, allein im Zentrum des Tisches hängt verdächtig genug eine schwarze Schnur von der Tischplatte – ohne jedoch den Boden, der selbst nicht mehr zu sehen ist, zu erreichen. Oder fällt Letzterer vielleicht mit der unteren Bildkante zusammen? All dies zumindest legt meine spontane Bildlektüre nahe, sofern ich davon ausgehe, dass Valentin Hauris *Bild No. 6* eine tatsächlich gesehene Realität und damit Welt wiedergibt. Allein seine Malerei widersetzt sich meiner allzu linearen Lesebewegung, wie das wohl für jede gelungene Malerei gelten dürfte. Sie formuliert vielmehr ihre eigene Bildsprache, die weniger narrativ denn

primär visuell angelegt ist, und oszilliert damit permanent zwischen Gegenstandsverweisen und Ungegenständlichkeit. Das zeigt sich mir mit aller Deutlichkeit, wenn ich versuche, die räumlichen Verhältnisse im zweidimensionalen Bild für mich zu klären: Der Bereich unter dem Tisch ist in einem bereits beschriebenen dunkleren Grauton gehalten als das übrige Bildfeld, als handelte es sich um eine Form ganzflächiger malerischer Verschattung; weniger Schattenwurf als vielmehr Schattenzone, strukturiert einzig durch die großzügigen Gesten des frei geführten Pinsels. Kaum eindeutig zu klären dürfte der helle Streifen entlang des oberen Bildrands sein. Dieser lässt die diffuse Bildfläche gleichsam als Körper in den Bildraum schweben. Oder ist es der Ansatz zu einer hell abgestuften Rahmung des Bildzentrums, gewissermassen eine subtile Andeutung von einem Bild im Bild? Und was wollen die schwarzen beziehungsweise roten Farbflecken darstellen, die zu zweien in regelmäßigen Abständen in dieser hellen Bildzone angeordnet sind? Und selbst vor den in einer ersten Bildlektüre spontan bestimmten Tischplatte und Tischbeinen macht die malerische Auflösung nicht halt. In immer wieder neu ansetzenden feinen Pinselstrichen und wiederholten Vermalungen der braunen Tischplatte beziehungsweise der grünen Tischbeine im grauen Farbraum lösen sich mir jegliche interpretative Gewissheiten auf, wird der alltägliche Tisch im Bild zum Bildrätsel der Malerei.

## KUNST ÜBER KUNST: BILDTRADITIONEN

*Bild No. 6:* Der Titel eröffnet mir trotz vermeintlicher Neutralität den vielleicht entscheidenden Hinweis auf eine dritte mögliche Lektüre, vorausgesetzt man ist sich der künstlerischen Traditionen bewusst, auf die sich Valentin Hauri in seinem Schaffen seit Jahren bezieht. Denn der Titel ist einem Heft von Johannes Friedrich entnommen. Dieses

wiederum wurde als Abbildung auf dem Umschlag eines Kataloges der Prinzhorn-Sammlung 1986 publiziert. <sup>(1)</sup> <sup>(B)</sup> Unschwer wird man die Vorlage für Valentin Hauris *Bild No. 6* erkennen. Wie der Künstler mir beim Atelierbesuch freimütig schildert, beschäftigt er sich seit Jahren mit Werken von Autodidakten, also mit Arbeiten der *Bildnerie der Geisteskranken*, so der vielzitierte Buchtitel des berühmten Psychiaters, Sammlers und Kunsthistorikers Hans Prinzhorn (1886–1933), aber auch mit herausragenden Außenseitern der Kunstgeschichte wie Forrest Bess, Carl Fredrik Hill, Henry Darger oder Louis Soutter. Dabei geht sein Interesse weit über eine rein private Faszination hinaus. Zwar hat Valentin Hauri sich eine Sammlung von Reproduktionen, Postkarten und Katalogen dieser Kunst angelegt, er geht indes einen entscheidenden Schritt weiter und eignet sich die Bilder gleichsam an, indem er sie für sich selbst malt. Dabei zielt er weniger ab auf ein präzises Kopieren denn auf ein eigentliches Neuinterpretieren, ein Übersetzen in seine malerischen Möglichkeiten, das heißt in eine spontane All-*prima-Malerei*, mit der er seine Bilder in einem konzentrierten Arbeitsgang ohne aufwendige Vorbereitungen oder anschließende Übermalungen an einem Tag vollendet. Die Vorlage befreit ihn als Künstler von dem der Kunstgeschichte eingeschriebenen Zwang, eigene Bilder »erfinden« oder »finden« zu müssen. Vielmehr greift er auf die eigenwilligen, von akademischen Traditionen oder zeitgenössischen Konventionen weitgehend unberührten Bildfindungen von Outsider-Künstlern zurück und interpretiert sie im Medium Malerei neu. Das manifestiert sich exemplarisch im *Bild No. 6* in den offensichtlichen formalen Verschiebungen zwischen Vorlage und malerischer Re-Kreation. So übernimmt Valentin Hauri im vorliegenden Gemälde nur die rechte Hälfte von Johannes Friedrichs Skizzenblatt, welches er im Übrigen verschiedentlich interpretiert hat. Dort ist die ins Bild gesetzte Struktur vergleichsweise deutlich zu lesen – und zwar gerade nicht als Tisch, sondern als eine eigentliche Tragstruktur. Und die mittig zwischen

die Ständer gesetzte Linie entpuppt sich als Aufhängung für eine Kugel, die vom Querbalken herunterhängt und das kryptische Bildmotiv in seiner Malerei als traditionelles Kegelspiel enträtselt. Einmal mehr wird mir beim Betrachten von Valentin Hauris Gemälde bewusst, wie sich Kunst, vor allem Malerei, stets an historischen Vorbildern orientiert, gelegentlich daran reibt, um sich von diesen Traditionen wiederum radikal abzusetzen. Am Grunde eines Bildes befindet sich bereits ein Bild, hat der Medientheoretiker Peter Weibel vor Jahren einmal zur Malerei der 1990er-Jahre festgehalten. Diesem Credo scheint mir auch Valentin Hauri nachzuleben, indem er Bilder von Outsidern für sich und die Gegenwart entdeckt und in zeitgenössische Malerei übersetzt.

## IM ZWISCHENRAUM ZEITGENÖSSISCHER MALEREI

Die unterschiedlichen Lektüreansätze, weitere wären durchaus denkbar, lassen Valentin Hauris eigentliche künstlerische Referenzen anklingen, seien diese nun formal, inhaltlich oder gar kunsthistorisch bestimmt. Seine Malerei handelt genau von den Kippbewegungen, wenn bestimmbare Form sich in reine Malerei auflöst oder umgekehrt sich ein malerischer Ansatz zu fassbaren Formen verdichtet – oder wenn im Akt der Re-Kreation historische Vorbilder sich in eigene Malerei übersetzen. Dennoch erfüllt sich seine Malerei in keinem dieser Ansätze vollauf, ist nie nur das eine, sondern stets auch das andere. Denn im Grunde arbeitet der Künstler permanent in einer Zone der Ungewissheiten, wie sie für zeitgenössische Malerei symptomatisch ist. Unlängst habe ich ausgehend von den malerischen Ansätzen von Mary Heilmann oder Raoul De Keyser für dieses Phänomen den französischen Begriff »ambigu« bemüht, was so viel bedeutet wie »unentschieden« oder »zweideutig«. <sup>(2)</sup> Zwar bezieht er sich in erster Linie auf grammatikalische beziehungsweise semantische Mehrdeutigkeiten,

lässt sich indes durchaus auf malerische Fragestellungen anwenden. Jedenfalls bewegt man sich begrifflich in ungewissen Sphären, im Bereich zwischen unterschiedlichen Haltungen, scheinbar unvereinbaren Positionen und weit auseinanderliegenden Extremen. In einem solch prekären Dazwischen möchte man sich möglicherweise nicht festlegen, bleibt unbestimmt, mehrdeutig und damit offen für verschiedenste Interpretationen. Insgesamt mag sich ein vager, vielleicht gar unüberschaubarer Zwischenraum öffnen, in dem Gegensätze sich überlagern, Widersprüche auflösen und Eindeutigkeiten allmählich zersetzen. Das gilt insbesondere für Valentin Hauris Malerei. Die malerischen Recherchen im vermeintlich diffusen Dazwischen erweisen sich meines Erachtens als höchst erfrischend, offenbart sich doch der Ort des Übergangs von bewusst verstandener Bildautonomie zur atmosphärisch-gegenständlich aufgeladenen Bildwirklichkeit als in geradezu unspektakulärer Weise radikal. Dass sein Werk, wie jenes der genannten Vorbilder nicht nur als abstraktes wahrzunehmen ist, also die Malerei nicht einzig um der Malerei willen entsteht, sondern quasi dem Leben, dem Alltag, dem eigenen Sehen und Empfinden entspringt, mag mit der Herkunft seines Schaffens aus der expressiven Malerei der 1980er-Jahre zusammenhängen, vor allem aber mit dem auch bei ihm bewusst vorgenommenen Bruch mit den Heroismen einer längst vergangenen Moderne. Solche Zwischenräume scheinen für die heutige Generation selbstverständlich, werden doch abstrakte wie referenzielle Bildsprachen als gleichwertige Möglichkeiten gesehen, eine imaginierte Bildwirklichkeit zu erschaffen. In diesem Sinne ließe sich die Abstraktion heute vielleicht als eine Form imaginativer Fiktion begreifen, wo sich Zitat, Wirklichkeitsverweise und gedankliche Vorstellungen mit einem prinzipiell abstrakten Bildbegriff treffen, als einen Ort, wo sich poetische Dimensionen mit konzeptuellen Bildstrategien verbinden. Wurden Letztere aus den bildskeptischen Fragestellungen der Moderne heraus konsequent vertieft, beziehen sich Erstere auf die Geschichte

der Malerei genauso wie auf die konkrete Lebenswirklichkeit und damit das eigene Erleben – und transformieren all dies in eine autonome Malerei von großem Reichtum an kollektiven Referenzen und privaten Bezügen. Damit deutet sich ein im Grunde noch zu bestimmender, hybrider Bildbegriff an, dem im Gegensatz zu eher illustrativen Strategien der jüngsten Vergangenheit die zutiefst ambivalente, nicht linear zu entschlüsselnde Bildsprache gleichsam zur Entschleunigung der eigentlichen Lektüre dient. Es ist diese Form unreiner Abstraktion, die im Grunde erst die »Repräsentation« fiktiver Welten mit wesentlich bildeigenen Mitteln ermöglicht. Das Spektrum, wie sich Welt in dieser vielschichtig angelegten Formensprache »abbildet«, erscheint damit unüberschaubar, eröffnen sich der Malerei doch gerade im Zwischenraum von Gegenstandsverweisen und bildnerischer Autonomie endlose Möglichkeiten der Kombinationen und Variationen, der formalen Verweise und inhaltlichen Bezüge, der Zitate und Appropriationen. Vor diesem Hintergrund erscheint mir Valentin Hauris malerische Beschäftigung mit der Kunst von Außenseitern in höchstem Maße zeitgenössisch.



# ONE PAINTING: THREE READINGS

## On Valentin Hauri's *Bild No. 6*

Konrad Bitterli

### FREE GEOMETRY VERSUS SUBTLE GESTURE: FORM

A vertical rectangle is placed just outside the center of the canvas, which is also rectangular, the sides in a ratio of 10:9. This shift from the center generates a tension within the image between the interior shape and the panel format, which is additionally emphasized by the painterly treatment of the surfaces. Two parallel lines in a deep green, and an edge in brown and ocher at the upper edge outline this interior shape, while at the bottom of the painting it coincides with the edge of the canvas. On the inside, the boundaries seem clearly marked, as if drawn with a ruler or taped in place during the process of creation, while the outer side becomes wider near the top. In addition, the vertical line leaks across in paint smears, even mixing with the bright background. The deep gray interior structure, generously applied in large, free strokes, seems to be clearly distinguished from the surrounding light gray visual space, where the painterly texture is rather restrained. While the interior space encounters me visually, the background seems to dissolve in brightness. In addition, the color of the pigment at the upper edge of the picture is reduced in favor of an almost transparent light painting, and a horizontal strip forms along the edge of the

painting. This is structured by two red or black markings, where the inner reference escapes me, however. The same is true of the deep black line, precisely drawn using a ruler, that runs parallel to the painterly applied vertical and the scarcely visible preliminary line drawings that clearly lie behind this. The first shares the high horizontal interior shape as a decisive intervention, but does not run down to the lower edge of the picture, dissolving, as it were, into the void of the picture surface or in the painterly movements of color.

The formal stringency of the painting's structure, essentially geometric, is thus not only forced open in the direction of free painting. In Valentin Hauri's paintings, geometric structures seem to encounter a free *alla prima* painting as if the formal poles of a long gone modernism — geometry and gesture — were reconciled in one and the same visual creation. Such a formalist reading of the work is encouraged by the title of the picture, scrawled onto the image surface: *Bild No. 6* (VOL. 3, Fig. 5). References to a reality beyond the panel and thus outside the visible reality of the painting even seem suppressed in the title.

### NARRATIONS AND SPECULATIONS: THEMATIC CONCERNS

A simple kitchen table — I think after a first glance of the same painting. With our eyes at tabletop level, from the narrow side only the two-layered tabletop in bright and darker shades of brown as well as the table legs in green can be recognized. Nothing else is visible, except for diffuse air space: no highly formulated living environment, no complex still life arrangements on the table, and no social relations in the background. But at the center of the table, suspicious enough, a black string hangs from the tabletop, but without reaching the floor, which itself can no longer be seen. Or does the latter coin-

cide with the lower edge of picture? This is suggested at least by my spontaneous reading of the picture, if I assume that Hauri's *Bild No. 6* reproduces an actually seen reality, and thus the world. Except that the painting resists my all too linear reading, as is the case for all successful painting. It formulates instead its own visual language that is less narrative than primarily visual, and thus oscillates permanently between references to objects and the non-figurative. This is clearly revealed when I try to explain the spatial relations in the two-dimensional image: the realm under the table is kept in a darker gray, as already described, than the rest of the visual field, as it were a form of overall painterly shadowing: less a shadow than a shadowy zone structured only by the generous gestures of the freely used paint brush. The bright strip along the upper edge of the image is hardly easy to decipher. It allows the diffuse visual surface to float as a body in the visual space, as it were. Or is the start of a brighter framing of the visual center, as it were, a subtle allusion to a picture within the picture?

And what do the black and / or red splotches of color represent, arranged in pairs at regular intervals in the bright part of the image? And the painterly dissolution continues even in the face of the tabletop spontaneously defined in my first reading of the painting. In fine brushstrokes returned to over and over again and repeated paintings of the brown tabletop or the green legs of the table in the gray color space, all interpretative certainties dissolve; the everyday table in the picture becomes a painterly riddle.

### ART ABOUT ART: VISUAL TRADITIONS

*Bild No. 6*: Despite its apparently neutrality, the title opens toward a third possible reading, if we are aware of the artistic traditions to which Valentin Hauri has referred in his work for years.

For the title is taken from a notebook by Johannes Friedrich, which in turn was published as an illustration for the cover of a catalog for the Prinzhorn-Sammlung in 1986. (1) (B) It is easy to recognize as the model for Valentin Hauri's *Bild No. 6*. The artist freely admitted to me on a studio visit that he has long been interested in works by self-taught artists, not only works of *Artistry of the Mentally Ill*, as the much-cited book title of the famous psychiatrist, collector, and art historian Hans Prinzhorn (1886–1993) puts it, but also with prominent outsiders of art history such as Forrester Bess, Carl Fredrik Hill, Henry Darger, or Louis Soutter. In so doing, his interest goes far beyond a purely private fascination. While Hauri has amassed a collection of reproductions, postcards, and catalogs of this art, he goes a decisive step further, appropriating the images, as it were, by painting them for himself. In so doing, he seeks not to create a precise copy, but rather a genuine reinterpretation, a translation into his own painterly possibilities, that is, in a spontaneous *alla prima* painting, completing his canvases over the course of a single day in a concentrated process without extensive preparation or later overprinting. The model frees him as an artist from the compulsion inscribed in art history to “invent” or to “find” his own images. Instead, he takes up the visions of outsider artists largely untouched by contemporary conventions and reinterprets them in the medium of painting. This is manifest in *Bild No. 6* in the clearly formal shifts between the original and its renewed rendering in paint. For example, Hauri only uses the right half of Johannes Friedrich's sketch, which he also interpreted in various ways. Here, the structure placed in the image can be read comparatively clearly, not as a table but as an actual support. And the line placed between the stands reveals itself to be a hanging device for a ball that hangs from the horizontal beam and thus is reminiscent of a traditional game of skittles. Once again,

upon viewing Hauri's painting I become aware how art, above all painting, takes its orientation from historical models, sometimes chafing up against them, setting itself apart from these traditions. As the media theorist Peter Weibel once said about the painting of the 1990s, there is always a picture at the foundation of every picture. This creed seems to live on in Valentin Hauri, in that he discovers pictures by outsider artists for himself and the present and translates them to contemporary painting.

#### IN THE INTERMEDIATE SPACE OF CONTEMPORARY PAINTING

The different approaches to reading — others are easily conceivable — allow Hauri's actual artistic references to resonate, be they only formal, thematic, or defined by art history. His painting deals precisely with the moments when definable form dissolves into pure painting or conversely a painterly approach condenses to take on concrete shape, or when in the act of re-creation historical models are translated into the artist's own painting. Nonetheless, his painting is never entirely fulfilled in any of these approaches; it is never just one thing, but always also the other. Basically, the artist is constantly working in a zone of the unknown, as is symptomatic for contemporary painting. I recently explored the usefulness of the French term *ambigu* for this phenomenon, “ambivalent” or “ambiguous,” looking at the painterly approaches of Mary Heilmann and Raoul De Keyser. (2) While the term primarily refers to grammatical and / or semantic ambiguities, it can also be applied to painterly questions. At any event, it is moving within uncertain conceptual spheres, in the realm between various attitudes, seemingly incompatible positions, and extremes that lie far from one another. In such a precarious intermediate position, fixation is avoided, definition

averted, remaining ambiguous and thus open to the most various interpretations. In general, a more vague, perhaps even highly complex intermediate space might open in which opposites overlap, contradictions dissolve and absolutes gradually dissipate. This is especially true of Hauri's painting. His painterly exploration of a supposedly diffuse interstitial space proves, in my view, highly refreshing: for the site of transition from a consciously understood autonomy of the image to an atmospherically and figuratively charged visual reality reveals itself to be radical in an almost unspectacular way. That his work, like the models mentioned, cannot be considered merely abstract, that the painting does not emerge simply for the purpose of painting alone, but, as it were, has its source in everyday life, comes from his own vision and sensation, might have to do with the origin of his work in the expressive painting of the 1980s, above all with the intentional break with the heroisms of a modernism long past. Such intermediate spaces seem self-evident to the current generation, in that abstract and referential visual languages are seen as equally valid possibilities of creating an imagined visual reality. In this sense, abstraction today can perhaps be understood as a form of imaginative fiction where the quotation, references to reality, and conceptual notions encounter a fundamentally abstract concept of the image as a site where poetic dimensions are combined with conceptual visual strategies. If the latter were consistently developed from modernism's visual skepticism, the former refer to the history of painting as well as to the concrete life, reality, and thus our own experience—and transform all this into an autonomous painting with a great wealth of collective references. It thus alludes to a basically hybrid visual concept that, in contrast to the rather illustrative strategies of the recent past, uses a deeply ambivalent visual language, which cannot be decoded in a linear

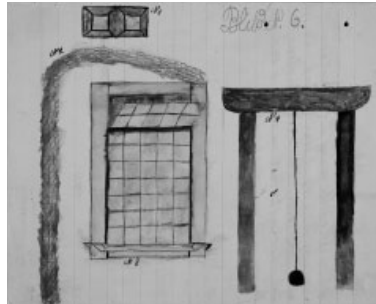
way to decelerate our reading. It is this form of impure abstraction that allows for the “representation” of fictive worlds with essentially visual means. The spectrum of how the world is “depicted” in this multilayered formal language thus appears highly complex, for it is precisely in the intermediate space of objective references and visual autonomy that endless possibilities of combinations and variations, formal references, and thematic associations are opened to the realm of painting. Against this backdrop, Valentin Hauri’s painterly concern with outsider art seems highly contemporary.

FUSSNOTEN  
NOTES

(1) *Hans Prinzhorn und Arbeiten von Patienten der Heidelberger Klinik aus der Prinzhorn-Sammlung*, hrsg. von Ferenc und Inge Jádi, Ausst.-Kat. Prinzhorn-Sammlung, Heidelberg 1986.  
— *Hans Prinzhorn und Arbeiten von Patienten der Heidelberger Klinik aus der Prinzhorn-Sammlung*, eds. Ferenc and Inge Jádi, exh. cat. Sammlung Prinzhorn (Heidelberg, 1986).

(2) *Ambigu – Zeitgenössische Malerei zwischen Abstraktion und Narration*, hrsg. von Konrad Bitterli, Ausst.-Kat. Kunstmuseum St. Gallen, Heidelberg 2010.  
— *Ambigu: Zeitgenössische Malerei zwischen Abstraktion und Narration*, ed. Konrad Bitterli, exh. cat. Kunstmuseum St. Gallen (Heidelberg, 2010).

REFERENZBILD  
REFERENCE PICTURE



(B) JOHANNES FRIEDRICH  
SCHULHEFT MIT ZEICHNUNGEN  
UND BILDBESCHREIBUNGEN, 1908  
Bleistift, Wasserfarben, Feder in Tinte  
auf liniertem Papier / Pencil, watercolor  
and ink on ruled paper 20,8 × 16,6 cm  
Sammlung Prinzhorn, Heidelberg