

Thomas Röske

Inspiration und unerreichtes Vorbild – *L'art des fous* und Surrealismus

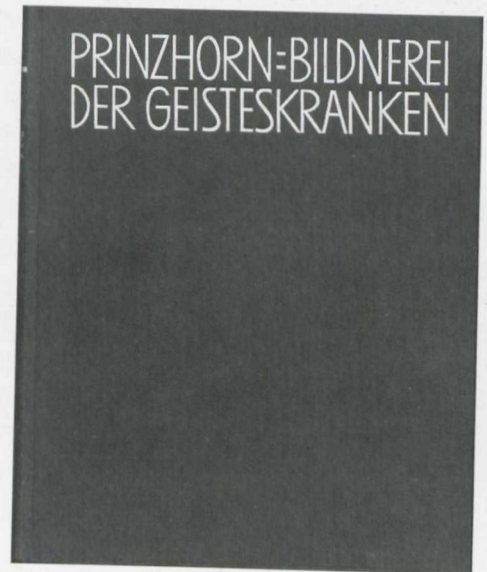
Die Gruppe um André Breton setzte sich anders mit Anstaltskunst auseinander als etwa die deutschen Expressionisten vor dem Ersten Weltkrieg. Neben nationalen Unterschieden in der Auffassung und Behandlung psychischer Krisen sowie im Wissen einzelner Künstler (z.B. André Bretons und Max Ernsts) über Psychiatrie fällt vor allem die Erfahrung des Irrsinns Weltkrieg ins Gewicht, die bei den späteren Surrealisten nicht nur zu einer Politisierung, sondern auch zu einem grundlegenden Infragestellen von Rationalität und Vernunft führte. Wesentlich radikaler als die Expressionisten nahmen sie die *fous* zum Vorbild und setzten, was sie von deren Denken, Handeln und Schaffen erfassten, systematisch gegen die traditionelle gesellschaftliche Ordnung ein – als deren exemplarische Vertreter ihnen die Psychiater galten.

Man hat von einem Missverständnis gesprochen, die Surrealisten hätten ihre Kritik der bestehenden symbolischen Ordnung irrtümlich mit der persönlich erlebten Krise symbolischer Ordnung bei den psychisch Kranken in eins gesetzt.¹ Diese Sicht verkennt eine bewusst ausgehaltene Spannung der Surrealisten zwischen Vernunft und Wahnsinn. Sie wird auch an deren Haltung gegenüber der „Irrenkunst“ deutlich.

Bildneri der Geisteskranken

Was aber kannten die Surrealisten von dieser Kunst? Heute ist es ein unhinterfragter Gemeinplatz, das Buch *Bildneri von Geisteskranken* (1922) von Hans Prinzhorn „Bibel der Surrealisten“ zu nennen.² Was aber meint dieses Wort genau – wie ist es sinnvoll zu deuten? Welche Stellung hatte die Publikation tatsächlich in Paris Anfang der 20er Jahre?

Abb. | fig. 1 Hans Prinzhorn
Bildneri der Geisteskranken,
Berlin, 1922, Cover



Die erste selbständige Schrift zum Thema war es in Frankreich nicht. 1907 hatte der Psychiater Paul Meunier unter dem Pseudonym Marcel Rejá sein Buch *L'Art chez les fous* herausgebracht, das bereits ästhetische Qualitäten von Anstaltswerken verschiedener Kunstgattungen hervorhob.³ *L'Art chez les fous* wurde von Kunstinteressierten und sicherlich auch von Künstlern gelesen, aber einen merklichen Einfluss übte es nicht aus. Das mag an den Zeitumständen gelegen haben, an der vermutlich kleinen Auflage, wohl aber auch an der unscheinbaren Aufmachung dieses Taschenbuches mit 17 Schwarz-Weiß-Abbildungen.

Demgegenüber verrät schon die äußere Gestalt von *Bildneri der Geisteskranken*, dass für den Autor nicht medizinische Aspekte im Vordergrund standen, sondern ästhetische Würdigung (Abb. 1). Mit ihren rund 350 Seiten im Format 26 × 21,5 cm und gebunden in schwar-

zes Leinen mit weißer Prägeschrift erinnerte die Publikation an ein Kunstbuch. Die Papierqualität, vor allem aber die 187 Abbildungen, davon 20 Tafeln, machten diesen Anspruch noch deutlicher. So viele Werke dieser Art und in solcher Qualität hatte bisher noch kein Druckwerk abgebildet. Somit machte *Bildnerei der Geisteskranken* das angesprochene Gebiet zum ersten Mal sichtbar. Wohl schon deshalb wurde es ein Erfolg. Die erste Auflage von 1.500 Exemplaren war schnell vergriffen, bereits 1923 erschien die zweite.

Die Rezeption als Abbildungswerk gilt natürlich verstärkt für das Ausland. Auch in Paris konnten nur wenige damals Deutsch lesen. So war die „Bibel“ für die Künstler um André Breton sicherlich vor allem eine ‚Bilder-Bibel‘.

Hätte das Lesen des Textes die Emphase gedämpft? Der vorsichtige Begriff „Bildnerei“ im Buchtitel und der Untertitel: *Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, scheinen dem Auftreten als Kunstbuch erst einmal zu widersprechen. Doch ist Prinzhorn wenig an diagnostischer Auswertung interessiert. Es geht ihm vielmehr um eine Neubegründung der Kunst durch Menschen, die durch psychisches Ausnahmeerleben, aber auch durch das Separieren in Anstalten zu extremen Außenseitern der Gesellschaft geworden waren. Gerade weil diese Männer und Frauen angeblich fern jeder Tradition und ohne Gedanken an ein Publikum schufen, waren ihre Werke für ihn authentischer, „echter“ als die professioneller Künstler. Diesen gelangen in seinen Augen trotz ihrer „Sehnsucht nach inspiriertem Schaffen“ doch „fast nur intellektuelle Ersatzkonstruktionen“.⁴

Prinzhorn beharrte auf der Ideologie, dass Kunst wesentlich Gestaltung von Ausdruck sei und deshalb eigentlich nur der Einfühlung zugänglich. Das und sein Bevorzugen expres-

siver Werke rechtfertigen, sein Buch ein „spät-expressionistisches Manifest“ zu nennen.⁵ Aber damit steht der Autor zugleich am Übergang zu neuen Auffassungen. Mit den Surrealisten teilte er das Ablehnen der traditionellen vernunftgeleiteten Kultur aufgrund seiner Erfahrungen im Weltkrieg, aus dem er erklärtermaßen als „Nihilist“ heimkehrte.⁶ Wie sie wendete er sich der Psychoanalyse zu (als dies für Psychiater zumeist noch undenkbar war), wobei er – wie manche Surrealisten⁷ – Ansätze Freuds und Jungs zu verknüpfen versuchte.⁸ Und in seiner Faszination für das „Unheimliche“ einiger Anstaltswerke, die dem rationalen und herkömmlichen ästhetischen Verständnis Grenzen setzen (insbesondere die Zeichnungen des Elektromechanikers Natterer, s. Kat. 13, 15, 76, 77), scheint er die neuen Qualitäten einer ‚surrealistischen Ästhetik‘ gewittert zu haben.

Wie auch immer, bekannt wurden dem französisch sprechenden Publikum zunächst nur Prinzhorns Gedanken über ‚Geisteskrankenbildnerei‘ und die Kunst der Zeit, durch einen Aufsatz von ihm in der Belgischen Zeitschrift *Variétés* 1929.⁹ Später, Anfang der 30er Jahre übersetzte Ernst Jolowicz Abschnitte von *Bildnerei der Geisteskranken* in Sitzungen für einen kleinen Kreis am Pariser Hospital Sainte-Anne.¹⁰ Und 1955 erschien in der Zeitschrift *Medium. Communication Surréaliste* die Übersetzung eines Buch-Kapitels (über August Natterer) durch Meret Oppenheim.¹¹ Eine vollständige Übertragung ins Französische liegt erst seit 1984 vor.¹²

Der *Variétés*-Artikel erschien rechtzeitig zu einer Präsentation von *artistes malades* in der Pariser Galerie Max Bine, in der erstmals auch 36 Leihgaben aus Heidelberg zu sehen waren.¹³ Unsere Ausstellung rekonstruiert die damalige Auswahl, die sicherlich auch die Surrealisten

wahrnahmen (Kat. 56–91). Daneben war, wie auch schon in einer anderen Pariser Galerie-Ausstellung an der Wende 1927/28 über *l'art des fous*, vor allem die Sammlung des Psychiaters Auguste Marie vertreten (s. Kat. 49–55 und den Beitrag von I. von Beyme). Frühere Ausstellungen zum Thema gab es unseres Wissens in Paris nicht. An Publikationen aber ist nur noch das kleine Buch *L'Art et la folie* (1924) des Psychiaters Jean Vinchon zu erwähnen, das 28 Abbildungen, aber wesentlich konventionellere Ausführungen als Prinzhorns Werk bot.¹⁴

Vier gestalterische Verfahren

Die Surrealisten haben sich, wenn überhaupt, dann nur allgemein auf *l'art des fous* als Anregung für die eigene Kunst bezogen. So werden hier „morphologische Verwandtschaften“ (Spies) mit Werken von Anstaltsinsassen in den Blick genommen, Übereinstimmungen in gestalterischen Verfahren – als Grundlage weiterer Diskussion. Nach vier solchen Verfahren stellen wir in Ausstellung und Katalog Zeichnungen, Graphiken und Malereien von Surrealisten Werken aus Prinzhorns Buch gegenüber.

1. Automatische Zeichnungen

Die *écriture automatique* steht am Ursprung des Surrealismus, und Breton hat sie immer wieder als wichtigste surrealistische Technik hervorgehoben. Das Übertragen der Idee einer Gestaltung ohne Kontrolle des Bewusstseins auf die Zeichnung lag nahe. André Masson war hierin Pionier (s. den Beitrag von Steinlechner). Vier seiner „automatischen Zeichnungen“ aus den Jahren 1924–26 stellen wir „Kritzeleien“, „ornamentale“ und „spielerisch-symbolische Zeichnungen“ sowie eine ‚infor-

melle‘ Malerei aus der Sammlung Prinzhorn gegenüber.¹⁵

Die zwei sicherlich aus mediūmistischem Kontext stammenden Blätter (Kat. 7 und 11) rufen in Erinnerung, dass von „Automatismus“ schon um 1900 bei solchen „eingegebenen“ Werke gesprochen wurde.¹⁶ Doch kann den Surrealisten nicht verborgen geblieben sein, dass außerdem französische Psychiater den Begriff für andere schriftliche und zeichnerische Produktion von Anstaltsinsassen verwendeten, zum Beispiel für die Zeichnungen des so genannten Baron de Ravallet, eigentlich Albert G. (Kat. 51).¹⁷

2. Kombination von Heterogenem

Das zweite wichtige bildnerische Verfahren des Surrealismus geht ebenfalls auf die *écriture automatique* zurück. Der Reiz der klassisch gewordenen automatischen Texte in *Les Champs Magnétique* (1920) bestand für die Autoren André Breton und Philippe Soupault in der poetischen Kraft unvermuteter Wortzusammenstellungen. Im ersten surrealistischen Manifest bezieht sich Breton dafür auf Pierre Reverdys Plädoyer für eine Schöpfung von Bildern, die „zwei mehr oder weniger voneinander entfernte Wirklichkeiten“ einander annähert: „Je entfernter und je genauer die Beziehungen der einander ange-näherten Wirklichkeiten sind, um so stärker ist das Bild.“¹⁸ Als prototypisches Beispiel ist immer wieder jener Vergleich der Schönheit eines jungen Mannes mit der „unvermuteten Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch“ in des Comte de Lautréamonts *Chants de Maldoror* (1869) aufgerufen worden.¹⁹

Surrealisten entwickelten verschiedene Verfahren, um entsprechend verblüffende visuelle Bilder zu erzeugen. Eines davon war der *Cadavre exquis* (Kat. 19, 20), ein „Spiel mit gefaltetem Papier, in dem es darum geht, einen Satz

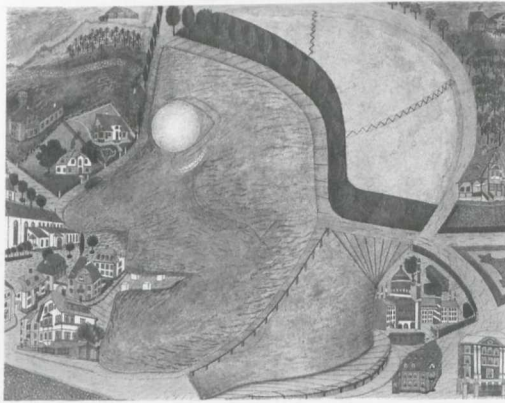


Abb. | fig. 2 August Natterer
Hexenkopf (Transparentbild) |
Witch's Head (Transparency),
vor | before 1920,
Sammlung Prinzhorn, Heidelberg, Inv.Nr. 184

oder eine Zeichnung durch mehrere Personen konstruieren zu lassen, ohne dass ein Mitspieler von der/den jeweils vorhergehenden Mitarbeit oder Mitarbeitern Kenntnis erlangen kann.“²⁰ Max Ernst hat die Kombination von heterogenen Bildelementen als Gestaltungstechnik aus der dadaistischen Collage entwickelt und zu hoher Virtuosität gebracht, wahrscheinlich bereits mit Kenntnis von Zeichnungen aus psychiatrischen Anstalten (s. meinen Beitrag). Tatsächlich gibt es auch in der Heidelberger Sammlung zahlreiche Beispiele für dieses Vorgehen (Kat. 13, 15, 17, 18, 20) – wobei kürzlich der Verdacht formuliert wurde, dass die Häufung einem verbreiteten Vorurteil damaliger Psychiater über „Irrenkunst“ entspreche und auf eine gezielte Vorauswahl der nach Heidelberg gegebenen Werke zurückzuführen sei.²¹

3. Paranoisch-kritische Methode

Ein surrealistisches Verfahren, das sich explizit auf Wahnsinn bezieht, ist die von Salvador Dalí entwickelte *paranoisch-kritische Methode*. Für seine visuellen Doppeldeterminierungen (Kat. 23, 25, 26, 28) im Sinne von Vexierbildern beruft er sich auf Wahrnehmungsveränderungen bei bestimmten Formen psychischer Krise (s. den Beitrag von Gorsen). Hans Bellmer gestaltet Bilder in ähnlicher Weise, wobei im ausgewählten Beispiel (Kat. 28) die bereits mehrdeutige Darstellung einer Graphik durch das Überdrucken mit einer weiteren Radierung zusätzlich kompliziert wird. Beeindruckend hat hier die dichte Assoziation verschiedener sexuel-

ler Phantasien bildlichen Ausdruck gefunden.

Entsprechende Mehrdeutigkeiten finden sich auch bei Bildern der Sammlung Prinzhorn (Kat. 22, 24, 27). Die Informationen über die Künstler sind jedoch meist zu spärlich, um das Adjektiv „paranoisch“ im Sinne einer Diagnose zu rechtfertigen. In unserer Gegenüberstellung fehlt der schon mehrfach zum Vergleich mit Dalí herangezogene *Hexenkopf* August Natterers (Abb. 2). Denn weder ist er in *Bildnerei der Geisteskranken* abgebildet, noch war er bei der Auswahl von Werken der Heidelberger Sammlung dabei, die 1929 in Paris ausgestellt war. Ob Dalí das Bild jemals gesehen hat, ist fraglich.

4. Figurenverschmelzungen

Ein viertes surrealistisches Bildverfahren ist ebenfalls von Hans Bellmer eingesetzt worden, das Verschmelzen von Figuren und deren Bestandteilen (Kat. 32, 39), das manchmal als Auseinander-Hervorwachsen oder -Wuchern zu lesen ist (Kat. 34). Auch dieses dient ihm dazu, das Verdichten sexueller Phantasien ins Bild zu setzen. Wie bei einem Anagramm werden erotisierte Körperteile frei rekombiniert, zudem multipliziert (s. den Beitrag von I. von Beyme).

Ähnliche Vorgehensweisen bestimmen einige Bilder der Heidelberger Sammlung. Die Gegenüberstellungen sind hier sogar besonders suggestiv. Alle vier aufgeführten gestalterischen Techniken unterlaufen ein einfaches rationales Verstehen der Darstellungen und lenken auf primärprozesshafte Denkformen. Aber die letzten Bildbegegnungen beeinflussen die Rezeption des jeweiligen Gegenübers. Unweigerlich beginnt der Betrachter, die Bilder von Klett (Kat. 30, 31) und Anderes (Kat. 33) zu erotisieren. Und durch die sadistischen Tendenzen in der Zeichnung von Schneller (Kat. 35) werden solche in der *Céphalopode* von Bellmer (Kat. 36) evident.

Viele weitere Beispiele für das Verschmelzen von Figuren bietet das zeichnerische und malerische Werke von Unica Zürn (Kat. 41–48). Dieser „Spät-Surrealisten“ (und Lebensgefährtin von Hans Bellmer) haben wir in der Ausstellung eine kleine Retrospektive ausgerichtet, da sie eine der wenigen KünstlerInnen im Umkreis Bretons war, die den Wahnsinn nicht nur von außen kennen lernten (s. die Beiträge von Brand-Claussen und Safarova). Erstmals schließt ein solcher Überblick ihrer Werkentwicklung auch zwei Bilder ein, die sie 1962/63 bei ihrem Aufenthalt im Hospital Sainte-Anne gezeichnet hat (Kat. 46, 47).

Eigentlicher Surrealismus

Schließlich gehört zur Rezeption der Kunst von Anstaltsinsassen durch die Surrealisten auch, dass sie solche sammelten und in Ausstellungen ihrer Gruppe einbezogen (s. den Beitrag von I. von Beyme). So erwarb Breton bereits 1929 (bei jener frühen Pariser Ausstellung von „artistes malades“) zwei *objets d'aliénés* (Kat. 49, 50). Es sind Beispiele einer eigenen Gattung surrealistischer Objekte, neben *objets naturels*, *objets trouvés*, *objets onirique* usw.²²

Nach MacGregor versuchten die Surrealisten paradoxerweise „eine bildende Kunst zu erschaffen, die bereits existierte“ – in *l'art des fous*.²³ Mehr noch als für Bilder oder Skulpturen von ‚Wahnsinnigen‘ gilt das sicherlich für die *objets d'aliénés*. Sie waren für die Surrealisten nicht nur Modell (z.B. für Breton, s. S. 161), sondern als ‚Fundstücke‘ aus dem Bereich jenseits der Vernunft Beispiele eines eigentlichen Surrealismus – genauso wie solche Handlungen von Wahnsinnigen, die psychisch Gesunde nicht ausführen würden,

als die eigentliche surrealistische Aktionen gelten könnten.

Das dürfte der Grund dafür sein, warum Breton die Erinnerung an den Soldaten von Saint-Dizier, der den Weltkrieg für eine Simulation hielt und auf dem Schlachtfeld den Granatenhagel dirigierte (s. S. 125–127), „niemals verblasst“ ist.²⁴ Dieselbe Haltung steht sicherlich auch hinter dem Abdruck jener Zeitungsmeldung 1926 in *La Révolution Surréaliste* über zwei tschechische Anstaltsinsassen, die sich für wilde Tiere hielten und einander zerfleischten (s. S. 135). Und ist nicht *Nadja* (1928) ein Bericht über surrealistisches Leben von einer Kohärenz, die den psychisch stabilen Mitgliedern der Gruppe niemals möglich war?

Diese Überlegungen werfen ein besonderes Licht auf den „berühmten“²⁵ *Revolver* von Guillaume Pujolle (Kat. 1), den Breton in die Ausstellung *Le Surréalisme en 1947* aufnahm, die 1947 in der Pariser Galerie Maeght zu sehen war.²⁶ Das Objekt dürfte schon damals unweigerlich jene Stelle aus dem *Zweiten Surrealistischen Manifest* (1930) ins Gedächtnis gerufen haben, die für soviel Diskussion gesorgt hat: „Die einfachste surrealistische Handlung besteht darin, mit Revolvern in den Fäusten auf die Straße zu gehen und blindlings soviel wie möglich in die Menge zu schießen.“²⁷ – Obgleich so mancher Surrealist wohl zugegeben hätte, schon einmal von dieser Tat geträumt zu haben, braucht es doch einen Wahnsinnigen, sie auszuführen.

Anmerkungen

- 1 Hal Foster, „Blinded Insights: On the Modernist Reception of the Art of the Mentally Ill“, in: *October*, Nr. 97, Sommer 2001, S. 3–30, hier v.a. S. 18–30.
- 2 Wieland Schmied, „Prinzhorn und die Kunst des 20. Jahrhunderts“, in: *Klages, Prinzhorn und die Persönlich-*

- keitspsychologie, hg. Franz Tenigl (Hestia 1986/87), Bonn 1987, S. 65–79, hier S. 72; Werner Spies bezeichnete es schon 1967 als „eines der heiligen Bücher der Surrealisten“, ders., „Genie und Irrsinn. Zur Ausstellung ‚Art Brut‘ in Paris“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16. Mai 1967, S. 12; John M. MacGregor gab ihm 1989 den Titel „underground Bible“ im Paris der Zeit, s. ders., *The Discovery of the Art of the Insane*, Princeton 1989, S. 281.
- 3 Marcel Réja, *L'Art chez les fous*, Paris 1907. Zum früheren Interesse an Anstaltskunst in Frankreich s. MacGregor 1989 (Anm. 2); S. 103–116 und 170 ff.
 - 4 Hans Prinzhorn, *Bildnerei der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlin 1922, S. 347 f.
 - 5 Bettina Brand-Claussen, „Prinzhorns Bildnerei der Geisteskranken – ein spätexpressionistisches Manifest“, in: Ausst.Kat. *Vision und Revision einer Entdeckung*, Sammlung Prinzhorn, Heidelberg 2001, S. 11–31.
 - 6 Hans Prinzhorn, „Die erdenrückbare Seele“, in: *Der Leuchter* 8, 1927, S. 277–296, hier S. 279.
 - 7 Rainer Zuch, *Die Surrealisten und C.G. Jung. Studien zur Rezeption der analytischen Psychologie am Beispiel von Max Ernst, Victor Brauner und Hans Arp*, Weimar 2004.
 - 8 Siehe hierzu: Thomas Röske, *Der Arzt als Künstler. Ästhetik und Psychotherapie bei Hans Prinzhorn (1886–1933)*, Bielefeld 1995, S. 221 ff.
 - 9 Hans Prinzhorn, „A propos de l'art des aliénés“, in: *Variétés* Jg. 1, 1929, S. 577–581; Bretons Bemerkungen zu Prinzhorns Buch in seinem Aufsatz „L'art des fous, la clé des champs“ (1948) lassen die Vermutung zu, dass er nur den *Variétés*-Aufsatz gelesen hat.
 - 10 Siehe den Beitrag „Anstaltskunst als ‚wahre Avantgarde?‘“ von Ingrid von Beyme in diesem Katalog sowie ihre Dissertation: Ingrid Hägele, *Der Einfluß von Art Brut auf Richard Lindner* (Mikrofiche-Ausgabe), Berlin 2003, S. 111–118.
 - 11 Hans Prinzhorn, „August Neter“ (übers. von Meret Oppenheim), in: *Médium: Communication surréaliste*, Nouvelle série, Nr. 4, Januar 1955, S. 27–30 (mit 3 Abbildungen von Werken Natterers)
 - 12 Hans Prinzhorn, *Expressions de la folie. Dessins, peintures, sculptures d'asile*, hg. von Marielène Weber, übersetzt v. Marielène Weber und Alain Brousse, Paris 1984. Der Band enthält auch eine wichtige Einführung von Weber: „Prinzhorn – L'homme, la collection, le livre“, S. 1–41.
 - 13 Das *Variétés*-Heft erschien am 15.3., die Ausstellung bei Max Bine war vom 31.5. bis zum 15.6.1929 zu sehen.
 - 14 Jean Vinchon, *L'Art et la folie*, Paris 1924; eine überarbeitete Fassung erschien 1950.
 - 15 Die zitierten Begriffe verwendet Prinzhorn 1922 (Anm. 4) z.B. S. 62, 64 und 331.
 - 16 Roger Cardinal, „Surrealism and the Paradigm of the Creative Subject“, in: Ausst.Kat. *Parallel Visions. Modern Artists and Outsider Art*, Los Angeles County Museum of Art, Princeton 1992, S. 94–119, hier S. 96 und 105. Siehe zur Beziehung Mediumismus – Surrealismus zuletzt Peter Gorsen, „Der Eintritt des Mediumismus in die Kunstgeschichte. Das Unerklärliche – der surrealistische Schlüssel“, in: Ausst.Kat. *The Message. Kunst und Okkultismus*, Kunstmuseum Bochum, Köln 2007, S. 17–32.
 - 17 M. Leroy, „Dessins d'un dément précoce avec état maniaque“, in: *Bulletin de la Société Clinique de Médecine Mentale* Bd. 4, 1911, S. 303–308. Ich danke Marielène Weber für den Hinweis.
 - 18 André Breton, „Erstes Manifest des Surrealismus“ [1924], in: ders., *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbek 1968, S. 9–43, hier S. 22 f.
 - 19 Siehe etwa André Breton, *Entrétiens – Gespräche. Dada, Surrealismus, Politik*, Amsterdam 1996, S. 51.
 - 20 [André Breton], „Cadavre exqui“, in: *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*, Paris 1938, S. 6.
 - 21 Jörg Katerndahl, *Bildnerei von Schizophrenen. Zur Problematik der Beziehungssetzung von Psyche und Kunst im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts*, Hildesheim 2005, vor allem S. 53 f., 68 und 91
 - 22 Siehe den Artikel „Objet“ in: *Dictionnaire Abrégé* 1938 (Anm. 20), S. 18 f.
 - 23 MacGregor 1989 (Anm. 2), S. 291.
 - 24 Breton 1996 (Anm. 19), S. 35.
 - 25 Hans Bellmer in einem Brief an Gaston Ferdière vom 24. Februar 1948, zit. nach: Alexander Stefanov, *Considérations sur l'œuvre des Guillaume Pujolle – pour une contribution à l'étude de „l'art des fous“*, Maitrise d'histoire de l'art, Panthéon Sorbonne-Universität Paris 1999, S. 42.
 - 26 Siehe ebd., S. 42–44 und 135.
 - 27 André Breton, „Zweites Surrealistisches Manifest“, in: Breton 1968 (Anm. 18), S. 49–99, hier S. 56.