

Universität Potsdam
Institut für Künste und Medien
Bachelorthesis
Sommersemester 2024



**Die Beziehung von Outsider Art und Avantgarde-Kunst
im 20. Jahrhundert.**

Eine kulturwissenschaftliche Analyse der Einflüsse und Wechselwirkungen
zwischen der Sammlung Prinzhorn und dem Surrealismus

Erst-Betreuer: Prof. Dr. Andreas Köstler

Zweit-Betreuer: Dr. Ulrich Röthke

Tessa Henrike Pohle

Matr.Nr.: 812482

6. Fachsemester, Zwei-Fach-Bachelor

Kulturwissenschaft, Betriebswirtschaftslehre

Erlengrund 4, 03055 Cottbus

0176 34254923

tessa.pohle@uni-potsdam.de

Abgabedatum: 05.12.2024

1. Einleitung.....	1
2. Outsider Art und der Surrealismus.....	3
2.1. Surrealismus.....	3
2.1.1. Konzept.....	3
2.1.2. Geschichte.....	5
2.2. Die künstlerischen und geschichtlichen Anfänge der Outsider Art.....	7
2.2.1. Künstlerische Anfänge.....	7
2.2.2. Geschichtliche Anfänge.....	9
3. Die Sammlung Prinzhorn als paradigmatisches Beispiel der Outsider Art....	11
3.1. Hans Prinzhorn und die Bildnerie der Geisteskranken.....	11
3.2. Prinzhorns Theorie zur Psychologie des bildnerischen Gestaltens.....	13
3.3. Schizophrene Meister: August Natterer.....	14
4. Die Entwicklung des Surrealismus im Kontext der Sammlung Prinzhorn.....	17
4.1. Die Surrealisten und die „Bildnerie der Geisteskranken“.....	17
4.1.1. Max Ernst und die Sammlung Prinzhorn.....	20
4.2. Werkanalysen.....	22
4.2.1. August Natterer: „Wunder-Hirthe(II)“.....	22
4.2.2. Max Ernst: „Edipe“.....	24
5. Formale und inhaltliche Zusammenhänge der Kunstrichtungen.....	27
5.1. Formalästhetische Merkmale.....	27
5.2. Thematische und philosophische Gemeinsamkeiten.....	29
6. Fazit.....	32
6.1. Prinzhorns Sammlung: Inspirationsquelle des Surrealismus.....	32
6.2. Ausblick auf die Entwicklung und das Verständnis der Outsider Art.....	33

Literaturverzeichnis

Quellenverzeichnis

Abbildungsverzeichnis

Eidesstattliche Erklärung

1. Einleitung

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 - Gott! [sic]
(August Natterer)¹

So beschrieb Natterer die Grundlage für sein Kunstwerk „Wunder-Hirthe(II)“, welches Bestandteil der Heidelberger Sammlung Prinzhorn ist.

Die Sammlung Prinzhorn ist ein Museum für Kunst von Menschen mit psychischen Ausnahmeerfahrungen. Der historische Bestand umfasst etwa 8000 Werken, welche von Patienten² psychiatrischer Anstalten zwischen 1840 und 1945 geschaffen wurden.³ Die Sammlung wurde von dem Kunsthistoriker und Arzt Dr. Hans Prinzhorn gegründet. Dieser war seit dem Jahr 1919 als Assistenzarzt an der Psychiatrischen Klinik der Universität Heidelberg tätig.⁴ Sein Auftrag, eine Sammlung von Kunstwerken, welche im Kontext psychiatrischer Erkrankungen entstehen, zu erweitern, führte zu einem umfangreichen Sammlungsprozess. Das Ergebnis ist eine Kollektion von Zeichnungen, Malereien, Plastiken und Textilarbeiten.⁵

Das 1922 veröffentlichte Buch „Bildnerei der Geisteskranken“ machte das Gebiet der Outsider Art erstmals einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich.⁶ Der Begriff „Bildnerei“ wird von ihm dabei bewusst als Gegenbegriff zur offiziellen „Kunst“ verwendet.⁷ Die Sammlung Prinzhorn übte einen tiefgreifenden Einfluss auf die Kunstwelt aus, insbesondere auf die Surrealisten, die nach dem Ersten Weltkrieg das

¹ Röske 2009b, 59.

² Im Rahmen dieser Arbeit wird zur Verbesserung der Lesbarkeit das generische Maskulinum verwendet. Die Verwendung einer vereinfachten Sprache dient ausschließlich der Verbesserung der Lesbarkeit und ist keinesfalls als diskriminierend zu verstehen. Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass bei allen personenbezogenen Bezeichnungen stets alle Geschlechter gemeint sind und eingeschlossen werden.

³ Prinzhorn Sammlung: Geschichte.

⁴ Röske 2011, 12.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd.

⁷ Röske 2021, 78.

Unbewusste und Traumhafte in ihren Werken betonten.⁸ Künstler wie Paul Klee, Oskar Schlemmer und Richard Lindner ließen sich von diesen Werken inspirieren. Die Surrealisten um André Breton begannen sich ab 1922 ebenfalls mit diesen Themen zu beschäftigen.⁹

Die vorliegende Arbeit untersucht das Verhältnis zwischen der Outsider Art und der etablierten Kunstwelt. Am Beispiel der Sammlung Prinzhorn wird erörtert, inwiefern diese den Surrealismus zu Beginn des 20. Jahrhunderts, insbesondere in den 1920er Jahren, beeinflusst hat. Dabei werden die inhaltlichen und formalen Zusammenhänge zwischen der Sammlung und der Avantgarde-Kunst anhand von Werkanalyse untersucht, wobei ein tieferes Verständnis für die Wechselwirkungen dieser beiden bedeutenden Strömungen und ihre Rolle in der Entwicklung der modernen Kunst erlangt werden sollen.

Die Arbeit ist in sechs Oberkapitel gegliedert. Nach der Einleitung folgt im zweiten Kapitel eine konzeptuelle und geschichtliche Einführung in die Outsider Art und den Surrealismus. Das dritte Kapitel ist der Sammlung Prinzhorn gewidmet, die hier als paradigmatisches Beispiel der Outsider Art steht. Dabei wird zunächst das Buch „Bildnerei der Geisteskranken“ näher beleuchtet und anschließend auf die psychologische Prinzipien der visuellen Kunstgestaltung nach Hans Prinzhorn eingegangen, wobei ein besonderer Fokus auf den Künstler August Natterer gelegt wird. Im vierten Kapitel erfolgt eine Untersuchung der Entwicklung des Surrealismus im Kontext der Sammlung Prinzhorn. Dabei wird auch die Beziehung der Surrealisten zur „Bildnerei der Geisteskranken“ dargestellt und eine detaillierte Analyse von je zwei Werken der Künstler August Natterer und Max Ernst vorgenommen. Das fünfte Kapitel widmet sich der Analyse der formalen und inhaltlichen Zusammenhänge der Kunstrichtungen. Hierbei werden sowohl thematische und philosophische Aspekte als auch ästhetische Merkmale betrachtet. Im abschließenden sechsten Kapitel erfolgt ein Resümee des Einflusses der Sammlung Prinzhorn, sowie ein Ausblick auf die zukünftige Entwicklung und das Verständnis der Outsider Art.

⁸ Otto 2015.

⁹ Röske 2021, 78.

2. Outsider Art und der Surrealismus

Dieses Kapitel dient der erforderlichen historischen und konzeptuellen Kontextualisierung der nachfolgenden Arbeit, um eine Einordnung in einen breiteren kunsthistorischen Rahmen zu ermöglichen. Zunächst wird auf den Surrealismus und anschließend auf die Outsider Art eingegangen.

2.1. Surrealismus

2.1.1. Konzept

Der Surrealismus ist eine avantgardistische Kunstbewegung¹⁰ der klassischen Moderne.¹¹ Er bricht mit traditionellen Gegensatzpaaren wie Denken und Handeln sowie Traum und Wirklichkeit.¹²

André Breton, der Begründer der Kunstrichtung, definiert den Surrealismus als reinen psychischen Automatismus. Dieser ermöglicht es, den tatsächlichen Ablauf des Denkens ohne rationale Kontrolle auszudrücken. Der Surrealismus basiere auf dem Glauben an die Ausdruckskraft bestimmter Assoziationsformen, der Präsenz des Traums und dem absichtslosen Spiel der Gedanken.¹³

Breton betrachtet die Kunst als bedeutsames Medium zur Darstellung surrealistischer Ideen. Vorbildfunktion haben dabei die Werke von Künstlern wie beispielsweise Picasso, de Chirico und Klee. Die Kunst sei ein Instrument zur Befreiung des Menschen, wobei ästhetische und moralische Fragestellungen keine Relevanz besitzen¹⁴ und das künstlerische Schaffen einer inneren Notwendigkeit entspringt.¹⁵

Sigmund Freuds Psychoanalyse diene den Surrealisten als Grundlage und Denkanstoß.¹⁶ Der Imagination wurde mehr Bedeutung beigemessen, da es keine festgelegte Methode zur Umsetzung der psychoanalytischen Inspiration gab. Der Schwerpunkt lag auf dem Unbewussten.¹⁷

Der Surrealismus richtete sich vorrangig gegen den Realismus und den Naturalismus der Vergangenheit.¹⁸ Er äußerte sich als neurotische Reaktion auf die zunehmende

¹⁰ Langanke 2013, 60.

¹¹ Ott 1968, 372.

¹² Ebd., 396.

¹³ Breton 1986.

¹⁴ Prange 2000, 41.

¹⁵ Ott 1968, 372.

¹⁶ Langanke 2013, 61.

¹⁷ Breton 1986.

¹⁸ Ott 1968, 371.

Unkultur und Trivialität des 20. Jahrhunderts¹⁹, sowie als Fortführung des dadaistischen Aufbegehrens gegen die bürgerliche Kultur.²⁰

Wichtige Elemente der surrealistischen Kunst bilden Verfahren und Bildtechniken, wie die Frottage, Sandbilder, Grattage, Décalcomanie und die Fumage.²¹ Die Intention der Künstler war die Schaffung neuer Ausdrucksformen sowie die Gestaltung visuell herausstechender Bilder.²² Mit innovativen Techniken und Konzepten wird eine neue Form der Kunst geschaffen, die die Grenzen zwischen Traum und Realität verwischen lässt.

Die *Écriture automatique* (französisch, übersetzt: Automatisches Schreiben)²³, welche 1919 von Breton und Philippe Soupault²⁴ entwickelt wurde, stellt eine der ersten charakteristischen Techniken des Surrealismus dar. Dabei handelt es sich um eine Technik zur automatischen Produktion von Schriftstücken, wie Traumprotokollen oder die Aufzeichnung psychischer Reaktionen. Der Verfasser verlässt sich dabei auf seine Intuition und auf äußere Inspiration.²⁵ Breton unterstrich die Relevanz dieser Technik als essentiellen Bestandteil des Surrealismus.²⁶ Die Konzeption einer Gestaltung ohne Bewusstseinskontrolle wurde auch auf die Technik des Zeichnens übertragen. Dabei ist ein weiteres wesentliches Merkmal des Surrealismus das Zusammenführen verschiedener willkürlich erscheinender Elemente.²⁷

Breton definiert zwei zentrale Konzepte des Surrealismus: Der *Traum* wird als Mittel zur Verbindung innerer und äußerer Welten betrachtet, wobei der Fokus auf der Dominanz des Unbewussten liegt. Das zweite Konzept ist der *Zufall*, den Breton als das Zusammentreffen äußerer Ursachen und innerer Zwecke beschreibt.²⁸ Der Zufall wird verwendet, um die Entstehung des Subjekts und seine Beziehung zur Realität zu erklären. Er dient als ästhetisch-organisierendes Prinzip, das unabhängig vom direkten Eingreifen des Künstlers wirkt.²⁹

¹⁹ Ott 1968, 372.

²⁰ Prange 2000, 41.

²¹ Langanke 2013, 60.

²² Röske 2009a, 13.

²³ Ebd.

²⁴ Philippe Soupault war ein französischer Dichter, Schriftsteller und Mitbegründer des Surrealismus. (Philippe Soupault 2024).

²⁵ Breton 1986.

²⁶ Röske 2009a, 13.

²⁷ Ebd.

²⁸ Breton 1986.

²⁹ Ebd.

Abzuleiten ist, dass der Surrealismus traditionelle Gegensätze von Denken und Handeln sowie von Traum und Wirklichkeit aufhebt. Er lässt sich als psychischen Automatismus lesen, der das Denken ohne rationale Kontrolle ausdrückt. Die Kunst dient der Befreiung des Menschen, ohne Rücksicht auf ästhetische oder moralische Fragen. Der Surrealismus entfesselt, angelehnt an Freud, die Kreativität und verwendet neuartige Techniken und Konzepte, um visionäre Ausdrucksformen zu schaffen. Als Avantgarde gegen die Unruhen des 20. Jahrhunderts und die bürgerliche Kultur ist der Surrealismus eine bedeutende künstlerische Bewegung.

2.1.2. Geschichte

In den 1920er Jahren gründete sich der Surrealismus als Kunstbewegung in Paris. Für die Entstehung war die künstlerische und soziale Krise nach dem 1. Weltkrieg prägend, welche die Idee der bürgerlichen Emanzipation in Frage stellte.³⁰ Die Surrealisten wollten die Kunst als treibende Kraft des Lebens nutzen und die Revolution selbst als Kunstwerk gestalten. Sie unterstützten die Idee des „offenen Kunstwerks“ und trugen dazu bei, die traditionelle Ästhetik des Kunstwerks aufzulösen.³¹ André Breton kann als eine der zentralen Figuren bei der Etablierung der Bewegung sowie als Gründungsmitglied bezeichnet werden. Sein Manifest des Surrealismus wurde im Oktober 1924 veröffentlicht.³² Zwischen 1924 und 1925 schloss sich der Künstler Max Ernst der Bewegung um Breton an.³³

Die authentische, surrealistische Malerei entstand durch die Auseinandersetzung mit der Pariser Künstlergruppe um André Breton.³⁴ Dabei entwickelten sich zwei Hauptströmungen: Einerseits Künstler wie Miró, Arp, Masson, Picasso und Klee, die spontane Arbeitstechniken anwendeten, dem gegenüber Künstler wie Ernst, Magritte, Tanguy und Dalí, die akademische Techniken nutzten.³⁵ Trotz dieser Unterschiede zeigt sich ein gemeinsamer Ansatz im assoziativen Prinzip der Montage³⁶, das im Surrealismus die Kombination unerwarteter Elemente nutzt, um die Wahrnehmung zu erschüttern und verborgene Gedanken freizusetzen. Diese Methode, von Künstlern wie Max Ernst angewandt, bricht bewusst mit gewohnten Sehweisen.³⁷

³⁰ Behrens 2003, 63.

³¹ Ebd., 64.

³² Langanke 2013, 61.

³³ Ebd., 63.

³⁴ Prange 2000, 41.

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd.

³⁷ Schöne 2021.

Die Werke fordern den Betrachter heraus, indem sie ungewöhnliche Verbindungen schaffen und so die Vorstellungskraft anregen. Ziel ist es, durch realitätsferne Darstellungen neue Perspektiven zu eröffnen und die Grenzen des rationalen Denkens zu überschreiten.³⁸

Der Surrealismus als eine gattungsübergreifende Bewegung umfasst verschiedene Kunstformen, wie Gedichte, Prosatexte, Malerei, Fotografien, Filme und Objekte. Die erste Gruppenausstellung surrealistischer Kunstwerke fand im November 1925 in Paris statt.³⁹

Die Gruppe um Breton positionierte sich gegen kriegerische Auseinandersetzungen in Europa und wandelte seine Ausrichtung von einer angestrebten geistigen Revolution zu einer sozialen Revolution.⁴⁰ Obgleich bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs kontroverse Debatten um den Kommunismus geführt wurden, blieb die Kritik der Surrealisten am zeitgenössischen sozialen Gefüge bestehen. Im Mittelpunkt stand die Frage nach der Vereinbarkeit der Grundsätze einzelner politischer Richtungen, was zu einer zunehmenden Spaltung innerhalb der Gruppe führte. Im Jahr 1929 wurde das zweite surrealistische Manifest veröffentlicht, in dem die politischen Standpunkte der Bewegung dargelegt wurden.⁴¹

Die Bewegung scheiterte an den geschichtlichen Gewalten, wie dem Faschismus, dem Kapitalismus und dem 2. Weltkrieg und wurde letztendlich zurückgedrängt.⁴² Trotzdem blieb die Kritik des avantgardistischen Kunstbetriebes gegenüber sozial-politischen Strukturen bestehen. In der Nachkriegszeit konnten radikale künstlerische Avantgardebewegungen, wie die Lettristen, die Situationisten, Cobra oder FLUXUS entstehen.⁴³ Diese Gruppen spielten eine wichtige Rolle bei den Veränderungen in Kunst und Ästhetik im 20. Jahrhundert. Die Verbindungen vom Surrealismus zur heutigen Popkultur lassen sich anhand der Auflösung der klassischen Werkästhetik erkennen. Dies zeigt, dass die Einflüsse des Surrealismus auch heute noch spürbar sind.⁴⁴

³⁸ Schöne 2021.

³⁹ Langanke 2013, 64.

⁴⁰ Ebd., 65.

⁴¹ Ebd., 66.

⁴² Behrens 2003, 64.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd.

2.2. *Die künstlerischen und geschichtlichen Anfänge der Outsider Art*

2.2.1. Künstlerische Anfänge

Outsider Art ist eine Kunstrichtung außerhalb der Grenzen von „Hochkunst“ und Populärkultur. Die Kunstwerke fallen dabei durch besondere Originalität auf.⁴⁵

Der Begriff „Outsider Art“ wird erstmals im Jahr 1972 von Roger Cardinal verwendet.⁴⁶ Die Kunstform umfasst das Schaffen autodidaktischer und nicht-professioneller Künstler,⁴⁷ die nicht direkt in den Kunstbetrieb eingebunden sind und ihr Schaffen nicht als Teil einer künstlerischen Produktion verstehen.⁴⁸

Unter der Bezeichnung werden unter anderem Kunstwerke von seelisch und psychisch beeinträchtigten Menschen zusammengefasst. Das Geschaffene wird als Ausdruck von „roher Kunst“ (Art Brut)⁴⁹ oder „ursprünglichen Visionen“ bezeichnet und entsteht ohne einen pädagogischen oder therapeutischen Kontext.⁵⁰ Der Begriff „Outsider Art“ bezieht sich nicht auf einen spezifischen Kunststil oder eine Richtung, sondern auf den sozialen Randstatus und die individuelle Identität der Schaffenden.⁵¹ Die Kunstwerke werden oft durch besondere Lebensumstände, psychische Zustände oder existenzielle Antriebe inspiriert.⁵² Folglich handeln die Künstler nicht nach einem Konzept; vielmehr liegt der Fokus auf dem einfachen Schaffen. Der Begriff Konzept wird dabei von außen auferlegt oder in die Kunstwerke hineingelesen.

Outsider Art zeichnet sich durch die Gegenüberstellung des „Innen“ und „Außen“ aus.⁵³ Sie entspringt einem Bedürfnis nach bildnerischer Gestaltung und dem Mitteilungsbedürfnis der Schaffenden.⁵⁴ Die Kunst umfasst Werke, die als authentisch, originell und außergewöhnlich betrachtet werden können.⁵⁵ Die Künstler

⁴⁵ Outsider Art.

⁴⁶ Röske 2013, 235.

⁴⁷ Theunissen 2016, 60.

⁴⁸ Outsider Art.

⁴⁹ Jean Dubuffet, ein ehemaliger Weinhändler und Avantgardist, entwickelte 1945 den Begriff „Art Brut“ und prägte ihn ab 1947 durch intensive theoretische Auseinandersetzung. Dubuffet verstand Art Brut als Gegenkunst zur „manieristischen“ kulturellen Kunst und sah sie als „wahre Kunst“ an. Charakteristisch für Art Brut ist die Distanz des Künstlers zur Kultur und zur etablierten künstlerischen Produktion. Dubuffet betonte, dass Art Brut keine stilistischen oder historischen Merkmale aufweist, sondern ihre Authentizität durch ihre Entstehungsgeschichte garantiert sei. Er ging davon aus, dass geistig beeinträchtigte Menschen am weitesten von Kultur und Gesellschaft entfernt seien und ihre Kunstwerke daher Kunst in Reinform darstellen. (Matzner 2017).

⁵⁰ Theunissen 2016, 60.

⁵¹ Scherr 2022, 8.

⁵² Outsider Art.

⁵³ Scherr 2022, 10.

⁵⁴ Outsider Art.

⁵⁵ Scherr 2022, 8.

dieser Kunstform werden durch ihre grundlegende soziale und psychologische Andersartigkeit vereint, wodurch sich in den Werken die Idee einer „unverstellten Kreativität“ widerspiegelt.⁵⁶

Nach dem Ersten Weltkrieg suchte Hans Prinzhorn⁵⁷ nach einem neuen kulturellen Ansatz. Er behauptete, die Malerei von Patienten psychiatrischer Anstalten sei authentischer und wahrhafter als die professionelle Kunst. Prinzhorn glaubte, dass die zeitgenössische Kunst durch Rationalität geprägt sei, während die Hospitalisierten rein aus dem Unbewussten arbeiten würden.⁵⁸ 1922 erschien sein Buch „Bilderei der Geisteskranken“, welches die Sammlung Prinzhorn⁵⁹ erstmals einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich machte. Der Band beeinflusste und inspirierte zahlreiche Künstler. Insbesondere die Surrealisten sahen in dem Werk eine künstlerische „Bibel der Bilder“. Das Buch legte den Grundstein für die Anerkennung der „Irrenkunst“⁶⁰ in der Kunstgeschichte und trägt bis in die Gegenwart zur Wertschätzung und Anerkennung der Outsider Art bei.⁶¹

Outsider Art nahm innerhalb des zeitgenössischen Kunstbetriebs eine ambivalente Position ein und wurde der „Hochkunst“ untergeordnet.⁶² Sie entsteht außerhalb der traditionellen Künstler-Metiers und des Kunstmarktes, ohne Verbindung zur etablierten Kunstszene. Der Schaffensprozess selbst ist für den Künstler von großer Wichtigkeit und die Kunst fand von „Entdeckern“ wie Prinzhorn Unterstützung. Sie bildete einen Kontrast zur Gegenwartskunst, die genaue Position der Outsider Art in der Kunstszene der 1920er Jahre ist aber unklar. Die Schaffenden lehnen bis heute eine Einordnung in den, zur jeweiligen Zeit, traditionellen Kunstbegriff ab, da sie fürchten, damit als Randgruppe stigmatisiert oder benachteiligt zu werden.⁶³ Heutzutage dient der Ausdruck *Outsider Art* als Bezeichnung für künstlerische Werke, die von Personen außerhalb des Mainstreams geschaffen werden.⁶⁴

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Kunstwerke der Outsider Art von autodidaktischen Künstlern außerhalb des etablierten Kunstbetriebs geschaffen werden. Diese Arbeiten entstehen ohne pädagogische oder therapeutische Absichten

⁵⁶ Scherr 2022, 9.

⁵⁷ Genauerer zur Person und seinem Wirken, siehe Kapitel 3.1 in dieser Arbeit.

⁵⁸ Röske 2009b, 59.

⁵⁹ Siehe Kapitel 3.1 in dieser Arbeit.

⁶⁰ Der Begriff „Irrenkunst“ gilt heute als veraltet und unangemessen, wird in dieser Arbeit jedoch aus historischen Gründen und im Kontext der damaligen Zeit verwendet.

⁶¹ Röske 2013, 8.

⁶² Scherr 2022, 9.

⁶³ Röske 2021, 73.

⁶⁴ Theunissen 2016, 60.

und werden oft durch besondere Lebensumstände oder psychische Zustände inspiriert. Die Künstler verbindet ihr sozialer oder gesundheitlicher Hintergrund, der es ihnen ermöglicht, intuitive Werke zu schaffen. Obwohl Outsider Art zunehmend anerkannt wird, bleibt sie bis heute eine Randerscheinung der Kunst.

2.2.2. Geschichtliche Anfänge

Bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts entwickelte sich bei Ärzten ein vermehrtes Interesse an Darstellungen, geschaffen von Patienten mit psychischen Störungen, die als Folge ihres „Fehlverhaltens“ interpretiert wurden. Ab 1800 verwarnten Mediziner erstmals Kunstwerke von Patienten.⁶⁵ Erst zur Zeit der Spätromantik erfolgte erstmals eine exakte Reproduktion der Zeichnungen durch Außenstehende. Das wachsende Interesse an der bildlichen Darstellung des Seelischen in Kunstwerken zeigte sich Anfang des 20. Jahrhunderts in der neuen Kunstrichtung des Symbolismus, die sich vom vorangegangenen Impressionismus und Naturalismus unterschied.⁶⁶

Symbolisten sind es auch, die sich früh für eine andere zeichnerische Äußerung am Rande der Kunst zu interessieren beginnen: die Notate und Bilder von Medien, die im Auftrag oder sogar geführt von Geistern aus dem Jenseits entstehen. Diese Werke [...] die kunstgeschichtlich schwer in ihrer Zeit zu verorten sind, werden heute ebenfalls zur Outsider Art gerechnet. [sic]⁶⁷
(Thomas Röske, seit 2002 Leiter der Sammlung Prinzhorn)

Im Jahr 1907 erfolgte durch den Psychiater und Dichter Paul Meunier erstmals eine Bewertung von Bildern und Texten aus psychiatrischen Einrichtungen als Kunst.⁶⁸

Nach dem Ersten Weltkrieg erfuhr die Wahrnehmung von Kunstwerken, die von psychisch kranken Menschen geschaffen wurden, eine signifikante Veränderung. Insbesondere in Deutschland und der Schweiz gewann das künstlerische Schaffen von Hospitalisierten zunehmend an Wertschätzung. Die positive Resonanz führte zur Veröffentlichung mehrerer Fachpublikationen, unter denen zwei Werke besondere Bedeutung erlangten: Zum einen die 1921 erschienene Monographie „Ein Geisteskranker als Künstler“ von Walter Morgenthaler, zum anderen die 1922 publizierte Abhandlung „Bildnerei der Geisteskranken“ von Hans Prinzhorn.⁶⁹

⁶⁵ Röske 2021, 74.

⁶⁶ Ebd., 75.

⁶⁷ Ebd., 76.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Ebd., 77.

Die Untersuchungen von Prinzhorn basieren auf einer großen Sammlung von Kunstwerken, die aus dem deutschsprachigen Raum stammen und in der Klinik Heidelberg gesammelt wurden. Durch seine Erkenntnisse motivierte er weitere Interessierte, ähnliche Sammlungen von Patientenkunst anzulegen.⁷⁰

Die Entstehung der Sammlung Prinzhorn am Anfang des 20. Jahrhunderts ist eng mit neuen Behandlungskonzepten für psychisch Kranke verbunden. Im Jahr 1919 versendeten Hans Prinzhorn und Karl Wilmann, der Leiter der Psychiatrischen Klinik Heidelberg, einen „Bettelbrief“ an deutschsprachige private Kliniken und große Heilanstalten, in welchem sie um die Übersendung künstlerischer Werke von Patienten batten. Zahlreiche medizinische Fachkräfte und psychiatrische Einrichtungen hatten bereits mit der systematischen Akquisition künstlerischer Artefakte von Patienten begonnen, was zu einer umfangreichen Zusammenstellung von 4.500 Werken von 435 Individuen in der Heidelberger Sammlung führte.⁷¹ Prinzhorns interdisziplinäre Ausbildung in den Bereichen Kunstgeschichte und Medizin verlieh ihm die fachliche Kompetenz, die maßgeblich zur Analyse und Interpretation der eingereichten Werke beitrug. Obwohl er keinen Einfluss auf die zugesandten Arbeiten hatte, prägte er durch Sichtung, Sortierung und Bewertung der Werke das Endprodukt. Prinzhorns Forschung kulminierte 1922 in der Publikation seines Werkes „Bildnerei der Geisteskranken“, welches sich als bahnbrechend für das Verständnis künstlerischen Schaffens erwies und der Sammlung internationale Anerkennung verschaffte.⁷²

Der Aufstieg der „Irrenkunst“ fand 1933 mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten in Deutschland ein abruptes Ende. Die Nationalsozialisten zerstörten in den Folgejahren unzählige künstlerische Werke von Insassen. Die Heidelberger Sammlung konnte dabei als eine der wenigen erhalten werden, denn ihre Werke waren seit 1938 als Vergleichsobjekte in der Ausstellung „Entartete Kunst“ zu sehen.⁷³

Die Sammlung wurde im Jahr 1963 durch Harald Szeemann wiederentdeckt und seit 1980 um neue Werke von Menschen mit psychiatrischen Erfahrungen erweitert.⁷⁴ Die 5. Documenta in Kassel präsentierte 1972 erstmals eine Sektion mit dem Titel

⁷⁰ Röske 2021, 77.

⁷¹ Kaiser 2016.

⁷² Ebd.

⁷³ Röske 2021, 79.

⁷⁴ Sammlung Prinzhorn: Geschichte.

„Bildnerei der Geisteskranken“, mit dem Hintergrund die Besucher Gemeinsamkeiten zwischen Outsider Art und zeitgenössischer Kunst aufzuzeigen.⁷⁵

Das Universitätsklinikum Heidelberg, als wissenschaftliche Einrichtung, widmet sich bis heute der Aufklärung über psychische Erkrankungen. Jährlich werden zwei bis drei themenbezogene Ausstellungen organisiert. Diese Veranstaltungen verfolgen zwei Ziele: Einerseits sollen Vorurteile gegenüber psychischen Erkrankungen abgebaut und die gesellschaftliche Einbindung der Betroffenen gefördert werden. Andererseits soll neben den Ausstellungen auch die Forschung zu den Lebensgeschichten der Künstler und übergreifende Fragen zur psychischen Gesundheit gefördert werden.⁷⁶

3. Die Sammlung Prinzhorn als paradigmatisches Beispiel der Outsider Art

Die ausführliche Behandlung der Sammlung Prinzhorn unterstreicht ihre zentrale Rolle als Schlüsselbeispiel der Outsider Art. Dieses Kapitel bildet die Grundlage für die nachfolgende Analyse des Einflusses auf den Surrealismus und ist von Bedeutung für das Verständnis der Wechselwirkungen zwischen Outsider Art und Avantgarde.

3.1. Hans Prinzhorn und die Bildnerei der Geisteskranken

Die nach ihrem Begründer Hans Prinzhorn benannte Prinzhorn-Sammlung ist eine international einzigartige Kollektion von Kunstwerken psychiatrischer Patienten, die sich durch ihre umfangreiche Größe und Vielfalt an Materialien auszeichnet.⁷⁷ Diese Sammlung, die zum Zentrum für Psychosoziale Medizin am Universitätsklinikum Heidelberg gehört, umfasst etwa 40.000 bildkünstlerische Werke, Texte und Musikstücke⁷⁸, die von rund 500 überwiegend chronisch kranken und hospitalisierten Patienten geschaffen wurden.⁷⁹

Hans Prinzhorn wurde 1886 in Hemer (Westfalen) als Sohn eines Papierfabrikanten geboren.⁸⁰ Von 1904 bis 1908 widmete sich Prinzhorn dem Studium der Kunstgeschichte und Philosophie an den Universitäten Tübingen, Leipzig und München, wo er schließlich seinen Dokortitel in Philosophie erlangte.⁸¹

⁷⁵ Röske 2021, 83.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Jarchov 1980, 15.

⁷⁸ Leitbild.

⁷⁹ Jarchov 1980, 16.

⁸⁰ Hans Prinzhorn.

⁸¹ Ebd.

Von 1913 bis 1919 absolvierte er ein Medizinstudium in Freiburg und Heidelberg, das er mit der Promotion zum Dr. med. abschloss. Seine berufliche Karriere führte Prinzhorn von 1919 bis 1921 an die Psychiatrische Universitätsklinik Heidelberg.⁸² Nachdem er in Kliniken und Sanatorien in Zürich, Dresden und Wiesbaden tätig gewesen war, eröffnete er 1925 eine eigene psychotherapeutische Praxis in Frankfurt am Main. Als gefragter Referent hielt er sowohl im In- als auch im Ausland Vorträge, einschließlich einer Vortragsreise zu amerikanischen Universitäten im Jahr 1929.⁸³

Hans Prinzorns Interesse an der Outsider Art und sein Buch „Bildnerei der Geisteskranken“ waren für seine Zeit wegweisend. Er suchte nach der „ursprünglichen Kreativität“ der künstlerisch untrainierten Patienten, die aus dem Unbewussten kommen sollte. Dabei vertrat er die Ansicht, dass „die Schizophrenen“ künstlerisch „bei weitem am fruchtbarsten“ seien.⁸⁴

Die Werke der Sammlung Prinzhorn entstanden ursprünglich zwischen 1890 und 1920 in psychiatrischen Anstalten in Deutschland und der Schweiz. Bemerkenswert ist, dass etwa 70 % der Maler als schizophren diagnostiziert wurden,⁸⁵ neuere Quellen sprechen sogar von 75 %.⁸⁶ Die Hospitalisierten waren bis auf wenige Ausnahmen ungeübt im bildnerischen Gestalten, und ihre Werke entstanden spontan, ohne Aufforderung, Beeinflussung oder Hilfestellung.⁸⁷

Ein wichtiger Aspekt der Sammlung ist, dass die Werke aus einer Zeit stammen, in der es noch keine medikamentöse Therapie für psychische Erkrankungen gab. Dies erklärt die oft elementare und in unserer „behüteten Zeit“ schwer erträgliche Art der Werke.⁸⁸ Viele der Künstler verbrachten Jahrzehnte in Heilstätten, einige wurden später Opfer des Euthanasie-Programms⁸⁹ der Nationalsozialisten.⁹⁰

Die Sammlung Prinzhorn stellt nicht nur ein Stück Zeit- und Anstaltsgeschichte dar,⁹¹ sondern bietet auch einen Einblick in die unverfälschte Gedanken- und

⁸² Hans Prinzhorn.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Marquardt 2016, 194.

⁸⁵ Jarchov 1980, 16.

⁸⁶ Marquardt 2016, 193f.

⁸⁷ Jarchov 1980, 16.

⁸⁸ Ebd., 15.

⁸⁹ Im Jahr 1939 erweiterte Hitler das sogenannte „Euthanasie-Programm“. Dieses zielte ursprünglich auf die Tötung von physisch und psychisch kranken Kindern ab. Der neue Erlass dehnte die systematische Tötung jedoch auch auf erwachsene Patienten aus.

⁹⁰ Marquardt 2016, 193.

⁹¹ Jarchov 1980, 15.

Gefühlswelt der psychisch kranken Patienten.⁹² Die Werke waren abstrakt und thematisierten das Innenleben der Schaffenden.⁹³

Heute sieht die Sammlung Prinzhorn ihre Aufgabe in der Wahrnehmung, Vermittlung und Erforschung der Kunst und ihrer Urheber. Ihr Ziel ist es, Psychiatrieerfahrungen zu entstigmatisieren. Durch eigene Ausstellungen, Veranstaltungen und Publikationen mit Vorbildcharakter, Leihgaben im In- und Ausland, sowie durch die Förderung des weltweiten Interesses an der Kunst von Psychiatrie-Erfahrenen, trägt die Sammlung wesentlich zur Erforschung und zum Verständnis der Outsider Art bei.⁹⁴

3.2. *Prinzhorns Theorie zur Psychologie des bildnerischen Gestaltens*

Laut Hans Prinzhorn sind die psychologischen Grundlagen des Schaffens von Hospitalisierten tief in den menschlichen Bedürfnissen und Trieben verankert, die sich in ihren Kunstwerken manifestieren. Der metaphysische Sinn der Gestaltung liege im Vorgang selbst, der eine tiefere Bedeutung und einen inneren Ausdruck des Künstlers verkörpert.⁹⁵ Dieses Bedürfnis nach Ausdruck bilde den Kern, von dem aus alle weiteren Gestaltungstendenzen entwickelt werden.⁹⁶ Jede künstlerische Äußerung spiegelt ein Bedürfnis des Künstlers wider, einen Teil seiner Gedankenwelt offenzulegen. Dies würde ohne einen übergeordneten Zweck oder rationale Ziele geschehen.⁹⁷

Ein wesentlicher Antrieb laut Prinzhorn ist der Spieltrieb, der den Drang zur Betätigung und zur kreativen Entfaltung umfasst.⁹⁸ Ebenso bedeutend ist der Schmucktrieb, der das Bedürfnis nach Bereicherung der Umwelt durch künstlerische Mittel beschreibt.⁹⁹ Die Ordnungstendenz, die das Streben nach Struktur und Harmonie in der Kunst darstellt, spielt ebenfalls eine wichtige Rolle.¹⁰⁰ Die Abbildetendenz, oder der Nachahmungstrieb, beschreibt das Bedürfnis, die Realität nachzuahmen und in der Kunst darzustellen.¹⁰¹

⁹² Marquardt 2016, 194.

⁹³ Otto 2015.

⁹⁴ Leitbild.

⁹⁵ Prinzhorn 1922, 15.

⁹⁶ Ebd., 10f.

⁹⁷ Ebd., 11.

⁹⁸ Ebd., 21.

⁹⁹ Ebd., 29.

¹⁰⁰ Ebd., 30.

¹⁰¹ Ebd., 31.

Das Symbolbedürfnis, das die Bedeutsamkeit und die tiefere Bedeutung in der Kunst hervorhebt, ist laut Hans Prinzhorn ein weiterer zentraler Aspekt.¹⁰² Dieses Verlangen führt dazu, dass die einfache Darstellung in den Hintergrund tritt und stattdessen Ordnungssysteme, Konventionen, Rhythmen und Abstraktionen betont werden.¹⁰³ Wenn symbolische Bedeutung dominiert, wird das Kunstwerk zum Träger dieser und verliert seine Eigenständigkeit als Kunstwerk.¹⁰⁴

Eine wichtige Unterscheidung in der symbolischen Kunst sei die zwischen Idol und Symbol. Das Idol wird als magische Macht selbst betrachtet, während das Symbol eine unabhängig vom Bildwerk bestehende Macht repräsentiert. Diese Unterscheidung wird jedoch nicht immer konsequent beachtet.¹⁰⁵

Insgesamt zeigt sich in Prinzhorns Analyse, dass die künstlerische Gestaltung geisteskranker Künstler tief in der Psyche verwurzelt ist. Diese Bedürfnisse und Triebe manifestieren sich in verschiedenen Gestaltungstendenzen, die von der reinen Abbildung bis hin zur symbolischen Bedeutung reichen. Die Kunst wird so zu einem Ausdruck des inneren Seelenlebens, wobei der Künstler durch seine Werke eine tiefere Bedeutung und einen metaphysischen Sinn vermittelt.

3.3. *Schizophrene Meister: August Natterer*

August Natterer¹⁰⁶ nimmt in Hans Prinzhorns Buch eine Sonderstellung ein, da er einer der zehn „schizophrenen Meister“ ist, denen der Autor eigene Kapitel widmet.¹⁰⁷ Natterer litt unter Wahnvorstellungen, in denen er sich als machtvolle Persönlichkeit, wie als Kaiser von Frankreich und Deutschland sah.¹⁰⁸ Seine kleinteiligen Zeichnungen, die seine Halluzinationen und Visionen darstellen, zeigen realitätsferne und einzigartige Verschachtelungen von Formen und Elementen.¹⁰⁹ Beispiele seiner Werke sind „Hexe mit Adler“ (Abb.1), „Antichrist“ (Abb.2) oder „Weltachse mit Hase (II)“ (Abb.3).¹¹⁰

¹⁰² Prinzhorn 1922, 37.

¹⁰³ Ebd., 38.

¹⁰⁴ Ebd., 39.

¹⁰⁵ Ebd., 38.

¹⁰⁶ Der Künstler August Natterer wurde in Hans Prinzhorns Werk „Bildnerei der Geisteskranken“ (1922) mit dem Pseudonym August Neter versehen, was der damaligen Praxis entsprach, die Identität psychiatrischer Patienten zu schützen und gleichzeitig ihre künstlerischen Beiträge zu würdigen.

¹⁰⁷ Röske 2009b, 57.

¹⁰⁸ Prinzhorn 1922, 206.

¹⁰⁹ Ebd., 208.

¹¹⁰ Ebd., 211f.

Natterer wurde 1868 als jüngstes von neun Kindern¹¹¹ eines schwäbischen Sparkassierers in Oberschwaben geboren.¹¹² Nach dem Tod seines Vaters 1871 verbrachte er seine Jugend in Stuttgart.¹¹³ Er erlernte den Beruf des Elektromechanikers und diente 1888 für ein Jahr als Freiwilliger im Stuttgarter Grenadier-Regiment.¹¹⁴ Aufgrund finanzieller Schwierigkeiten konnte er nicht studieren und arbeitete stattdessen in verschiedenen Betrieben in Deutschland, der Schweiz, Frankreich und den USA.¹¹⁵ Während seiner Wanderjahre erkrankte er an Syphilis. 1897 gründete er sein eigenes Geschäft, das er die nächsten 10 Jahre betrieb.¹¹⁶ 1902 geriet er in finanzielle Schwierigkeiten und zog sich daraufhin aus der Öffentlichkeit zurück, um sich seinen Erfindungen zu widmen. Am 1. April 1907 erlebte er das für seine künstlerische Laufbahn prägende Schlüsselerlebnis über der Stuttgarter Rotebühlkaserne.¹¹⁷ Im Sommer desselben Jahres verschlechterte sich sein Zustand. Er klagte über Konzentrationsprobleme bei der Arbeit, und nach einem ersten Selbstmordversuch wurde er in eine Heilanstalt eingewiesen, wo sich herausstellte, dass er an Schizophrenie litt.¹¹⁸ Im Oktober 1907 wurde er in die Heil- und Pflegeanstalt Rottenmünster bei Rottweil eingewiesen und 1909 in die Heil- und Pflegeanstalt Weissenau verlegt. Dort begann er 1911 als Reaktion auf seine Visionen zu zeichnen. Ab 1912 zeigte er ein neues Krankheitsbild und glaubte, ein Nachkomme Napoleons I. zu sein. Infolgedessen wurde er 1917 nach Rottenmünster zurückverlegt, wo er neben seinen „kaiserlichen Aufgaben“ als Schlosser arbeitete und Uhren reparierte.¹¹⁹ Den Rest seines Lebens verbrachte er in psychiatrischen Anstalten und starb 1933 an Herzversagen in der Heil- und Pflegeanstalt Rottenmünster.¹²⁰

August Natterer litt unter Halluzinationen, Ängsten und depressiven Verstimmungen.¹²¹ Als Bewältigungsstrategie zur Verarbeitung seiner psychotischen Erfahrungen begann er während seines Aufenthalts in der Anstalt zu malen und zu

¹¹¹ Marquardt 2016, 195.

¹¹² Prinzhorn 1922, 206.

¹¹³ Sammlung Prinzhorn: Natterer, August.

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Prinzhorn 1922, 206.

¹¹⁷ Sammlung Prinzhorn: Natterer, August. Nähere Beschreibung des Primärerlebnisses im Verlauf dieses Kapitels und in Kapitel 4.2.1 dieser Arbeit.

¹¹⁸ Prinzhorn 1922, 206f.

¹¹⁹ Sammlung Prinzhorn: Natterer, August.

¹²⁰ Marquardt 2016, 195.

¹²¹ Ebd.

zeichnen.¹²² Laut Hans Prinzhorn stellen seine detaillierten Zeichnungen seine Halluzinationen und Visionen aus seinem schizophrenen Primärerleben von 1907 dar.¹²³

Im Mittelpunkt der ganzen Krankheit bleibt dauernd dieses halluzinatorische Erlebnis, das Neter zu verschiedenen Zeiten immer wieder geschildert hat, und zwar jedesmal in gleicher Weise, so daß man dem wohl Glauben schenken darf. — Es war in einer Residenzstadt an einer Kaserne, Montag mittag um 12 Uhr, da trat am Himmel eine „Erscheinung“ auf...[sic]¹²⁴

Neben den schizophrenen Zeichnungen schafft er auch nüchtern-realistische Aquarellarbeiten.¹²⁵ Prinzhorn merkt an, dass seine Werke einen seltenen Einblick in die Denkweise und die Wahnvorstellungen eines an Schizophrenie Erkrankten gewähren.¹²⁶ Im Gegensatz zu seiner üblichen Betonung der ästhetischen Qualität der Werke und der Parallelen zur Hochkunst, bemerkt er bei Natterer, dass es schwierig ist, einen rationalen und ästhetischen Zugang zu komplexen Vorstellungen der Schizophrenie zu finden.¹²⁷ Die Betrachter von Natterers Werken sind laut Thomas Röske, gegenwärtiger Leiter der Sammlung in Heidelberg, dem spezifischen schizophrenen Seelenleben ungeschützt ausgesetzt.¹²⁸ Seine Zeichnungen hätten einen nüchternen, klaren, sachlichen Stil, der stark an technische Zeichnungen erinnere.¹²⁹

Hans Prinzhorn beschrieb August Natterer als einen fähigen und wohlwollenden, jedoch eigenwilligen Charakter. In der Verfolgung seiner Ziele erwies er sich als beharrlich und tendenziell aufbrausend, wobei er gleichzeitig eine ausgeprägte Leidenschaft und Gefühlstiefe offenbarte. Natterer soll schnell und sicher aufgetreten sein und strahlte ein bestimmtes, selbstbewusstes Auftreten aus.¹³⁰

Prinzhorn merkt an, dass ihm die „Fonction du reel“ - die Fähigkeit, sich der Realität anzupassen - fehle. Er sei Autist und könne die wahnhafte und die reale Welt nebeneinander erleben, was typisch für das Krankheitsbild der Schizophrenie ist.¹³¹

¹²² Marquardt 2016, 195.

¹²³ Prinzhorn 1922, 208.

¹²⁴ Ebd., 204.

¹²⁵ Ebd., 208.

¹²⁶ Ebd., 209.

¹²⁷ Röske 2009b, 57.

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ Prinzhorn 1922, 208.

¹³⁰ Ebd., 207.

¹³¹ Ebd.

Hans Prinzhorn vermerkt in seinem Buch *Natterers Drang*, jeden Einfall mit seinem Schlüsselerlebnis zu verknüpfen.¹³²

Insgesamt hinterlässt August Natterer mit seinen Werken einen einzigartigen Einblick in sein Seelenleben. Seine detaillierten Zeichnungen und Gemälde spiegeln seine Halluzinationen und Visionen wider, die eine tiefe innere Welt enthüllen. Trotz seiner Herausforderungen bei der Anpassung an die Realität zeigt Natterer eine beeindruckende künstlerische Begabung und einen starken Willen zum Ausdruck. Seine Werke stellen ein einzigartiges Beispiel für die Verbindung zwischen Kunst und psychischer Gesundheit dar, indem sie zeigen, wie Kunst als Ausdrucksmittel genutzt werden kann, um komplexe emotionale und psychische Zustände zu erforschen.

4. Die Entwicklung des Surrealismus im Kontext der Sammlung Prinzhorn

Im Folgenden wird der Einfluss der Sammlung Prinzhorn auf den Surrealismus erläutert. Dabei werden konkrete Beispiele in Form zweier Werkanalysen für diesen Einfluss präsentiert. Das Kapitel fungiert als Bindeglied zwischen den theoretischen Grundlagen und deren praktischer Anwendung in der Kunst.

4.1. Die Surrealisten und die „Bildnerei der Geisteskranken“

Die Verbindung zwischen den Surrealisten und der Sammlung Prinzhorn stellt einen faszinierenden Aspekt der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts dar. Hans Prinzhorns Interesse an der Kunst von Psychiatriepatienten wird bis heute von Literaten als revolutionär bezeichnet.¹³³

Eine völlig andere Herangehensweise an die „Anstaltskunst“ zeigten die Pariser Surrealisten um André Breton, verglichen mit der Perspektive der deutschen Expressionisten in der Vorkriegszeit des Ersten Weltkriegs.¹³⁴ Dabei spielten sowohl nationale Unterschiede im Verständnis psychischer Krisen als auch die prägenden Erfahrungen während des Ersten Weltkriegs eine Rolle. Bei den Surrealisten resultieren diese Erfahrungen in einer Politisierung und der grundsätzlichen Infragestellung von Rationalität und Vernunft.¹³⁵

¹³² Prinzhorn 1922, 208.

¹³³ Marquardt 2016, 194.

¹³⁴ Röske 2009a, 9.

¹³⁵ Ebd.

Im Jahr 1922 brachte Max Ernst Prinzhorns Buch „Bildnerei der Geisteskranken“ zu den Surrealisten nach Paris.¹³⁶ Da zu dieser Zeit in Paris nur eine geringe Anzahl von Deutschsprachigen zu finden war, hatte das Buch für die Pariser Surrealisten in erster Linie die Funktion einer „Bilderbibel“. Prinzhorns Ziel war es, eine Neukonzeption der Kunst durch Personen mit Außenseiterposition zu erreichen.¹³⁷ Er teilte mit den Surrealisten die Ablehnung der rational geprägten Kultur nach den Erfahrungen des Weltkriegs.¹³⁸

Das Œuvre von Max Ernst nach 1922 wurde maßgeblich durch Prinzhorns Kapitel über August Natterer beeinflusst¹³⁹. Ernst übernahm das von Natterer entwickelte Verfahren der willkürlichen Kombination heterogener Körperteile, wie es beispielsweise im „Wunder-Hirthe“ (Abb. 4/5)¹⁴⁰ zum Ausdruck kommt, um das rationale Empfinden des Betrachters außer Kraft zu setzen.¹⁴¹ Diese Technik fand auch unter den Surrealisten Anerkennung, die in der „Bildnerei der Geisteskranken“ eine Bestätigung für ihre Methoden des automatischen Zeichnens sahen.¹⁴²

Ein wesentlicher Aspekt der surrealistischen Bewegung war die Infragestellung der Autorschaft. Ab den 1930er Jahren wurden Werke von Anstaltspatienten neben denen der Surrealisten ausgestellt.¹⁴³ In einem internationalen Rahmen wurden Werke aus psychiatrischen Kontexten erstmals als eigenständige, gleichberechtigte Kunstwerke präsentiert. Dies geschah in der Ausstellung „EROS“, die zur Jahreswende 1959/1960 in der Pariser Galerie Daniel Cordier stattfand und den Höhepunkt dieser Entwicklung markierte.¹⁴⁴

Die Entwicklung von Kunstwerken aus psychiatrischen Kontexten von der „Psychopathologischen Kunst“ hin zu Art brut und Outsider Art war ein vielschichtiger Prozess. Dieser Weg war nicht linear, sondern von Spannungen und Verhandlungen zwischen der Kunstwelt und der Psychiatrie geprägt. Die Untersuchung dieses Wandels bietet ein tieferes Verständnis des künstlerischen Erbes und legt die Grundlage für die Präsentation und Erhaltung dieser Werke.¹⁴⁵

¹³⁶ Röske 2011, 12.

¹³⁷ Röske 2009a, 11.

¹³⁸ Ebd., 11.

¹³⁹ Röske 2011, 12.

¹⁴⁰ Der Titel wird absichtlich in seiner historischen Schreibweise beibehalten.

¹⁴¹ Röske 2011, 12.

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Ebd., 13.

¹⁴⁴ Röske, C. F. G. 2024, 52.

¹⁴⁵ Ebd., 53.

Es wird darauf hingewiesen, dass etablierte Künstler oft Anregungen aus den Werken psychiatrischer Patienten ungekennzeichnet übernahmen, während die eigentlichen Urheber vom Ausstellungsbetrieb ausgeschlossen wurden. Ein ironischer Zufall war, dass die Nationalsozialisten im Jahr 1938 die Ausstellung „Entartete Kunst“ organisierten, in der Werke der Moderne mit Werken von Patienten aus der Heidelberger Sammlung gegenübergestellt wurden.¹⁴⁶ Hierbei verfolgten sie jedoch einen entgegengesetzten Zweck: Die äußere Ähnlichkeit sollte den Eindruck einer gemeinsamen psychischen Verfassung erwecken.¹⁴⁷

Die Werke aus der Heidelberger Sammlung übten einen nachhaltigen Einfluss auf zahlreiche bedeutende Künstler aus. Alfred Kubin gehörte zu denjenigen, die stark von den Werken des Patienten Franz Karl Bühlers beeindruckt waren.¹⁴⁸ Paul Klee präsentierte Prinzorns Buch seinen Besuchern und erkannte darin eine Bestätigung seiner eigenen Kunst.¹⁴⁹ Auch die Surrealisten integrierten Kunstwerke von Insassen psychiatrischer Anstalten in ihre Ausstellungen.¹⁵⁰ Diese Werke wurden nicht nur als Modelle verwendet, sondern auch als Beispiele für einen „wahren Surrealismus“ präsentiert. Handlungen von Hospitalisierten wurden ebenfalls als eigentliche surrealistische Aktionen betrachtet.¹⁵¹

Die Nachahmung von Techniken, wie *Écriture automatique* (französisch, übersetzt: Automatisches Schreiben), ermöglichte es den Surrealisten, unbewussten gestalterischen Kräften Raum zu geben. Hans Prinzhorn kritisierte dabei die akademische Hochkunst und sah das Streben der Surrealisten nach einer Wertschätzung des Unterbewusstseins, der Träume und des Rauschs als „rationale Ersatzkonstruktion“ an.¹⁵²

Als Inspiration und Vorbild dienten den Surrealisten die Werke von Künstlern mit psychischen Erkrankungen. Gezielt verwendeten sie deren kreative Prozesse, Verhaltensweisen und künstlerische Erzeugnisse, um die etablierten gesellschaftlichen Normen und Strukturen in Frage zu stellen und herauszufordern.¹⁵³ Eine falsche Annahme besteht jedoch darin, die Ablehnung der Ordnung durch die Surrealisten mit dem vermeintlichen Fehlen von Ordnung bei psychisch Kranken

¹⁴⁶ Röske 2011, 13.

¹⁴⁷ Ebd., 13.

¹⁴⁸ von Beyme & Röske 2009, 11.

¹⁴⁹ Poley 1980, 60.

¹⁵⁰ Röske 2009a, 17.

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² Otto 2015.

¹⁵³ Röske 2009a, 9.

gleichzusetzen.¹⁵⁴ Diese Interpretation vernachlässigt die bewusst aufrechterhaltene Spannung der Surrealisten zwischen Rationalität und Irrationalität.¹⁵⁵

In der Konsequenz lässt sich festhalten, dass die Sammlung Prinzhorn und die „Bildnerei der Geisteskranken“ eine signifikante Rolle für die Entwicklung des Surrealismus und der modernen Kunst im Allgemeinen gespielt haben. Sie eröffnen neue Perspektiven auf Kreativität und künstlerischen Ausdruck und tragen dazu bei, die Grenzen zwischen „normaler“ und „abnormaler“ Kunst zu hinterfragen und aufzulösen.

4.1.1. Max Ernst und die Sammlung Prinzhorn

Max Ernst, geboren am 2. April 1891 in Brühl bei Köln, zählt zu den bedeutendsten Malern und Bildhauern des Surrealismus.¹⁵⁶

Er studierte Philosophie, Psychologie und Kunstgeschichte in Bonn und gründete nach dem Ersten Weltkrieg die Kölner Dada-Gruppe. 1922 zog er nach Paris, wo er maßgeblich zur Entwicklung des Surrealismus beitrug. Während der Zeit des Nationalsozialismus wurden 1937 zwei seiner Bilder in der Ausstellung „Entartete Kunst“ gezeigt. Nach einer Internierung in Frankreich 1939 floh Ernst 1941 in die USA, wo er 1948 die amerikanische Staatsbürgerschaft erhielt. 1953 kehrte er nach Paris zurück und erlangte 1958 die französische Staatsbürgerschaft. Er starb am 01. April 1976 in Paris.¹⁵⁷

Schon während seines Studiums in Bonn von 1910 bis 1914 zeigte Ernst eine frühe Faszination für die „Irrenkunst“. Er besuchte psychiatrische Vorlesungen und nahm an praktischen Übungen in einer Anstalt teil, die damals auf dem Gelände der Provinzial Heil- und Pflegeanstalt im Bonner Norden stattfanden. In dieser Umgebung stieß er auf eine Sammlung von Skulpturen und Gemälden von Anstaltspatienten, die ihn tief berührten und inspirierten. Ernst suchte in diesen Werken nach Spuren von künstlerischem Genie und beschloss, die Grenzen des Wahnsinns künstlerisch auszuloten.¹⁵⁸ Ursprünglich plante Max Ernst, über das Thema der „Irrenkunst“ zu schreiben. Diesen Plan gab er jedoch nach der Veröffentlichung von Hans Prinzhorns Buch im Jahr 1922 auf.¹⁵⁹ Stattdessen zeigte

¹⁵⁴ Röske 2009a, 9.

¹⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁶ Stiftung deutsches historisches Museum.

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ von Beyme & Röske 2009, 53.

¹⁵⁹ Ebd.

sich sein fortwährendes Interesse an der „Irrenkunst“ durch den Erwerb solcher Werke, die er beispielsweise für Ausstellungen in New York auslieh.¹⁶⁰

Die Verbindung zwischen Max Ernst und der Sammlung Prinzhorn wird besonders deutlich, als Ernst 1922 Hans Prinzhorns Buch „Bildnerei der Geisteskranken“ als Gastgeschenk für Paul Eluard nach Paris brachte.¹⁶¹ Dieses Werk beschäftigte viele Künstler um André Breton, vor allem Ernst selbst, der Deutsch lesen konnte und bereits lange von diesem Gebiet fasziniert war.¹⁶²

Ein Beispiel für diesen Einfluss ist das Gemälde „Der Sturz des Engels“ (1923) (Abb.6), das Ähnlichkeiten mit August Natterers „Wunder-Hirthe(II)“ (Abb.5) aufweist, wenn auch nicht so offensichtlich wie die Collage „Œdipe“ (Abb.7).¹⁶³ In der Auseinandersetzung mit Natterers Zeichnungen und Prinzhorns Buch begann Ernst, eine Kombination verschiedener Techniken zu entwickeln, die den Betrachter gleichermaßen verwirren und faszinieren sollten.¹⁶⁴ Besonders deutlich wurde dies, als er ab 1921 Collagen in Malerei umsetzte. Ab 1922/23 begann Ernst mit der konsequenten Erforschung der seelischen Tiefendimension durch Kunst. Dieser Schritt war entscheidend für seine späteren Werke wie den Collageroman „Une Semaine de Bonte“ (1934), der ohne die Erkenntnisse aus der „Bildnerei der Geisteskranken“ kaum denkbar gewesen wäre.¹⁶⁵

Im Laufe seiner Karriere entwickelte Ernst innovative Techniken wie Frottage und Grattage, die seinen surrealistischen Stil prägten. Er schuf Gemälde, Collagen und Skulpturen mit surrealen, erstarrten Motiven und war maßgeblich an der Verbreitung des Surrealismus in den USA beteiligt, wo er mit anderen Exilanten die Zeitschrift VVV herausgab.¹⁶⁶

Die Werke, die in den Jahren 1922 und 1923 entstanden, weisen die größte Ähnlichkeit mit Natterers Zeichnungen auf, verglichen mit Max Ernsts sonstigem Oeuvre. Ernst begann, menschliche Körper in seine Kunst einzubeziehen, zunächst in fragmentarischer Form, ähnlich einer Collage. Ab 1922 schuf er eine Serie von Gemälden, in denen er menschliche Körper mit Maschinen oder anderen Körpern verschmelzen ließ.¹⁶⁷ Sein Talent in der Kombination heterogener Bildelemente,

¹⁶⁰ von Beyme & Röske 2009, 53.

¹⁶¹ Ebd.

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Ebd., 63.

¹⁶⁴ Ebd., 65.

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Stiftung deutsches historisches Museum.

¹⁶⁷ von Beyme & Röske 2009, 63.

möglicherweise inspiriert durch Anstaltszeichnungen, brachte seine Werke auf eine neue Ebene.¹⁶⁸

Max Ernsts künstlerische Entwicklung und sein Interesse an der „Irrenkunst“ machen deutlich, wie in seinem Wirken die Grenzen zwischen Kunst und Psyche – zwischen Normalität und dem Unwirklichen verschwimmen. Seine Arbeit steht exemplarisch für die tiefgreifende Auseinandersetzung der Surrealisten mit dem Unbewussten und den Grenzbereichen menschlicher Erfahrung.

4.2. Werkanalysen

Anschließend sollen die vorangegangenen theoretischen Überlegungen auf zwei Werkvergleiche zwischen den Künstlern August Natterer und Max Ernst angewandt werden. Der direkte Vergleich ermöglicht die Identifikation von Einflüssen und Zusammenhängen.

4.2.1. August Natterer: „Wunder-Hirthe(II)“

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 - Gott! [sic]
(August Natterer)¹⁶⁹

Die zwischen 1911 und 1917 geschaffene Arbeit „Wunder-Hirthe(II)“ (Abb.5) von August Natterer entstand auf Grundlage der Primärvision¹⁷⁰ des Künstlers aus dem Jahr 1907 und könnte seine von Wahnvorstellungen und Ängsten geprägte Innenwelt widerspiegeln. Es handelt sich um eine hochformatige Bleistift- und Aquarellzeichnung auf Aquarellkarton mit den Maßen 24,5 cm × 19,6 cm, welche gegenwärtig der Sammlung Prinzhorn in Heidelberg gehört. Das Werk basiert auf der Bleistiftzeichnung „Wunder-Hirthe(I)“ (Abb.4). Stilistisch ist es der Outsider Art oder Art Brut zuzuordnen, die sich durch eine rohe, ungefilterte Ausdrucksweise auszeichnet.

¹⁶⁸ Röske 2009a, 15.

¹⁶⁹ Röske 2009b, 59.

¹⁷⁰ Eine genauere Erläuterung ist in Kapitel 3.3 dieser Arbeit zu finden.

Auf den ersten Blick erscheint das Bild äußerst komplex und detailreich. Im Vordergrund sind ineinander verwobene Figuren und Formen abgebildet, die eine beunruhigende und surreale Stimmung erzeugen. Die eigenwillige und expressive Erscheinung übt eine starke Faszination auf den Betrachter aus, kann aber auch befremdlich wirken. Prinzhorn selbst empfand den surrealistischen „Wunder-Hirthe(II)“ (Abb.5) als unheimlich und fühlte sich in ein endloses Labyrinth geführt.¹⁷¹

Der Mittelpunkt des Werkes ist eine humanoid wirkende, offene Dreieckskomposition aus verschlungenen Figuren und Körperteilen vor einem blauen Hintergrund. Im Zentrum steht eine menschenähnliche Figur mit einem Ramskopf¹⁷², die einen Hirtenstab in der Hand hält. Vor ihr sitzt ein Hund, während sich eine Art Schlange im rechten Winkel zum Hirtenstab biegt. Unterhalb dieses rechten Winkels ist eine weitere, horizontal gespiegelte Figur zu erkennen, die auf dem Rücken liegend ein Bein in den Himmel streckt und deren Haare in einer sockelähnlichen Form senkrecht nach unten fallen. Die Komposition wird durch zahlreiche weitere Tiermotive wie Fischflossen und Reptilien ergänzt, die das Gesamtbild in ihrer Symbolik erweitern.

Die Gestaltung des Werkes zeichnet sich durch einen komplexen, asymmetrischen Aufbau ohne klare Ordnung aus. Die Größenverhältnisse der Formen wirken überspitzt und es gibt keine eindeutige Raum-Körper-Beziehung. Es wirkt, als schwebte die Darstellung in der Luft. Die Elemente durchdringen einander und suggerieren Bewegung und Dynamik. Die plastischen Formen sind überwiegend organisch und naturalistisch. Die Oberfläche der Zeichnung wirkt glatt und gleichmäßig, während der blaue Hintergrund vergleichsweise unruhig erscheint und einen Pinselduktus erkennen lässt.

Das Zitat August Natterers über die Entstehung des „Wunder-Hirthe(II)“ (Abb.5) zu Beginn des Kapitels und die daraus möglichen Interpretationen offenbaren die komplexe Innenwelt des Künstlers. Die detaillierte Beschreibung einzelner Bildelemente suggeriert einen persönlichen und symbolträchtigen Schaffensprozess, der von Natterers Wahnvorstellungen und religiösen Überzeugungen geprägt ist. Die „Brillenschlange in der Luft“ könnte als Symbol der Weisheit oder der Versuchung gedeutet werden, während die Füße, insbesondere jener, der sich gegen den Himmel

¹⁷¹ Marquardt 2016, 195.

¹⁷² Als Ramskopf bezeichnet man eine auffällig konvex gewölbte Stirn- oder Nasenlinie.

stemmt, einen Konflikt zwischen Himmel und Hölle symbolisieren. Das Gesicht des Schwiegervaters, das als „Weltwunder“ bezeichnet wird, kann auf komplexe Familienverhältnisse oder eine ambivalente Haltung gegenüber Autoritätspersonen hinweisen.

Die religiösen und mythologischen Bezüge im Werk sind vielfältig, wobei Natterers Selbstidentifikation als „der gute Hirte - Gott!“ besonders auffällt und auf ein prophetisches Selbstverständnis hindeutet. Die biblischen Anspielungen, insbesondere die Vorstellung von der Frau als Ursprung der Sünde, verweisen auf tief verwurzelte christliche Vorstellungen. Aus psychologischer Sicht offenbart die detaillierte und surreale Schilderung der Bildentstehung Natterers Wahnvorstellungen. Die symbolische Verdichtung, in der viele Elemente mehrere Bedeutungen haben oder ineinander übergehen, erinnert an Traumbilder oder psychotische Erlebnisse.

Natterers assoziativer und intuitiver Schaffensprozess wird in seiner Beschreibung deutlich: Die Bildelemente entstehen nicht nach einem vorgefassten Plan, sondern entwickeln sich organisch auseinander, wobei jedes neue Element neue Bedeutungen generiert. Sie zeigen, wie sehr das Bild von Natterers inneren Visionen, religiösen Vorstellungen und psychischen Zuständen durchdrungen ist und bieten einen einzigartigen Einblick in die Welt der Outsider Art und die faszinierende, wenn auch oft beunruhigende Kreativität, die aus psychischen Ausnahmezuständen entstehen kann.

4.2.2. Max Ernst: „Œdipe“

Als Basis für den Vergleich zwischen Outsider Art und Surrealismus wird als zweites Werk Max Ernsts „Œdipe“ (Abb.7) (französisch, übersetzt: Ödipus) aus dem Jahr 1931 herangezogen. Es handelt sich um eine Druckgrafik im Hochformat, welche der Sammlung Marzona in Bielefeld gehört. Die Arbeit wird als Umschlag der Max-Ernst-Sondernummer der Cahiers d'Art, Paris 1937 verwendet.

Das Werk offenbart dem Betrachter auf den ersten Blick eine beruhigende und zugleich rätselhaft zusammengewürfelte Bildwelt. Die Komposition vermittelt die Stimmung des Traumhaften und Absurden, die den Betrachter dazu anregt, seine eigene Wahrnehmung zu hinterfragen.

Im Zentrum der Arbeit schwebt eine menschliche Figur, die etwa die Hälfte des Bildes einnimmt und es diagonal von links oben nach rechts unten teilt. Die Figur scheint in der Luft zu sitzen, wobei der rechte Winkel vom Oberschenkel über das

Knie bis zum Unterschenkel an eine Sitzhaltung auf einem unsichtbaren Stuhl erinnert. In den Händen hält sie einen Löwenkopf, der auf den Oberkörper gerichtet ist. Auffallend ist der verhältnismäßig kleine Frauenkopf auf einem männlich gelesenen Torso, an dessen Halsansatz Brüste zu sehen sind. Die Brüste wirken dabei wie ein übergroßer Kehlkopf. Vom Hals ausgehende, an einen Engel erinnernde Flügel vervollständigen das surreale Bild. Der Hintergrund ist in einem einheitlichen Blau gehalten, in der rechten oberen Ecke ist der Name „Max Ernst“ auf zwei Zeilen verteilt in Versalien zu lesen.

Die Komposition ist asymmetrisch und dynamisch mit verzerrten Proportionen. Die surrealen Körper-Raum-Beziehungen, wie das Schweben in der Luft, tragen zur befremdlichen Wirkung bei. Durch die scheinbare Bewegungslosigkeit vermittelt das Bild eine eingefrorene und statische Haltung. Die plastischen Formen wirken organisch, aber durch die verzerrten Proportionen und überlangen Körperteile auch blockhaft und kantig. Ein ausgeprägtes Licht- und Schattenspiel verleiht dem Werk eine lebendige Wirkung, während die Figur insgesamt schwerelos erscheint.

Bei der Interpretation des Werkes lassen sich verschiedene Aspekte herausarbeiten. Der abgetrennte Löwenkopf kann in Verbindung mit den Flügeln, am Nacken der Figur, als Anspielung auf die Chimäre – ein Mischwesen der griechischen Mythologie – gedeutet werden. Diese gilt seit dem 16. Jahrhundert als Sinnbild für das Unwirkliche. Sie ist ebenfalls ein Symbol für Illusionen, unrealistische Vorstellungen, aber auch ein Zeichen der Hybridität.¹⁷³

Die unkonventionelle und normenfreie Ausdrucksweise sowie die unzensierte Bildwelt, die von Patienten wie Natterer geschaffen wurde, könnte Ernst geholfen haben, sich von gesellschaftlichen Konventionen zu lösen. Möglicherweise schafft er mit „Edipe“ (Abb.7) ein Symbol, das ebenso schizophren ist wie die Darstellung eines schizophrenen Künstlers.¹⁷⁴

Der Ödipus-Mythos als Namensgeber für Max Ernsts Kunstwerk ist ein weiterer Ansatzpunkt für Interpretationen. Der Ödipus-Mythos, der das Tabuthema des Inzests zwischen Sohn und Mutter behandelt,¹⁷⁵ wird hier mit der Ästhetik der „Geisteskranken“ verbunden. Dies kann als Versuch gewertet werden, ein Tabuthema mittels einer surrealen Bildsprache aufzugreifen und dabei bürgerliche

¹⁷³ Chimäre - Schreibung, Definition, Bedeutung, Etymologie, Synonyme, Beispiele.

¹⁷⁴ Röske 2009b, 55.

¹⁷⁵ Sophokles 1986.

Moralvorstellungen zu überwinden, wodurch ebenfalls eine Verbindung zu August Natterers Werk aus dem vorangegangenen Kapitel gezogen werden kann.

Max Ernsts surrealistisches Gemälde „Ödipe“ (Abb.7) und August Natterers „Wunder-Hirthe(II)“ (Abb.5) bilden ein komplexes Geflecht aus mythologischen, psychoanalytischen und künstlerischen Elementen, die sich gegenseitig beeinflussen und ergänzen. Der antike Mythos des Ödipus, der sich mit den Themen Schicksal, Identität und verbotener Liebe auseinandersetzt¹⁷⁶, diente als Grundlage für Freuds psychoanalytische Theorien, insbesondere den Ödipuskomplex.¹⁷⁷ Max Ernst, greift die Sage in seinem Werk „Ödipe“ (Abb.7) auf und schuf eine traumhafte, symbolgeladene Interpretation des Mythos, die sich bewusst durch die Titelgebung aufdrängt. Einen weiteren Hinweis auf die Geschichte Ödipus kann der Chimärenkopf auf dem Schoß der abgebildeten Figur als Schwester der Sphinx¹⁷⁸ geben. Diese wird von Ödipus im Mythos übertrumpft und in anderen Versionen erschlagen.¹⁷⁹ So könnte die sitzende Gestalt im Werk sogar als Ödipus selbst gelesen werden.

Gleichzeitig schuf August Natterer, ohne direkten Bezug zum Mythos oder zu Freud, mit seinem „Wunder-Hirten(II)“ (Abb.5) ein Werk, das erstaunliche Parallelen zu Max Ernsts Kunstwerk aufweist. Als Outsider-Künstler, der aus seinen psychotischen Erfahrungen schöpfte, berührte Natterer unbewusst ähnliche Themen wie komplexe Familienbeziehungen, Identitätssuche und prophetische Elemente. Die schützende Funktion des Hirten¹⁸⁰ im Ödipus-Mythos findet eine faszinierende Entsprechung in Natterers Selbstdarstellung als „guter Hirte – Gott!“. Die Verbindung zwischen dem klassischen Mythos, der bewussten surrealistischen Interpretation und der unbewussten Schöpfung eines Outsider-Künstlers demonstriert die tiefgreifende Verbindung dieser psychologischen Motive in der menschlichen Psyche. Dies verdeutlicht zudem, dass universell bekannte Themen in unterschiedlichen

¹⁷⁶ Sophokles 1986.

¹⁷⁷ Der Ödipuskomplex bezeichnet eine Entwicklungsphase, in der Kinder unbewusst den gegengeschlechtlichen Elternteil begehren und gleichzeitig mit ihm rivalisieren. Seine Überwindung gilt als entscheidend für die psychosexuelle Entwicklung. (Was ist eigentlich der Ödipuskomplex? 2020).

¹⁷⁸ Bei beiden Gestalten handelt es sich um Mischwesen aus der griechischen Mythologie, welche einen Löwenanteil in ihrer Erscheinung aufweisen. Weiterhin stammen beide von denselben mythologischen Eltern, Echidna und Typhon ab.

¹⁷⁹ Sophokles 1986.

¹⁸⁰ Der Hirte erhielt als Diener des Königs Laios den Auftrag, das neugeborene Kind Ödipus auszusetzen und zu töten. Aus Mitleid übergab er das Kind jedoch einem anderen Hirten, der es nach Korinth brachte. Somit rettet er Ödipus als Säugling das Leben. (Sophokles 1986)

künstlerischen Ausdrucksformen aufgegriffen werden können, sei es durch bewusste Auseinandersetzung, wie sie beispielsweise bei Ernst zu beobachten ist, oder durch unbewusste Manifestation, wie Natterer sie verwendet hat.

Der dargestellte Zusammenhang unterstreicht nicht nur die weitreichende Wirkung psychoanalytischer Konzepte auf die Kunst des 20. Jahrhunderts, sondern auch die zeitlose Relevanz mythologischer Narrative für das Verständnis der menschlichen Psyche und ihrer künstlerischen Ausdrucksformen.

5. Formale und inhaltliche Zusammenhänge der Kunstrichtungen

Folgend werden aus den vorherigen zwei Werkanalysen und den geschichtlichen Hintergründen konkrete werkbezogene und stilistische Verbindungen zwischen Outsider Art und Surrealismus herausgestellt. Basierend darauf entsteht ein tieferes Verständnis der künstlerischen und konzeptuellen Beziehungen zwischen beiden Bewegungen.

5.1. Formalästhetische Merkmale

Die Analysen von August Natterers „Wunder-Hirthe(II)“ (Abb.5) und Max Ernsts „Edipe“(Abb.7) weisen trotz der unterschiedlichen Hintergründe der Künstler einige formale Gemeinsamkeiten auf. Diese Ähnlichkeiten verdeutlichen die Verbindungen zwischen Outsider Art und Surrealismus sowie die universellen Aspekte der menschlichen Psyche in der künstlerischen Darstellung.

Beide Werke zeichnen sich durch eine komplexe Komposition und Symbolik aus. In Natterers „Wunder-Hirthe(II)“ (Abb.5) finden sich verschlungene Figuren und Körperteile, während Ernsts „Edipe“(Abb.7) eine Figur mit verzerrten Proportionen und surrealen Körper-Raum-Beziehungen präsentiert. Die Symbolik in beiden Arbeiten ist vielschichtig und lädt zu vielfältigen Interpretationen ein. Die Kompositionen beider Kunstwerke sind von Asymmetrie und Dynamik geprägt. Die komplexe Anordnung der Elemente bei Natterer, sowie die verzerrten Proportionen bei Ernst sind wesentliche Elemente, die die Asymmetrie und Dynamik der Kompositionen beider Kunstwerke prägen.

Beide Werke zeigen eine deutliche Loslösung von herkömmlichen Darstellungsweisen. Sie brechen mit der Tradition eines einheitlichen, realistischen Bildaufbaus und narrativen Raums. Stattdessen präsentieren sie eine neuartige visuelle Realität, die sich von konventionellen Darstellungsnormen abhebt.¹⁸¹ Diese

¹⁸¹ Prange 2000, 41.

alternative Darstellung hat einen künstlichen, bizarren und verfremdeten Charakter, was insbesondere in der surrealistischen Kunst deutlich wird, welche gewohnte Wahrnehmungsmuster außer Kraft setzt.¹⁸² Natterers Werke verweigern sich einer Einfühlung und Durchbrechen motivische sowie stilistische Konventionen, was auch in Ernsts Arbeit zu beobachten ist.

Bei einer Gegenüberstellung der beiden Werke fällt zunächst die gestalterische Symmetrie auf, die im Gegensatz zur Asymmetrie innerhalb der Werke steht. In beiden Werken ist ein unifarbener blauer Hintergrund zu erkennen. Die Beziehung zwischen Körper und Raum ist auf surreale Weise gestaltet. Natterers Figuren scheinen ineinander zu fließen und die räumliche Logik zu durchbrechen, während Ernsts zentrale Figur in der Luft zu schweben scheint. Des Weiteren ist eine Verwandtschaft in der optischen Gestaltung der Form beider Figuren festzustellen. Die geometrische Form des Stuhls, welche sich in der Lehne auf der linken Seite, der Sitzfläche sowie den Stuhlbeinen manifestiert, lässt sich auf beide Werke übertragen. Es kann eine Diagonale von der oberen linken Ecke zur unteren rechten Ecke gezogen werden. Sowohl Natterer als auch Ernst integrieren in ihr Werk menschliche und tierische Elemente. Bei Natterer finden sich Flossen oder ein Hund, bei Ernst ein Löwenkopf in den Händen der Figur. Beide Kunstwerke erzeugen eine traumhafte und befremdliche Atmosphäre. Sie regen den Betrachter dazu an, seine eigene Wahrnehmung zu hinterfragen und sich auf eine surreale Bildwelt einzulassen. In beiden Arbeiten werden mythologische und psychologische Bezüge hergestellt. Bei Natterer werden religiöse und prophetische Elemente hervorgehoben, während bei Ernst der Ödipus-Mythos und psychoanalytische Konzepte eine zentrale Rolle spielen.

Ein weiteres gemeinsames Merkmal ist die Kombination ungleicher Bestandteile. Prinzhorn identifiziert in Natterers Werken die Kombinationen als akkurat gezeichnet und vollständig geschlossen, jedoch nicht zentriert.¹⁸³ Dieser Gestaltungsansatz wurde auch von Ernst aufgegriffen und möglicherweise durch die Werke von Anstaltspatienten aus der Bonner Sammlung inspiriert. Das unmittelbare Nebeneinanderstellen von Elementen ist laut Prinzhorn ein charakteristisches Merkmal der Anstaltskunst seit dem späten 19. Jahrhundert.¹⁸⁴ Thomas Röske

¹⁸² Prange 2000, 41.

¹⁸³ Röske 2009b, 61.

¹⁸⁴ Ebd., 61.

vermutet, dass Ernst die Sammlung in Heidelberg besucht hat, Natterers Arbeiten persönlich betrachtet und mit Prinzhorn über seine Eindrücke diskutiert hat.¹⁸⁵

Ein weiteres gemeinsames Merkmal ist die Verschmelzung von Figuren und Körperteilen. Einige Werke aus der Heidelberger Sammlung weisen charakteristische Gestaltungsprinzipien auf. Diese zeichnen sich dadurch aus, dass Körperteile, ähnlich einem Anagramm, willkürlich neu zusammengesetzt und vervielfältigt werden.¹⁸⁶

Die in den Werkanalysen festgestellten gemeinsamen formalen Merkmale unterstreichen die faszinierenden Parallelen zwischen Outsider Art und Surrealismus. Sie demonstrieren, dass unterschiedliche künstlerische Ansätze zu ähnlichen visuellen und konzeptuellen Ergebnissen führen können, die tief in der menschlichen Psyche und universellen Themen verwurzelt sind.

5.2. *Thematische und philosophische Gemeinsamkeiten*

Die Werke „Wunder-Hirthe(II)“ (Abb.5) von August Natterer und „Œdipe“ (Abb.7) von Max Ernst offenbaren trotz ihrer unterschiedlichen Entstehungskontexte bemerkenswerte thematische und philosophische Gemeinsamkeiten. Die aufgezeigten Parallelen verdeutlichen die tiefgreifenden Verbindungen zwischen Outsider Art und Surrealismus sowie die universellen Aspekte der menschlichen Psyche in der künstlerischen Darstellung. In beiden Kunstwerken erfolgt eine intensive Auseinandersetzung mit mythologischen und religiösen Motiven. Natterers Werk enthält eine Vielzahl biblischer Anspielungen, während Ernst mit dem Titel „Œdipe“ direkt auf den griechischen Ödipus-Mythos zurückgreift. Die mythologischen Bezüge verdeutlichen die zeitlose Relevanz archetypischer Muster für das Verständnis der menschlichen Psyche. Weiterhin werden eine gesteigerte Bedeutsamkeit und Symbolik in beiden Werken sichtbar.

Die Komplexität menschlicher Beziehungen, insbesondere im familiären Kontext, stellt ein zentrales Thema dar, das beide Künstler aufgreifen. Natterers Werk enthält Hinweise auf komplizierte Familienverhältnisse, während Ernst mit dem Ödipus-Mythos direkt die tabuisierte Mutter-Sohn-Beziehung aufgreift. Infolgedessen widmen sich beide Künstler der Ergründung der Dynamiken und Spannungen innerhalb familiärer Strukturen. Die Auseinandersetzung mit der

¹⁸⁵ Röske 2009b, 63.

¹⁸⁶ Röske 2009a, 15.

menschlichen Identität und dem Selbst stellt ein durchgängiges Motiv in beiden Werken dar. Natterers surreale Selbstdarstellung als göttlicher Hirte, sowie die Verschmelzung verschiedener Körperteile und Wesen in seinem Bild spiegeln eine komplexe, vielschichtige Identitätsvorstellung wider. Ernsts „Ödipe“ (Abb.7) mit der hybriden Figur, die männliche und weibliche Attribute vereint, hinterfragt ebenfalls traditionelle Identitätskonzepte. In ihren Werken setzen sich beide Künstler mit dem Verhältnis zwischen Menschen und Natur auseinander. Die Integration tierischer Elemente in menschliche Gestalten hinterfragt die Grenzen zwischen diesen Kategorien.

Ein weiterer gemeinsamer Aspekt ist die Erkundung des Unbewussten und der menschlichen Psyche. Nach Hans Prinzhorn können individualpsychologische Zugänge gefunden werden, die der unmittelbaren Anschauung nicht zugänglich sind. Es ergibt sich, so Prinzhorn, bei Natterer eine Mischung aus Krankengeschichte und Charakterskizze.¹⁸⁷ Natterers Werk, das aus seinen psychotischen Erfahrungen hervorgegangen ist, erlaubt einen direkten Einblick in die Welt des Unbewussten. Ernst, der von Freuds Theorien beeinflusst wurde, verwendet surrealistische Techniken, um ähnliche psychische Zustände abzubilden. In ihren Werken schaffen beide Künstler Bildwelten, in denen die Grenzen zwischen Realität und Traum, Bewusstsein und Unbewusstem verwischt werden. Des Weiteren lässt sich eine kritische Haltung gegenüber gesellschaftlichen Normen und Konventionen in ihren Werken feststellen. Natterer und Ernst brechen in ihren unkonventionellen Darstellungen mit traditionellen Bildkonventionen und bürgerlichen Moralvorstellungen. Die von beiden Künstlern erschaffenen surrealen Bildwelten fordern den Rezipient auf, sich auf alternative Konzepte der Realität einzulassen.

Die Surrealität und die Traumwelt nehmen in beiden Werken eine zentrale Rolle ein. Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass die Surrealität der Bilder nicht unmittelbar als Ausdruck des Unbewussten im Sinne des surrealistischen Manifests zu verstehen ist. Vielmehr könne man surrealistische Bilder eher analog zum Traum betrachten.¹⁸⁸

¹⁸⁷ Prinzhorn 1922, 121.

¹⁸⁸ Prange 2000, 41.

Eine zentrale Bedeutung kommt der Symbolik sowohl in den untersuchten Kunstwerken als auch in Sigmund Freuds Traumanalyse zu. In materieller Form manifestieren sich emotionale und imaginative Komplexe innerhalb der dargestellten Naturmotive oder bildlichen Kompositionen.¹⁸⁹ Die räumliche Gestaltung des Motivs (Mensch, Tier) ist dabei sekundär oder hat, laut Hans Prinzhorn, nichts mit der symbolischen Bedeutung zu tun.¹⁹⁰ Es sei an dieser Stelle hervorgehoben, dass die Werke nicht auf individuelle psychische Konflikte oder die Illustration psychoanalytischer Theorie und Praxis reduziert werden könnten.¹⁹¹

Sowohl in Natterers als auch in Ernsts Werken lassen sich surrealistische Prinzipien erkennen, die die traditionelle Vorstellung vom „typischen Künstler“ in Frage stellen und revidieren. Beide Künstler arbeiten mit einer Montageästhetik und mechanischen Arbeitstechniken, die die Unmöglichkeit autonomer Schöpfung verdeutlichen.¹⁹² Natterer arbeite dabei mit forschendem Kalkül, wobei er bewusst das rationale Sehen hinterfragt, ein typisches Merkmal des Surrealismus, so Thomas Röske.¹⁹³ Prinzhorn beschreibt die Gestaltungsweise des „Wunder-Hirthe(II)“ (Abb.5) auf eine Weise, die stark an ein gestalterisches Grundprinzip des Surrealismus erinnert. „Das von den Surrealisten entdeckte Phänomen“ – so bezeichnete Ernst selbst 1934 dieses Prinzip. Nach seiner Definition entstehen die intensivsten poetischen Impulse durch die Zusammenführung zweier (oder mehrerer) scheinbar unvereinbarer Elemente auf einer für sie ungewöhnlichen Ebene.¹⁹⁴ Trotz dieser Ähnlichkeiten in der Herangehensweise gibt es einen wesentlichen Unterschied: Während die surrealistische Kunst an dem Konstrukt einer mythischen Autorschaft festhält, wird der Künstler in der Outsider Art als gesellschaftlich beeinflusst betrachtet.¹⁹⁵ Diese Gegenüberstellung zeigt, wie ähnliche künstlerische Prinzipien in unterschiedlichen Kontexten zu verschiedenen Interpretationen und Zuschreibungen führen können.

Die thematischen und philosophischen Gemeinsamkeiten zwischen Natterers „Wunder-Hirthe(II)“ (Abb.5) und Ernsts „Edipe“ (Abb.7) verdeutlichen die faszinierenden Parallelen zwischen Outsider Art und Surrealismus. Dies demonstriert, dass trotz divergierender künstlerischer Ansätze konzeptuelle

¹⁸⁹ Prinzhorn 1922, 38.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Prange 2000, 41.

¹⁹² Ebd.

¹⁹³ Röske 2009a, 61.

¹⁹⁴ Ebd., 61.

¹⁹⁵ Prange 2000, 43.

Ergebnisse erzielt werden können, die tief in der menschlichen Psyche und universellen Themen verwurzelt sind.

6. Fazit

6.1. Prinzhorns Sammlung: Inspirationsquelle des Surrealismus

Die Sammlung Prinzhorn hatte einen bedeutenden Einfluss auf die Entwicklung des Surrealismus zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Es zeigen sich signifikante inhaltliche und formale Zusammenhänge zwischen der Sammlung Prinzhorn und der Avantgarde-Kunst, insbesondere dem Surrealismus.

Die Rolle der Sammlung Prinzhorn für den Surrealismus lässt sich in mehreren Aspekten erkennen. Zunächst diente sie als Inspirationsquelle für surrealistische Künstler, die in den Werken der psychiatrischen Patienten eine authentische und unverfälschte Ausdrucksform des Unbewussten erkannten. Die Surrealisten, beeinflusst von Freuds Theorien, identifizierten in der Sammlung Prinzhorn Beispiele für die Darstellung psychischer Zustände sowie die Verwischung der Grenzen zwischen Realität und Traum, Bewusstsein und Unbewusstem. Ein konkretes Beispiel für den Einfluss der Sammlung Prinzhorn auf die Werke von Max Ernst ist die Gegenüberstellung der Werke „Wunder-Hirthe(II)“ (Abb.5) von August Natterer und „Edipe“ (Abb.7) von Max Ernst. Die Künstler kreieren visuelle Darstellungen, die herkömmliche Sichtweisen herausfordern und dazu anregen, die eigene Wahrnehmung der Realität zu überdenken. Die Verwendung von Montageästhetik und mechanischen Arbeitstechniken in beiden Werken veranschaulicht das Konzept der autonomen Schöpfung.

Die Sammlung Prinzhorn bot den Surrealisten neue gestalterische Ansätze. Die Kombination ungleicher Bestandteile, die Verschmelzung von Figuren und Körperteilen, sowie die freie Rekombination von Gliedmaßen, die in den Werken der Sammlung zu finden sind, wurden von surrealistischen Künstlern aufgegriffen und weiterentwickelt. Diese Techniken ermöglichen es, Grenzen der traditionellen Bildkonventionen zu überwinden und neue Ausdrucksformen zu erschaffen.

Des Weiteren ermöglichte die Sammlung Prinzhorn den Surrealisten ihre kritische Haltung gegenüber gesellschaftlichen Normen und Konventionen zu manifestieren. Die unkonventionellen Darstellungen in den Werken der psychiatrischen Patienten fungierten als Vorbild für die Surrealisten, um bewusst bürgerliche

Moralvorstellungen herauszufordern und alternative Konzepte der Realität zu präsentieren.

Es ist jedoch von entscheidender Bedeutung, dass die Surrealisten die Werke der Sammlung Prinzhorn nicht einfach kopierten oder imitierten. Stattdessen nutzten sie die darin enthaltenen Prinzipien und Techniken als Ausgangspunkt für ihre eigene künstlerische Entwicklung. Sie integrierten diese Elemente in ihre Arbeiten, während sie gleichzeitig eine bewusste Spannung zwischen Rationalität und Irrationalität aufrechterhalten. Dieser Aspekt unterscheidet sie von den Künstlern der Sammlung Prinzhorn.

6.2. Ausblick auf die Entwicklung und das Verständnis der Outsider Art

Die Auseinandersetzung mit der Sammlung Prinzhorn und ihrem Einfluss auf die Avantgarde-Kunst ist wegweisend für die Entwicklung und das Verständnis der Outsider Art. Die Anerkennung der künstlerischen Qualität und Bedeutung der Werke psychiatrischer Patienten durch die Surrealisten und andere Avantgarde-Künstler hat den Weg für eine breitere Akzeptanz und Wertschätzung der Outsider Art geebnet.

In der Gegenwart kann man Outsider Art als eigenständige Kunstrichtung definieren, die von autodidaktischen Künstlern mit geistigen oder psychischen Behinderungen außerhalb des etablierten Kunstbetriebs geschaffen wird. Diese Werke entstehen zumeist aus besonderen Lebensumständen oder psychischen Zuständen heraus und bieten einen einzigartigen Einblick in die unverfälschte Gedanken- und Gefühlswelt der Künstler. Die Sammlung Prinzhorn entwickelt sich in ihrer Rolle weiter. Die Bewahrung und Präsentation der Werke stellt nach wie vor eine wichtige Aufgabe dar, doch muss die Wahrnehmung, Vermittlung und Erforschung der Kunst und ihrer Urheber als gleichwertig eingeordnet werden. Das Hauptanliegen sollte dabei sein, Psychiatrieerfahrungen zu entstigmatisieren.

Die Zusammenhänge zwischen Outsider Art und Avantgarde-Kunst vertiefen das Verständnis für die universellen Aspekte der menschlichen Psyche in der künstlerischen Darstellung. Die Erkenntnis, dass ähnliche künstlerische Prinzipien in unterschiedlichen Kontexten zu vergleichbaren visuellen und konzeptuellen Ergebnissen führen können, kann zu einer Neubewertung der Grenzen zwischen „etablierter“ Kunst und Outsider Art führen.

Die fortlaufende Auseinandersetzung mit der Sammlung Prinzhorn und ihrem Einfluss auf den Surrealismus trägt dazu bei, das Bewusstsein für die Bedeutung und den Wert dieser Kunstform zu schärfen.

Ausgehend von den vorangegangenen Überlegungen kann festgehalten werden, dass die Sammlung Prinzhorn einen wesentlichen Beitrag zur Entfaltung des Surrealismus und zeitgenössischer Kunstströmungen beigetragen hat. Ihr Einfluss reicht weit über die historische Avantgarde hinaus und prägt bis heute unser Verständnis von Kunst, Kreativität und psychischer Gesundheit. Die fortlaufende Forschung und Vermittlung der Sammlung Prinzhorn und der Outsider Art verspricht weitere wertvolle Erkenntnisse über die Verbindungen zwischen Kunst, Psyche und Gesellschaft.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Breton 1986

Breton, André (1986): Die Manifeste des Surrealismus (10. Aufl.; R. Henry, Übers.), Reinbek: ROWOHLT Taschenbuch.

Prinzhorn 1922

Prinzhorn, Hans (1922): Bildnerei der Geisteskranken: Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung (1922. Aufl.), Berlin: Springer.

Sekundärliteratur

Behrens 2003

Behrens, Roger (2003): „Der Surrealismus im letzten Jahrhundert – Kunst, Politik und Erotik einer bürgerlichen Revolte“, in: UTOPIE kreativ, Bd. 147, S. 63–66.

Brand & Burk 1980

Brand, Bettina, & Burk, Henning (1980): „Der weite Weg von des Prinzen Wunderhorn zur kollektiven Befreiung der Träume“, in: H. Gercke, I. Jarchov, & Heidelberger Kunstverein (Hrsg.): Die Prinzhorn-Sammlung: Bilder, Skulpturen, Texte aus Psychiatrischen Anstalten (ca. 1890-1920): [Ausstellung], Heidelberger Kunstverein e. V., Februar-März 1980 ... : [Katalog], Athenaum, S. 28–43.

Jarchov 1980

Jarchov, Inge (1980): „Die Prinzhorn-Sammlung“. in: H. Gercke, I. Jarchov, & Heidelberger Kunstverein (Hrsg.), Die Prinzhorn-Sammlung: Bilder, Skulpturen, Texte aus Psychiatrischen Anstalten (ca. 1890-1920): [Ausstellung], Heidelberger Kunstverein e. V., Februar-März 1980 ... : [Katalog], Athenaum, S. 15–27.

Langanke 2013

Langanke, Cathrin (2013): David Smith - Medals for Dishonor (1936-40). Ein ikonografischer Vergleich, Karlsruhe: KIT Scientific Publishing.

Marquardt 2016

Marquardt, Katja (2016): „Das kreative Chaos im Kopf“, in: PPH, Bd. 22, Nr. 04, S. 193–195.

Ott 1968

Ott, Karl August (1968): „DIE WISSENSCHAFTLICHEN URSPRÜNGE DES FUTURISMUS UND SURREALISMUS“, in: Poetica, Bd. 2, S. 371–398.

Poley 1980

Poley, Stefanie (1980): „»... und nicht mehr lassen mich diese Dinge los« Prinzhorns Buch »Die Bildnerei der Geisteskranken« und seine Wirkung in der modernen Kunst“, in: H. Gercke, I. Jarchov, & Heidelberger Kunstverein (Hrsg.), Die Prinzhorn-Sammlung: Bilder, Skulpturen, Texte aus Psychiatrischen Anstalten (ca. 1890-1920): [Ausstellung], Heidelberger Kunstverein e. V., Februar-März 1980 ... : [Katalog], Athenäum, S. 55–69.

Prange 2000

Prange, Regine (2000): Der Surrealismus. Kunsthistorische Arbeitsblätter, Nr. 10, S. 41–50.

Röske, C. F. G. 2024

Röske, Thomas; Gümpel, Caterina Flor (2024): „Von «Psychopathologischer Kunst» zu Art brut, Outsider Art – und darüber hinaus“, in: kritisch berichtete - Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaft, Bd. 52, Nr. 1, S. 52–63.

Röske 2009a

Röske, Thomas (2009a): „Inspiration und unerreichtes Vorbild - L'art des fous und Surrealismus“, in: I. von Beyme, B. Brand-Claussen, P. Bürger, P. Gorsen, T. Röske, B. Safarova, ... U. Zürn (Hrsg.), Surrealismus und Wahnsinn: Surrealism and madness, 1. Aufl., Heidelberg: Das Wunderhorn, S. 9–17.

Röske 2009b

Röske, Thomas (2009b): „Max Ernst entdeckt Prinzhorns Bildnerei der Geisteskranken“, in: I. von Beyme, B. Brand-Claussen, P. Bürger, P. Gorsen, T. Röske, B. Safarova, ... U. Zürn (Hrsg.), Surrealismus und Wahnsinn: Surrealism and madness, 1. Aufl., Heidelberg: Das Wunderhorn, S. 53–67.

Röske 2013

Röske, Thomas (2013): „Outsider Art oder Konzeptkunst?“, in: A. Wiczorek & T. Schirmböck (Hrsg.), Die Stadt der Frauen - Miroslav Tichý, Heidelberg, S. 235–242.

Röske 2021

Röske, Thomas (2021): „Outsider Art: Eine besondere Art von Kunst?“, in: C. K. U. Frye (Hrsg.), KUNST AN DEN RÄNDERN: Wie aus Bildern und Objekten Kunst werden kann, Berlin: De Gruyter, S. 72–89.

Scherr 2022

Scherr, Marion (2022): The invention of ›Outsider Art‹: Experiencing practices of othering in contemporary art worlds in the UK. Transcript Verlag.

Sophokles 1986

Sophokles (1986): König Ödipus (K. Steinmann, Übers.). Ditzingen: Reclam, Philipp.

Theunissen 2016

Theunissen, Georg (2016): „Starke Kunst von Außenseitern – Inklusion und Teilhabe von Menschen mit Behinderungen durch Kunstzentren und Kulturarbeit“, in: W. Domma (Hrsg.), Pädagogische Kunsttherapie und Soziale Arbeit, 1. Aufl., Leverkusen: Verlag Barbara Budrich, S. 57–70.

von Beyme & Röske 2009

von Beyme, Ingrid, & Röske, Thomas (2009): „Künstler reagieren auf die Sammlung Prinzhorn“, in: I. von Beyme, B. Brand-Claussen, P. Bürger, P. Gorsen, T. Röske, B. Safarova, ... U. Zürn (Hrsg.), Surrealismus und Wahnsinn: Surrealism and madness, 1. Aufl., Heidelberg: Das Wunderhorn.

Quellenverzeichnis

Bruder 1998

Bruder, Klaus-Jürgen (1998): Die Freudsche Erzählung von Ödipus als Mythos der Macht, online verfügbar unter: https://web.fu-berlin.de/postmoderne-psych/texte/bruder_die_freudsche_erzaehlung.html [abgerufen am 2. Juli 2024].

Chimäre – Schreibung, Definition, Bedeutung, Etymologie, Synonyme, Beispiele

Chimäre – Schreibung, Definition, Bedeutung, Etymologie, Synonyme, Beispiele, online verfügbar unter: <https://www.dwds.de/wb/Chim%C3%A4re> [abgerufen am 2. Juli 2024].

Hans Prinzhorn

Hans Prinzhorn, online verfügbar unter: <https://www.sammlung-prinzhorn.de/hans-prinzhorn> [abgerufen am 23. April 2024].

Kaiser 2016

Kaiser, Elisa (2016): Schweißwunder und Ausdrucksniederschläge - Kulturstiftung, online verfügbar unter: <https://www.kulturstiftung.de/schweisswunder-und-ausdrucksniederschlaege/> [abgerufen am 7. Juli 2024].

Kultur 2022

Kultur, S. W. R. (2022): Malerei aus der Psychiatrie – Wie die „Sammlung Prinzhorn“ die Kunst beeinflusst hat, online verfügbar unter: <https://www.swr.de/swrkultur/wissen/malerei-aus-der-psychiatrie-wie-die-sammlung-prinzhorn-die-kunst-beeinflusst-hat-swr2-wissen-2022-04-14-100.html> [abgerufen am 15. April 2024].

Leitbild

Leitbild, online verfügbar unter: <https://www.sammlung-prinzhorn.de/leitbild> [abgerufen am 23. April 2024].

Matzner 2017

Matzner, Alexandra (2017): Jean Dubuffets Art Brut! ARTinWORDS, online verfügbar unter: <https://artinwords.de/jean-dubuffets-art-brut/> [abgerufen am 07. Juli 2024].

Otto 2015

Otto, Vicky (2015): Surrealismus in der Schuheinlegesohle.
online verfügbar unter:
<https://www.ruprecht.de/2015/05/11/surrealismus-in-der-schuheinlegesohle/> [abgerufen am 15. April 2024].

Outsider Art

Outsider Art, online verfügbar unter:
<https://www.sammlung-prinzhorn.de/museum/outsider-art>
[abgerufen am 23. April 2024].

Philippe Soupault 2024

Philippe Soupault, online verfügbar unter:
<https://www.wunderhorn.de/autoren/philippe-soupault/>
[abgerufen am 24. Juni 2024].

Prinzhorn Sammlung: Geschichte

Prinzhorn Sammlung: Geschichte, online verfügbar unter:
<https://www.sammlung-prinzhorn.de/geschichte>
[abgerufen am 23. April 2024].

Prinzhorn Sammlung: Natterer, August

Prinzhorn Sammlung: Natterer, August, online verfügbar unter:
<https://www.sammlung-prinzhorn.de/sammlung/kuentlerinnen-der-sammlung-prinzhorn/natterer-august> [abgerufen am 30. April 2024].

Prometheus – Das verteilte digitale Bildarchiv für Forschung & Lehre

prometheus-Das verteilte digitale Bildarchiv für Forschung, & Lehre.
Das prometheus-Bildarchiv: Hochwertige Bilder zu Kunst, Kultur und Geschichte,
online verfügbar unter:
<https://prometheus-bildarchiv.de/de/> [abgerufen am 8. Juli 2024].

Röske 2011

Röske, Thomas (2011): „Kunst und Außenseiterkunst im 20. Jahrhundert“, in: KunstAußenseiterKunst: Symposium, 2011, S. 11–23.
online verfügbar unter:
https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/4055/1/Roeske_Kunst_und_Aussenseiterkunst_im_20_Jahrhundert_2011.pdf
[abgerufen am 25. Mai 2024]

Schöne 2021

Schöne, Veronika (2021): Montage – Der zündende Funke zählt.
HALLE4, online verfügbar unter:
<https://www.deichtorhallen.de/halle4/basics-montage>
[abgerufen am 06. Juli 2024].

Stiftung Deutsches Historisches Museum

Stiftung Deutsches Historisches Museum online verfügbar unter:
<https://www.dhm.de/lemo/biografie/max-ernst>
[abgerufen am 28. Mai 2024].

Was ist eigentlich der Ödipuskomplex? 2020

Was ist eigentlich der Ödipuskomplex?, online verfügbar unter:
<https://www.gesundheit.de/medizin/psychologie/oedipuskomplex-id215667/> [abgerufen am 3. Juli 2024].

Abbildungsverzeichnis



Abb.1: August Natterer: Hexe mit Adler (Fall 18), 1919, Bleistift-Zeichnung, 25 x 20 cm, Heidelberg, Sammlung Prinzhorn.

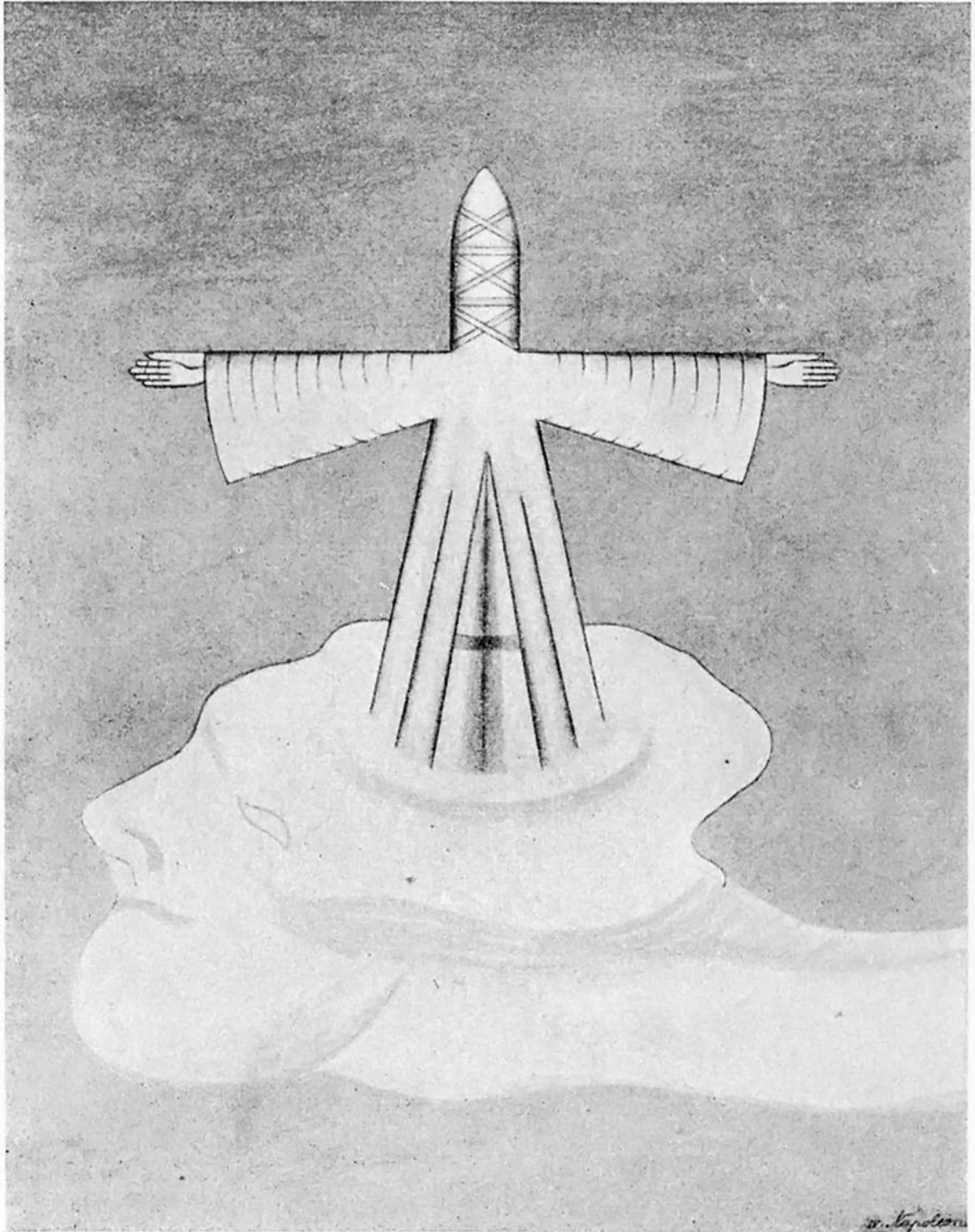


Abb.2: August Natterer: Antichrist (Fall 18), ca. 1921 bis 1923, Bleistift-Zeichnung, 26 x 20 cm, Heidelberg, Sammlung Prinzhorn.



Abb.3: August Natterer: Weltachse mit Hase(II), um 1911/1917, Bleistift, Wasserfarben auf Aquarellkarton, Firnis, 20,5 x 26,1 cm, Heidelberg, Sammlung Prinzhorn.



Abb.4: August Natterer: Wunder-Hirthe(I), um 1911/1913, Bleistift auf Papier, Firnis, 24,4 × 19,5 cm, Heidelberg, Sammlung Prinzhorn.



Abb.5: August Natterer: Wunder-Hirthe(II), um 1911/1913, Bleistift, Wasserfarben auf Aquarellkarton, Firnis, 24,5 × 19,6 cm, Heidelberg, Sammlung Prinzhorn.

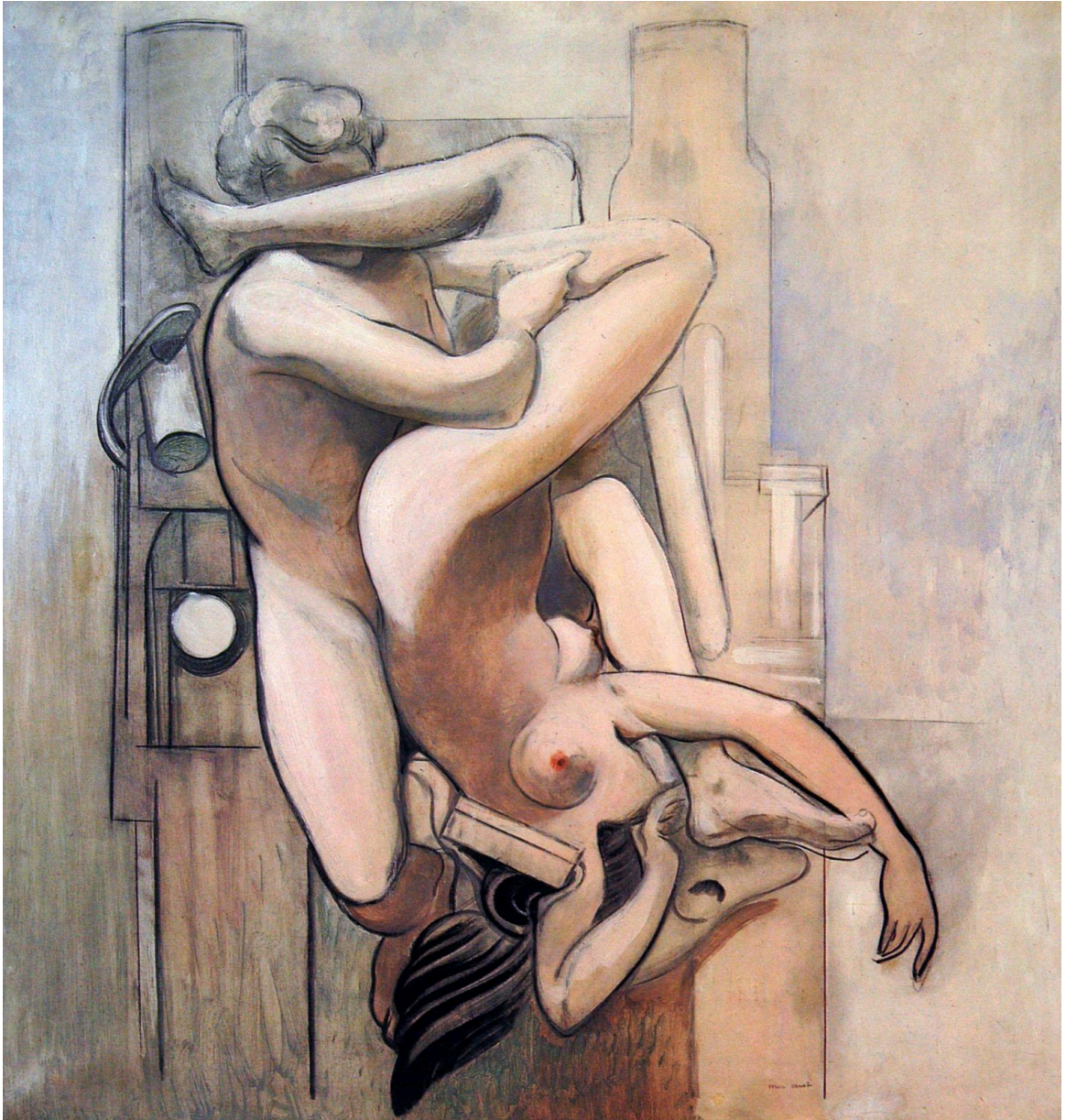


Abb.6: Max Ernst: Der Sturz des Engels, 1923, Öl auf Leinwand, 128 x 128 cm, Hannover, Sprengelmuseum.

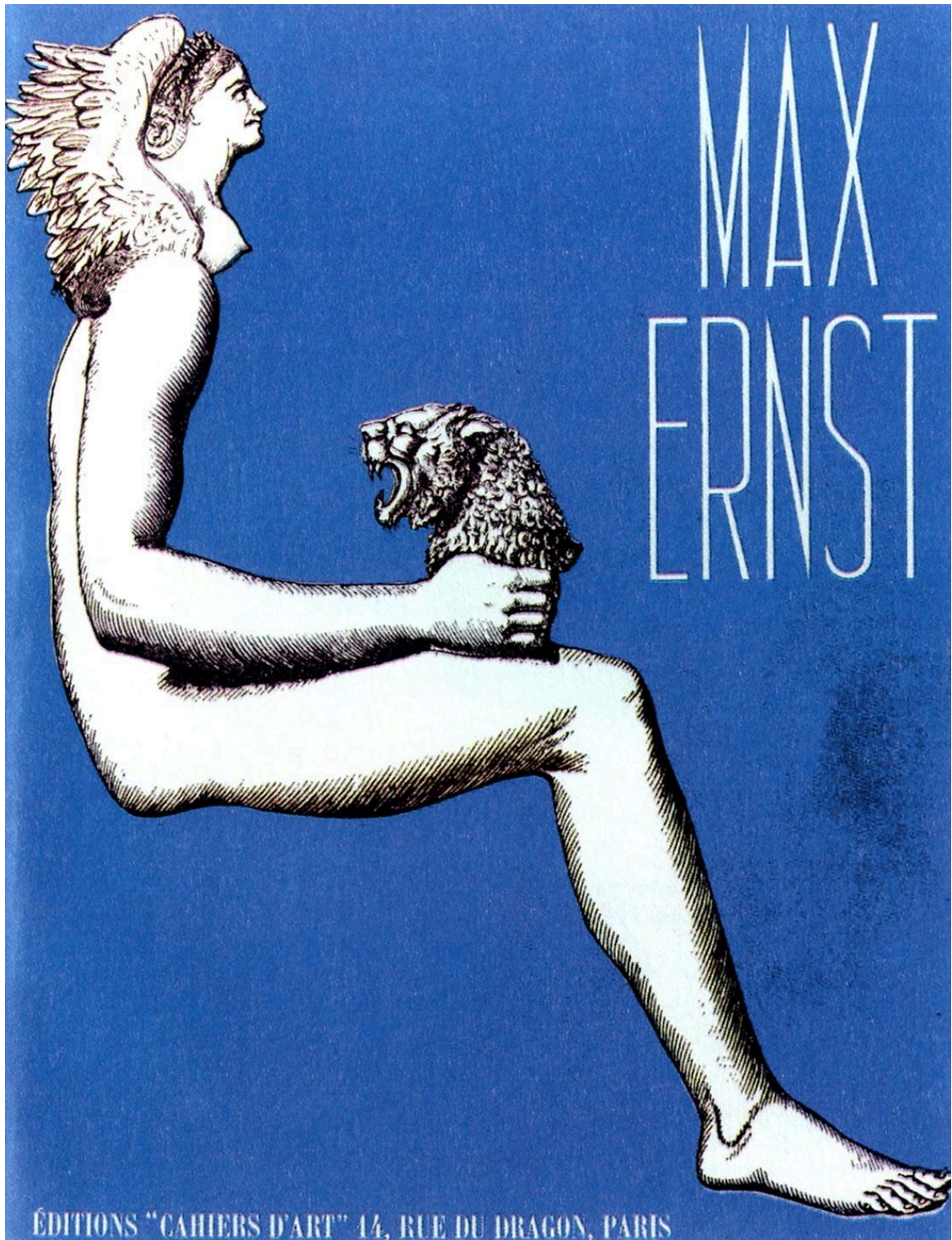


Abb.7: Max Ernst: Œdipe, 1931, Druckgrafik, Bielefeld, Sammlung Marzona.

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst habe, dass ich sie zuvor an keiner anderen Hochschule und in keinem anderen Studiengang als Prüfungsleistung eingereicht habe und dass ich keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Alle Stellen der Arbeit, die wörtlich oder sinngemäß aus Veröffentlichungen oder aus anderweitigen fremden Äußerungen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht.

Cottbus, 06.08.2024

Ort, Datum

A handwritten signature in black ink, consisting of a large, stylized capital 'P' followed by the letters 'olue' in a cursive script. The signature is written over a horizontal line.

Unterschrift