

Max Ernst entdeckt Prinzhorns *Bildnerie der Geisteskranken*

Max Ernst brachte Prinzhorns Buch *Bildnerie der Geisteskranken* noch im Erscheinungsjahr 1922 nach Paris.¹ Es war ein Gastgeschenk für Paul Eluard, der ihm mit seinem Pass die Einreise nach Frankreich und das illegale Verbleiben im Land erst ermöglicht hatte. Die Publikation beschäftigte in der Folge viele Künstler um Breton, sicherlich aber keinen so stark wie Ernst selbst.

Er war einer der wenigen in Paris, die Deutsch lesen konnten, aber er war auch seit langem fasziniert von dem Gebiet. Am Anfang seines Bonner Studiums 1910–14, bei dem er sich zunehmend auf Philosophie, Philologie und Kunstgeschichte konzentrierte, besuchte er drei Semester psychiatrische Vorlesungen für Hörer aller Fakultäten. Sie wurden in der *Königlichen Universitätsklinik für Psychische und Nervenkrankte* gehalten, die sich seit 1908 auf dem Gelände der Provinzial Heil- und Pflegeanstalt im Norden Bonn befand.² Vermutlich handelte es sich um eine Maßnahme, die das Ansehen der Psychiatrie verbessern sollte;³ wohl aus demselben Antrieb begannen manche Anstaltsdirektoren damals Künstler zum Zeichnen von Patienten einzuladen.⁴

In seinen autobiographischen Notizen hält Ernst fest, dass Studierende in der Bonner Anstalt auch an „praktischen Übungen“ teilnehmen konnten.⁵ Möglicherweise ist er so „in einem der Gebäude“ jener „erstaunlichen Sammlung von Skulpturen und Malereien“ von Anstaltsinsassen begegnet, die ihn „stark berührten und irritierten“ – „insbesondere einige aus Brot geknetete Figuren“⁶. Er habe versucht, „Spuren von Genialität in ihnen zu finden“, und beschlossen, „eingehend diese unbestimmten und gefährlichen Gebiete zu erforschen, die der Wahnsinn begrenzt“. Aber erst „viel später“ habe er „bestimmte Verfahren entdeckt, die ihm halfen, sich in dieses Niemandsland zu wagen“.⁷

Abb. | fig. 1 Max Ernst

Œdipe | Œdipus (1931),

in: *La Révolution surréaliste* Nr. 5, 15.5.1933, S. 58



Sogar ein Buch wollte Ernst über das Thema schreiben.⁸ Angeblich gab er den Plan erst mit Erscheinen von Prinzhorns Studie auf.⁹ Dass seine Faszination für ‚Irrenkunst‘ anhielt, zeigt sich nicht zuletzt am späteren Erwerb solcher Bilder, die er zum Beispiel zu den New Yorker Ausstellungen *Art of this Century* und *First Papers of Surrealism* (beide 1942) lieh.¹⁰ Erhalten haben sie sich leider ebenso wenig wie die Bonner Sammlung.¹¹ Lässt sich dennoch belegen, mit welchen Werken Ernst sich in „dieses Niemandsland“ wagte und Anregungen von Anstaltskunst aufnahm.¹²

Wunder-Hirthe und Teufel

Ein Einfluss von Prinzhorns Buch auf Ernst ist behauptet worden, seit Werner Spies ihn 1974 an zwei Werken des Surrealisten hat festmachen wollen: an einer Collage aus dem Jahre 1931, die Ernst unter dem Titel *Œdipe* in verschiede-

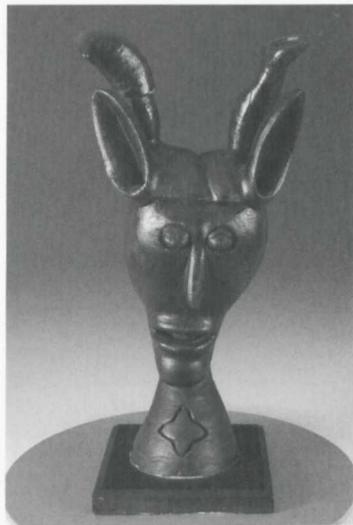


Abb. | fig. 3 Karl Genzel (Pseudonym: Brendel)
Teufel | Devil, undatiert | undated
Holz | Wood, Höhe | height 60 cm
Sammlung Prinzhorn, Heidelberg, Inv.Nr. 131

nen Zusammenhängen reproduziert hat (Abb. 1 und Kat. 14), sowie an der Bronzeplastik *Der Schwachsinnige* von 1961 (Abb. 2).

Für die Collage, die Teile einer Reproduktion des antiken Dornausziehers mit einer geflügelten Frauenbüste und einem Löwenkopf kombiniert, hat Werner Spies eine „morphologische Verwandtschaft“ mit der aquarellierten Zeichnung *Wunder-Hirthe* (ca. 1911–1913) von August Natterer festgestellt, den Prinzhorn Neter nennt (Kat. 13): „Die silhouettenhafte Starre, das freischwebende Sitzen, das Tier auf dem Schoß (?) der Figur und der Löwenkopf in den Händen des ‚Ædipe‘, stark hervorgehobene Beine und Füße.“¹³ Stefanie Poley wies 1980 zudem darauf hin, dass beide Figuren „körperlos“ sind, „dass das Tier jeweils in eine enge Beziehung zur Figur gebracht ist“ und dass Ernsts Figur 1937 ebenfalls vor einem dunklen (blauen) Hintergrund erscheint. In ihren Augen hat Ernst im *Ædipe* sogar ein „Symbol“ geschaffen, das „genauso ‚schizophren‘ wie die Darstellung des schizophrenen Künstlers ist“.¹⁴ Die Beziehung zum *Wunder-Hirthen* wird umso bedeutungsvoller, wenn man mit Spies in der Collage eine „verschlüsselte Selbstdarstellung“¹⁵ des Künstlers erkennt und erklärt, sie sei „programmatisch für das gesamte Werk von Max Ernst“.¹⁶

In Ernsts Plastik *Der Schwachsinnige* erklärt Spies für „offensichtlich [...] angeregt“ durch die Holzskulptur *Teufel* (vor 1920) von Karl

Genzel (Abb. 3), den Titel als Anspielung auf den Anstaltsinsassen deutend.¹⁷ Andere sind ihm darin gefolgt, allerdings hat Jürgen Pech vorgeschlagen, dass *Der Schwachsinnige* „kein Geisteskranker, sondern ein Geistlicher“ sei, „besessen von zwei kleinen Figuren, die durch ihre unterschiedlichen Haltungen als fromme und als freie Seele bezeichnet werden können.“ Die Anspielung auf das Werk Genzels lässt ihm zufolge im Pfarrer den Teufel sehen. Er deutet die „Paraphrase“ (Poley)¹⁸ als Teil einer verschlüsselten Botschaft: „Max Ernst spielt mit der formalen Ähnlichkeit, um indirekt ein System von Erläuterungen herzustellen.“¹⁹

Andere Autoren haben weitere Motive aus der Sammlung Prinzhorn bei Ernst wiederfinden wollen. So sah Stephen Prokopoff Skulpturen Genzels auch als Vorbilder für die Plastiken *Habakuk* (ca. 1934) und *Mondsüchtig* (1944).²⁰ Und Roger Cardinal fühlte sich bei Ernsts Collage-Romanen an die Bildgeschichten von Gustav Sievers²¹ ebenso erinnert wie an die „unheimlichen Militärszenen“ von Oskar Voll (Kat. 74–75). Zugleich aber stellte er fest, Ernsts Werke spiegelten „generell die Sicht der Außenseiter“ und zitierten nur selten wörtlich.²²

Tatsächlich könnten gerade die ‚wörtlichen‘ Bezüge von *Ædipe* und *Der Schwachsinnige* zu Natterer und Genzel der These eines tiefer reichenden Einflusses von Anstaltskunst auf Ernst widersprechen. Denn die herausgestellten Ähnlichkeiten sind in einer Weise augenfällig, dass sie wie willkürliche gelegentliche Zitate erscheinen. Sie allein rechtfertigen jedenfalls schwerlich die nachdrückliche Formulierung des Künstlers, er habe sich in das „Niemandland“ jenseits der Grenzen des Wahnsinns „gewagt“. Wo aber ist die generelle „Sicht der Außenseiter“ bei Ernst aufzuspüren? Sein Hinweis auf die spätere Entdeckung „bestimmter Verfahren“

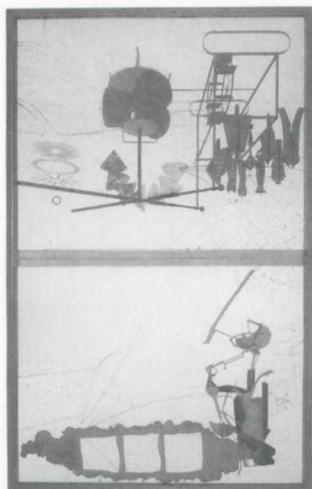


Abb. | fig. 4 Marcel Duchamp

Das große Glas | *The Large Glass*, 1915–23

Verschiedene Materialien | *Mixed Media*, 277,5 × 175,8 cm
Philadelphia Museum of Art

gibt einen Anhaltspunkt. Er wurde bisher auf bestimmte Techniken, wie Frottage und Grat-tage, bezogen, die erlauben, die bewusste Kontrolle im künstlerischen Schaffen zeitweilig zu suspendieren.²³ Er könnte aber auch Prinzorns Erläuterungen zu Natterer in *Bildneri der Geisteskranken* meinen.

Prinzorns Verwirrung durch Natterer

August Natterer hat in Prinzorns Buch (als „August Neter“) eine besondere Stellung. Er ist einer von zehn „schizophrenen Meistern“, denen der Autor eigene Abschnitte widmet. Wie stets folgt auch bei ihm einem kurzen bio- und pathographischen Abriss ein ausführliches Besprechen der Werke. Doch dabei lässt Prinzhorn vor allem den Künstler in einem „bedeutenden Textkorpus“²⁴ selbst erläuternd zu Wort kommen, zitiert aus dessen Aufzeichnungen und seinem Interview mit ihm. Und während er sonst bei den Werken die ästhetische Qualität betont und Parallelen zur Hochkunst sieht, hält er bei Natterer fest, dass der „rationale wie der ästhetische“ Hilfsweg, die sonst ermöglichten, „uns in schizophrene Vorstellungskomplexe hinein-zufinden, [...] versperrt“ seien. Daher sei der Betrachter hier „dem spezifisch schizophrenen Seelenleben [...] wehrlos ausgeliefert“.²⁵

Auf dieses Bekenntnis zur Ratlosigkeit läuft das Natterer-Kapitel zu.²⁶ Prinzhorn präsen-

tiert immer komplexere Zeichnungen, bis zum *Wunder-Hirthen* (Kat. 13), der als einziges Werk des Anstaltsinsassen ganzseitig abgebildet ist. An ihm insbesondere versucht der Autor, die Qualität des „Fremdartig-Unheimlichen“ zu ergründen, das ihn bei Natterer „unbegreiflich und faszinierend quält“. Er macht es daran fest, „dass hier aus Organteilen organismenartige Bildungen entstanden sind, die doch nirgends zentriert werden. Zwar wird der Scheinorganismus sauber zu Ende gezeichnet, allseitig geschlossen“, aber mit einer „pointenlosen Konsequenz, die den Nachdenkenden in eine Art Irrgarten ohne Ende führt.“²⁷

Warum hat Prinzhorn dieses Blatt so erschüttert? Ihn „quälte“, dass beim *Wunder-Hirthen* das damalige Hauptinstrument der Kunstrezeption versagte: Einfühlung, von ihm selbst „Wesensschau“ genannt.²⁸ Als wesentlichen Grund für das Scheitern ästhetischer Annäherung benennt er die Schwierigkeit, sich mit dem Dargestellten als Gegenüber zu identifizieren. Das erlebte Prinzhorn als Krise. Und die Krise projizierte er auf den Künstler. Diese problematische Argumentationsfigur hatte Wilhelm Woringer bereits in seiner einflussreichen Dissertation *Abstraktion und Einfühlung* (1908) benutzt, als er hinter dem als uneinfühlbar erlebten Abstrakten in der Kunst die Angst des Produzenten diagnostizierte.²⁹

Doch Natterers Werke verweigern sich nicht nur der Einfühlung. Sie brechen mit dem motivisch und stilistisch Gewohnten. Natterer, ein Techniker und Elektronmechaniker, zeichnete in den bei Prinzhorn vorgestellten Blättern wichtige Momente einer Halluzination auf, die er 1907 in den Wolken oberhalb der Stuttgarter Rotebühl-Kaserne gesehen hatte - dabei wechselten innerhalb einer halben Stunde an die 10.000 herrliche, am Ende aber auch rätselhaft Bilder ab, für Natterer „Offenbarungen



Abb. | fig. 5 Franz Karl Bühler (Pseudonym: Pohl)
 Der Würngengel | *The Avenging Angel*
 undatiert | *undated*
 Farbkreiden | *colour crayons*, 40 × 24 cm
 ehemals | *formerly* Sammlung Prinzhorn

des Weltgerichts“.³⁰ Es erschien eine Hexe als böse Weltenschöpferin mit einem sich ständig wandelnden Rock³¹, ein ungläubiger Thomas, dessen Kopf zunächst eine 42 cm Granate war, dann aber zur Tiara und zuletzt zu einem Strohhaufen wurde (Kat. 15)³², und ein Hase, der aus einer Wolke auf die „Weltachse“ sprang (Kat. 76)³³. Am komplexesten war die Genese des *Wunder-Hirthen* (Kat. 13): „Da stand zunächst eine Brillenschlange in der Luft [...]. Und daran kam der Fuß [...]. Dann kam der andere Fuß daran. Der wurde aus einer Rübe gebildet. [...] – An diesem zweiten Fuß erschien das Gesicht von meinem Schwiegervater in W.: das Weltwunder. Die Stirn wurde in Falten gelegt – und daraus wurden die Jahreszeiten. Dann wurde ein Baum daraus. Die Rinde des Baumes wurde vorn abgebrochen, so daß die Lücke den Mund zu dem Gesicht gebildet hat. Die Haare haben die Äste vom Baum gebildet. Dann erschien zwischen Bein und Fuß ein weiblicher Geschlechtsteil, der bricht dem Manne den Fuß ab, d.h. die Sünde kommt durch das Weib und bringt den Mann zu Fall. – Der eine Fuß stemmt sich gegen den Himmel, das bedeutet den Sturz in die Hölle. [...] Dann kam ein Jude, ein Hirte, der hat ein Schaffell um sich hängen gehabt. Auf diesem war Wolle, das waren lauter W, d.h. es kommen viele Weh. [...] Der Hirt bin ich – der gute Hirt – G o t!“³⁴

Zum Festhalten dieser fließenden visionären Bilder verwendete Natterer Jahre später die

ihm vertraute Art feinliniger technischer Zeichnung, mit Zirkel und Lineal, im Versuch, das Geschaute nachzeichnend zu re-konstruieren und damit zu verstehen.³⁵ Diese Art analytischen Nach-Gestaltens einer menschlich-tierisch-pflanzlich-technischen Metamorphose war neu in der Kunst. Sie überstieg die seit Symbolismus und Jugendstil entwickelte Phantastik. Selbst die originellen mechanistischen Liebes- und Erotikmetaphern, welche die New Yorker Dadaisten im Ersten Weltkrieg zeichneten und malten – am bekanntesten *Das Große Glas* (1915–1923) von Marcel Duchamp (Abb. 4) –, verknüpften weniger heterogenes Material.

Interessanterweise verrät Prinzhorns heftige Reaktion allerdings nicht nur Abwehr dieses Ungewohnten. Die Natterer-Zeichnungen „quälten“ ihn „faszinierend“. Ihre Dämonisierung als „Fremdartig-Unheimliches“ ist ambivalent. Auch die Aufnahme Natterers unter die „schizophrenen Meister“ seines Buches belegt, dass der Autor den künstlerischen Wert dieser Blätter hoch einschätzte.

Wie viele engagierte Künstler der Nachkriegszeit suchte Prinzhorn nach den Verwüstungen der Werte im Irrsinn der Vernichtungsschlachten nach einem kulturellen Neuanfang. *Bildneri der Geisteskranken* propagiert als solchen die „Bildneri“ von Anstaltsinsassen, da sie authentischer, „echter“ sei als zeitgenössische professionelle Kunst – womit der Autor, getreu seinem Credo, dass Kunst wesentlich Ausdruck sei, vor allem den Expressionismus meinte. Die zeitgenössische Kunst strebe nach „inspiriertem Schaffen“, wie er sich in den Anstaltswerken finde, schaffe aber „fast nur rationale Ersatzkonstruktionen“³⁶, schöpfe also nicht rein aus dem Unbewussten wie Prinzhorn zufolge die Anstaltsinsassen.

Der von ihm favorisierte zehnte „schizophrene Meister“, Franz Karl Bühler (Pohl),

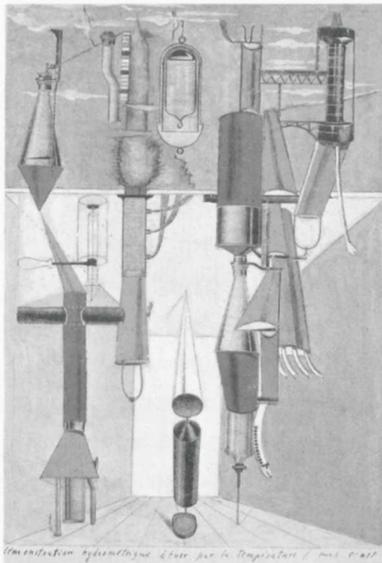


Abb. | fig. 7 Max Ernst

Démonstration hydrométrique à tuer par la température | Die durch Temperatur zu tötende hydrometrische Vorführung | *Hydrometrie Demonstration of Killing by Temperature*, 1920, Collection Tronche, Paris

was MacGregor für „äußerst wahrscheinlich“ hält,⁴⁴ schon damals die Heidelberger Sammlung besucht, Blätter von Natterer im Original gesehen und mit Prinzhorn über dessen Eindrücke gesprochen haben?

Wie dem auch sei, das Spiel mit der Kombination von heterogenem Bildmaterial durchläuft bei Ernst verschiedene Entwicklungsstufen, und erst die Bilder der Jahre 1922/23 weisen die größte Nähe zu Natterers Zeichnungen auf. Der Künstler beginnt 1919 mit Blättern, die Klischeedrucke mit Durchreibungen von Druckstöcken und anderem kombinieren, anschließend übermalt er Drucke und arbeitet an Collagen aus Details von Pflanzen und Maschinen (Abb. 7). Diese frühen, spielerischen Blätter erinnern nicht nur an die *Pittura metafisica* De Chiricos und Carlo Carrás, sondern auch an die erwähnte Technisierung von Erotik bei Duchamp und anderen Künstlern in New York seit 1915 (Abb. 4).

1920/21 setzt Ernst dann mehrfach Menschen und Tiere aus Collagematerial verschiedener Provenienz zusammen. Um die Verblüffung des Betrachters zu erhöhen, fotografiert und überarbeitet er die Ergebnisse und verschleiern zunehmend den Fertigungsprozess. Aus gleicher Absicht beginnt er 1921 auch wieder zu malen. Das erste Gemälde ist die Umsetzung der Collage *la préparation de la colle d'os* (Die

Leimbereitung aus Knochen). Von dieser „sehr genaue[n] Vergrößerung [in] Ölfarbe auf Leinwand“ schreibt der Künstler damals: „Das Bild ist sehr stark farbig u. wirkt natürlich noch viel irrsinniger als die kleine Reproduktion.“⁴⁵

„Irrsinnig“ erscheint Ernst wohl nicht nur die Vergrößerung. Durch die Ölmalerei wirkt die Bilderfindung stärker noch als bei den Fotografien der Collagen wie aus einem Guss, das Absurde erscheint wirklicher. Zunehmend dringen nun menschliche Körper in Ernst Werke ein, allerdings zunächst noch im Sinne des Collageschnitts als Fragmente oder kopflos. Erst im Folgejahr beginnt der Künstler eine Serie von Gemälden, auf denen sich menschliche Körper entweder mit Maschinen oder anderen Körpern (Abb. 8) verbinden. Das fordert spezifisch malerische Mittel und geht deshalb deutlich über ein mehr oder weniger freies Nachgestalten von Collagen hinaus. Das freie Kombinieren von Gegenständen hat eine neue Dichte erreicht, die sich auch inhaltlich niederschlägt. Zwar bleibt ein ironischer Grundzug erhalten, die Bilder wirken aber nun ernsthafter und gehaltvoller.

Der Sturz des Engels (1923, Kat. 16) gehört zu dieser Gruppe. Das Bild ähnelt Natterers *Wunder-Hirthen* nicht so offensichtlich wie die Collage *Œdipe* – und doch hat es mit der Bilderfindung des Ingenieurs mindestens ebensoviel gemein wie das spätere Blatt Ernsts. Ein männlicher und ein weiblicher Akt schweben vor einer nebligen Kulisse, die an Architektur oder ein Möbel erinnert. Die Körper sind entgegengesetzt ausgerichtet ineinander verstrickt. Den Kopf der Frau ersetzt eine überdimensionale Nase. Ein länglicher Kasten und ein Rad in ihrer Achselhöhle leiten den Blick zu einem flügelartigen Haarschopf.

Das Ineinander der Körper liest man als sexuelle Begegnung, auch wenn deren Position

gegen Freiwilligkeit und Genitalität spricht. Unweigerlich zieht der Betrachter den Schluss, der im Titel erwähnte Sturz sei durch den ‚Sündenakt‘ herbeigeführt. Und durch das überdimensionale Geruchsorgan, die betonte Achsel und den Haarschopf, die traditionell für betonte Sinnlichkeit stehen, wird der Frau hierfür (einmal wieder) die Verantwortung gegeben.

Das Schweben des unklaren Gemenges von Körpergliedern, das Fehlen eines Kopfes und das Anschließen der überdimensionierten Nase erinnern ebenso an die Konstruktion des Wunder-Hirthen wie die Gesamtkomposition des Doppelaktes. Auch inhaltlich berühren sich die Werke, erkennt Natterer doch in seinem Werk eine Art Allegorie der Versündigung des Mannes durch die Frau („das Weib bringt den Mann zu Fall“ – „Sturz in die Hölle“).

Die offensichtliche Anregung des Gemäldes durch die bei Prinzhorn abgebildete Zeichnung Natterers belegt, dass die Lektüre des entsprechenden Kapitels in *Bildneri der Geisteskranken* Ernst stark beschäftigt hat. Wahrscheinlich wurden ihm erst durch diesen Text die tatsächlichen Dimensionen eines bildnerischen Verfahrens deutlich, das er bereits mehrere Jahre als Dadaist durch Kombination verschiedener Kopier- und Collagetechniken umkreist hatte. Er verstand, wie eine entsprechende Kombinatorik „den Nachdenkenden in einen Irrgarten ohne Ende“ versetzt, insbesondere, wenn das heterogene Ausgangsmaterial durch zeichnerische oder malerische Mittel nicht mehr so leicht als solches zu erkennen war wie bei seinen Werken bis 1922. Die Übersetzung von Collagen in Malerei 1921 hatte ihn sicherlich empfänglicher gemacht für diese Erkenntnis. Nun erst fühlte er sich in der Lage, die „dunklen und gefährlichen Gebiete zu erforschen, die der Wahnsinn begrenzt“. Ernst beginnt 1922/23 eine Erkun-

dung der psychischen Tiefendimension durch Kunst in einer neuen Konsequenz. Der Schritt etwa von den frühen Collagen zu den späteren Collageromanen wie *Une Semaine de Bonté* (1934) ist ohne die Einsicht, die ihm *Bildneri der Geisteskranken* vermittelte, nicht denkbar.

Anmerkungen

- 1 Als erster hat Werner Spies über Ernst und Prinzhorn geschrieben in seinem Buch *Max Ernst – Collagen, Inventar und Widerspruch* [1974], 3. Aufl. Köln 1988, S. 32.
- 2 Eduard Trier, „Was Max Ernst studiert hat“ [1979], in: Ausst.Kat. *Max Ernst in Köln. Die rheinische Kunstszene bis 1922*, Kölnischer Kunstverein, Köln 1980, S. 63–68, sowie Klemens Dieckhöfer, „Max Ernst und seine Begegnung mit Medizin und Psychologie“, in: ebd., S. 69–73.
- 3 Dieckhöfer 1980 (Anm. 2), S. 70.
- 4 Thomas Röske, „Expressionismus und Psychiatrie“, in: Ausst.Kat. *Expressionismus und Wahnsinn*, Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloß Gottorf, Schleswig, München 2003, S. 12–15, hier S. 13.
- 5 Dies und das Folgende vom Autor übersetzt nach: Max Ernst, „An Informal Life of M.E. (as told by himself to a young friend)“, in: Ausst.Kat. *Max Ernst*, hg. von William S. Liebermann, The Museum of Modern Art, New York 1961 [Reprint 1972], S. 7–24, hier S. 9, und Max Ernst, „Notes pour une biographie“, in: ders., *Écritures*, Paris 1970, S. 9–99, hier S. 20.
- 6 Die Begegnung mit den „aus Brot gekneteten Skulpturen von ‚Geisteskranken‘“ erwähnt Ernst für den Zeitraum 1909–1914 auch in seinen „Biographischen Notizen (Wahrheiten und Lügengewebe)“, in: Ausst.Kat. *Max Ernst*, Wallraf-Richartz-Museum Köln und Kunsthaus Zürich (1962), 2. Aufl. Köln 1963, S. 19–34, hier S. 24.
- 7 In der französischen Fassung des Textes setzt Ernst sowohl „procédés“ als auch „no man's land“ in Anführungsstriche, s. Ernst 1970 (Anm. 5), S. 20.
- 8 Ernst 1961 (Anm. 5), S. 9.
- 9 Patrick Waldberg, *Max Ernst*, Paris 1958, S. 64. Siehe auch Lothar Fischer, *Max Ernst in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek 1968, S. 19.
- 10 Jürgen Pech, „‚Diese unbestimmten und gefährlichen Gebiete‘. Max Ernsts Anmerkungen zum Wahn“, in: Ausst. Kat. *Kunst und Wahn*, Kunsthalle der Bank Austria, Wien, Köln 1997, S. 333–341, hier S. 333

- 11 Trier 1980 (Anm. 3), S. 66. MacGregor spekuliert, dass sie um 1919–20 nach Heidelberg gegeben worden sein könnte, s. John M. MacGregor, *The Discovery of the Art of the Insane*, Princeton 1989, S. 355 Anm. 29. Dafür gibt es allerdings keine Anhaltspunkte.
- 12 Kurz habe ich die These dieses Aufsatzes bereits ausgeführt in meinem Aufsatz „Vorbild und Gegenbild. Oskar Schlemmer, Max Ernst und Jean Dubuffet reagieren auf Werke der Sammlung Prinzhorn“, in: Ausst.Kat. *Im Rausch der Kunst. Dubuffet & art brut*, museum kunst palast, Düsseldorf, Mailand 2005, S. 148–153, hier S. 150–152.
- 13 Spies 1988 (Anm. 1), S. 183/184. MacGregor nimmt an, dass Spies von Ernst selbst auf diese Beziehung aufmerksam gemacht wurde, s. MacGregor 1989 (Anm. 10), S. 356 Anm. 44.
- 14 Stefanie Poley, „... und nicht mehr lassen mich diese Dinge los'. Prinzhorns Buch ‚Bilderei der Geisteskranken‘ und seine Wirkung in der modernen Kunst“, in: Ausst.Kat. *Die Prinzhorn-Sammlung. Bilder, Skulpturen, Texte aus psychiatrischen Anstalten* (ca. 1890–1920), Heidelberger Kunstverein u.a., Königstein/Ts. 1980, S. 55–69, hier S. 65; vgl. dies., „Das Vorbild des Verrückten. Kunst in Deutschland zwischen 1910 und 1945“, in: *Von Chaos und Ordnung der Seele. Ein interdisziplinärer Dialog über Psychiatrie und moderne Kunst*, hg. von Otto Benkert und Peter Gorsen, Berlin u.a. 1990, S. 55–90, hier S. 80.
- 15 Spies 1988 (Anm. 1), S. 184.
- 16 Pech 1997 (Anm. 10), S. 340.
- 17 Spies 1988 (Anm. 1), S. 32.
- 18 Poley 1980 (Anm. 14), S. 66.
- 19 Pech 1997 (Anm. 10), S. 340.
- 20 Stephen Prokopoff, „The Prinzhorn Collection and Modern Art“, in: Ausst.Kat. *The Prinzhorn Collection*, Krannert Art Museum u.a., Urbana-Champaign, Ill. 1984, S. 15–20, hier S. 18. MacGregor meint sogar, dass der Einfluss Brendels „durchweg in Ernsts Skulpturen zu spüren ist“, s. MacGregor 1989 (Anm. 10), S. 281.
- 21 Zu Sievers Bildgeschichten s. zuletzt Monika Jagfeld, *Outside in – Zeitgeschehen in Werken der Sammlung Prinzhorn am Beispiel Rudolf Heinrichshofen*, Weimar 2008 (Kunst- und Kulturgeschichtliche Forschungen Bd. 4), S. 62–68.
- 22 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. 107.
- 23 Hal Foster, „No Man's Land: On the Modernist Reception of the Art of the Insane“, in: Ausst.Kat. *The Prinzhorn Collection: Traces on the Wunderblock*, The Drawing Center, New York 2000, S. 9–22, hier S. 14.
- 24 Marielène Weber, „August Natterer, ein schizophrener Künstler. Zur Rezeption“, in: *August Natterer. Die Beweiskraft der Bilder. Leben und Werk – Deutungen*, hg. von Inge Jádi und Bettina Brand-Claussen, Heidelberg 1999, S. 341–366, hier S. 347. Weber hat als erste eine genaue Analyse von Prinzhorns Darstellung Natterers geliefert.
- 25 Hans Prinzhorn, *Bilderei der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlin 1922, S. 219; vgl. Weber 1999 (Anm. 24), S. 345.
- 26 Weber 1999 (Anm. 24), S. 346.
- 27 Prinzhorn 1922 (Anm. 25), S. 219.
- 28 Zu Prinzhorns Methodik s. Thomas Röske, *Der Arzt als Künstler. Ästhetik und Psychotherapie bei Hans Prinzhorn (1886–1933)*, Bielefeld 1995, S. 35–40.
- 29 Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie* [1908], Neuauflage, München 1976, S. 49.
- 30 Prinzhorn 1922 (Anm. 25), S. 205.
- 31 Ebd., S. 209–212.
- 32 Ebd., S. 213.
- 33 Ebd., S. 217.
- 34 Ebd., S. 217 f.
- 35 Zur Ausdeutung der Bilder s. Ferenc Jádi, „Noblesse oblige. Unsichtbares und Unsagbares in Natterers Leben und Werk“, in: *August Natterer 1999* (Anm. 24), S. 215–322.
- 36 Prinzhorn 1922 (Anm. 25), S. 347 f.
- 37 Ebd., S. 286. Vgl. Monika Jagfeld, „Geistertänzer. Franz Karl Bühler – Ein ‚Geisteskranker‘ als Expressionist“, in: *Expressionismus und Wahnsinn 2003* (Anm. 4), S. 88–99.
- 38 Bettina Brand-Claussen, „Prinzhorns ‚Bilderei der Geisteskranken‘ – ein spätexpressionistisches Manifest“, in: Ausst.Kat. *Vision und Revision einer Entdeckung*, Sammlung Prinzhorn, Heidelberg 2001, S. 11–31.
- 39 André Breton/Paul Eluard, *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, Paris 1938, S. 73.
- 40 Max Ernst, „Was ist Surrealismus?“ [1934], in: Ausst.Kat. *Max Ernst Retrospektive 1979*, hg. von Werner Spies, München 1979, S. 157–158, hier S. 157.
- 41 Spies 1988 (Anm. 1), S. 35.
- 42 Ebd., S. 31; so auch Poley 1990 (Anm. 14), S. 78.
- 43 Jörg Katerndahl, „Bilderei von Schizophrenen“ – *Zur Problematik der Beziehungsetzung von Psyche und Kunst im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts*, Hildesheim/Zürich/New York 2005, S. 68 und 91.
- 44 MacGregor 1989 (Anm. 10), S. 279.
- 45 Brief von Max Ernst an Tristan Tzara, Köln, 8.10.1921, zitiert nach: Spies 1988 (Anm. 1), S. 237.