

Thomas Röske

„Außerhalb der Kontinuität geschichtlicher Prozesse“

Wilhelm Fraenger und Hans Prinzhorn blicken auf Kunst von Außenseitern

Die Zeit der regelmäßigen persönlichen Begegnungen von Wilhelm Fraenger und Hans Prinzhorn war kurz, dauerte von 1919 bis 1921, wenig mehr als zwei Jahre, mit einem Nachspiel 1926. Man blieb beim Sie und schrieb sich nur noch selten.¹ Doch war der damalige Austausch über künstlerische, kunsthistorische und medizinisch-psychologische Fragen offenbar so intensiv und anregend, dass er Niederschlag im Werk beider gefunden hat. Des öfteren ist schon allgemein auf eine Beeinflussung Fraengers durch Prinzhorn hingewiesen worden, seltener auf eine Anregung in umgekehrter Richtung.² Im Folgenden wird die Begegnung der beiden Männer nachgezeichnet und den Spuren gefolgt, die das Werk des einen in dem des jeweils anderen hinterlassen hat.



Hans Prinzhorn

Prinzhorn kam im Februar 1919 nach Heidelberg, um mit 32 Jahren seine erste Stelle, als Assistenzarzt der Psychiatrischen Universitätsklinik, anzutreten. Den neuen Direktor der Klinik, Karl Wilmanns, hatte er beim Lazarettendienst im Krieg kennen gelernt. Wilmanns rief in diesen Jahren eine Reihe viel versprechender junger Ärzte wie Kurt Beringer, Wilhelm Mayer-Groß und Hans Gruhle nach Heidelberg. Die deutschen psychiatrischen Kliniken und Anstalten hatten sich in den letzten Jahren

stark geleert – vor allem wegen des großen Hungersterbens.³ So gab es Zeit für Forschung. Wie etwa Beringer sich vor allem seinen groß angelegten Studien über die Wirkung von Meskalin widmen konnte,⁴ so war Prinzhorn weit gehend von seinen Verpflichtungen als Assistenzarzt freigestellt, um eine kleine Sammlung künstlerischer Werke von Psychiatriepatienten durch eine europaweite Aktion erheblich zu erweitern und anschließend wissenschaftlich auszuwerten.⁵ Bis dahin waren fast nur kleinere Abhandlungen zum Thema aus differentialdiagnostischer Sicht erschienen. Prinzhorn, der zunächst ein Studium der Philosophie und Kunstgeschichte abgeschlossen und anschließend mehrere Jahre in eine Gesangsausbildung investiert hatte, bevor er Medizin studierte, schien bestens qualifiziert, das Gebiet in neuer und umfassender Weise darzustellen. Er selbst verstand sein Buch „Bildnerei der Geisteskranken“ (1922) als schlüssige Fortsetzung früherer Interessen. 1927 er-

klärte er, an dem „Material“ der Heidelberger Sammlung (das bis 1921 auf rund 5000 Werke angewachsen war) „entzündete sich gleichsam, was ich an alten Studien über das künstlerische Schaffen oder über die Psychologie des Gestaltungsvorganges längst halbfertig in mir trug.“⁶ In seinem Buch entwickelte er denn auch vor allem eine eigene, ausdrucksbezogene Gestaltungstheorie und betonte künstlerische und ästhetische Aspekte der „Irrenkunst“, während er die Existenz verlässlicher Kriterien für ihre diagnostische Auswertung bestritt. Damit entsprach er allerdings nicht den Erwartungen, die von medizinischer Seite an sein Projekt gestellt worden waren. Sein aktives Eintreten für die Psychoanalyse und seit 1920 für die Lebensphilosophie von Ludwig Klages trug zusätzlich zu seiner Isolierung an der Klinik bei. Im Juli 1921, noch vor Erscheinen seines Buches, verließ er Heidelberg schon wieder, wie es heißt, im Streit mit Wilmanns über das geplante „Museum für pathologische Kunst“⁷ – das dann 80 Jahre auf seine Verwirklichung warten musste.

Es ist nicht geklärt, wie sich Prinzhorn und Fraenger kennen gelernt haben. Wahrscheinlich hat sein Schwager, der Jurist Hans Fehr, die Verbindung hergestellt. Als die ‚Gemeinschaft‘ am 23. 2. 1919 zum ersten Mal „vor die Öffentlichkeit tritt“, stand Prinzhorn jedenfalls schon auf der Liste des Vorstandes. Fraenger entdeckte und aktivierte die spezifischen Fähigkeiten des Assistenzarztes für das Programm der Gruppe – und nicht allein sein Wissen über „Irrenkunst“. Tatsächlich beteiligte sich Prinzhorn an den Veranstaltungen der ‚Gemeinschaft‘ bloß mit zwei wissenschaftlichen Vorträgen. Der erste, über „Anfänge der Kunst“, fand am 3. 2. 1920 statt;⁸ den zweiten, zum Thema „Die Bildnerie der Geisteskranken“, hielt er am 4. 1. 1921.⁹ Eine geplante Ausstellung mit „Irrenzeichnungen“ kam nicht zustande.¹⁰ Doch las der Sprecherschulte am 7. 10. 1919 öffentlich das Gilgamesch-Epos (als Einleitung zum ersten Vortragszyklus der ‚Gemeinschaft‘, „Der Mensch am Anfang“).¹¹ Und in den Sommermonaten stand er im Mittelpunkt von Freilichtaufführungen, die auf einer Waldlichtung des Speyerer Hofes stattfanden.¹² Dabei interpretierte er einmal gemeinsam mit einer jungen Sängerin den altfranzösischen Text der „chante-fable“ „Aucassin et Nicolette“ aus dem 13. Jahrhundert (begleitet von einer Pantomime anderer ‚Gemeinschafts‘-Mitglieder);¹³ ein anderes Mal begeisterte er als „Hauptsprecher“ in Oskar Kokoschkas Schauspiel „Der brennende Dornbusch“ aus dem Jahre 1911.¹⁴ Sieht man davon ab, dass ein interessiertes Publikum in Heidelberg auch bei anderer Gelegenheit Prinzhorn zum Thema seiner kunstpsychologischen Forschungen hören konnte¹⁵, so scheint er in seiner aktiven Beteiligung an der ‚Gemeinschaft‘ wesentlich eine Alternative zu seiner beruflichen Aufgabe gesehen zu haben.¹⁶

Daneben besuchte Prinzhorn aber auch Vorträge Fraengers und anderer und nahm an den „Kunstfahrten“,¹⁷ gemeinsamen Konzert-, Schauspiel-, Ausstellungs- und Atelierbesuchen in Heidelberg und umliegenden Städten, teil. Gerade seine Vorstellungen von der „Zeitkunst“ oder „letzten Kunst“¹⁸ dürften hier vertieft und

abgerundet worden sein. Es ist zudem wahrscheinlich, dass unter denjenigen unbenannten Künstlern, von deren unterschiedlichen Reaktionen auf die Heidelberger Sammlung Prinzhorn in seinem Buch berichtet¹⁹, neben Alfred Kubin²⁰ auch einige waren, welche man mit der Gruppe aufgesucht hat. Indizien gibt es bislang nur für den in Karlsruhe lebenden Maler und Grafiker Walter Becker.²¹ Weitere Mitglieder der Karlsruher Gruppe „Rih“, wie Rudolf Schlichter und Wladimir Zabotin, aber auch Freunde Fraengers, wie der in Heidelberg lebende Kirchner-Schüler Werner Gothein, kommen in Frage.²²

Fraenger suchte in dieser Zeit Prinzhorn oft in der Klinik auf.²³ Ihr Austausch wird lebhaft gewesen sein, trafen hier doch zwei wissenschaftlich gleich gesinnte, begeisterungsfähige Menschen aufeinander. Grundlage ihrer Gespräche über Kunst war nicht nur die kunstgeschichtliche Ausbildung beider. Sie teilten auch das Paradigma psychologischer Ästhetik, vor allem das Vertrauen in die Methodik der Einfühlung, die Ende des 19. Jahrhunderts Theodor Lipps und Johannes Volkelt begründet hatten.²⁴ (Prinzhorns Dissertation galt sogar dem Nachweis, dass bereits Gottfried Semper dieser Richtung wichtige Anstöße gegeben habe.²⁵) Und dass sie beide schon früh von dem Universalhistoriker Karl Lamprecht beeindruckt worden waren (wenn auch auf unterschiedlichem Wege),²⁶ hatte beim einen wie beim anderen zumindest den Grund gelegt für einen interdisziplinären Blickwinkel. Diese Parallelen in der Ausbildung vor 1914 machen wahrscheinlich, dass sich einige verwandte Züge in den Schriften, die Fraenger und Prinzhorn nach dem Weltkrieg veröffentlichten, unabhängig voneinander ausgebildet haben. Dazu gehört die extreme Form der „Wesensschau“ oder „Überresonanz“, die den Kunstinterpreten überwältigt und in Passivität zwingt,²⁷ ebenso wie die Suche nach dem „Ursprung aller Kunst“. ²⁸ Es reicht nicht, hier über Vorbilder zu spekulieren (etwa über die Rolle von Wilhelm Worringer). Entscheidend für das Denken der beiden Männer war die Erschütterung durch den Kriegsirrinn. Was den Arzt betrifft, den seine Tätigkeit in verschiedenen Lazaretten mit dem physischen und psychischen Elend des Krieges konfrontiert hatte, so war er, wie er später rückblickend schrieb, in seiner Heidelberger Zeit „allen Kulturformen gegenüber im Tiefsten Nihilist“: Weder „religiöse, noch soziale, noch bestimmte weltanschauliche Formen“ hätten ihm damals „eine Bindung oder auch nur einen Halt zu bieten“ vermocht.²⁹ Hiervon war sein Blick auf die Werke psychisch kranker Menschen wesentlich geprägt. Wie Sigmund Freud in der Traumdeutung die „Via regia zur Kenntnis des Unbewußten im Seelenleben“ gefunden zu haben glaubte,³⁰ so Prinzhorn in der Deutung künstlerischer Werke von psychiatrischen Patienten die Via regia zum „schöpferischen Ugrund“. Auch wenn er stets nur von „Bildneri“ spricht, da „über die Wertung solcher ‚Bildwerke‘ unter dem herkömmlichen Begriffe der ‚Kunst‘ noch nichts ausgemacht“ sei,³¹ so ist doch unschwer zu erkennen, dass er zumindest einige Skulpturen und Zeichnungen in der Heidelberger Sammlung höher schätzte als die meisten Beispiele der „letzten Kunst“. ³² Deren Urheber hätten zwar „Sehnsucht nach inspiriertem Schaffen, wie es

von den Primitiven berichtet wird und aus großen Kulturzeiten bekannt ist“; das Ergebnis ihrer Bemühungen seien aber „fast nur intellektuelle Ersatzkonstruktionen.“³³

Doch nicht alle Gemeinsamkeiten in den Texten von Fraenger und Prinzhorn lassen sich mit Parallelen in ihrer intellektuellen und menschlichen Entwicklung erklären. So fällt an Prinzorns Buch auf, dass zum Vergleich mit den Werken psychiatrischer Patienten nicht nur antike bis prähistorische Kunst sowie Volkskunst ähnlich wie bei Fraenger herangezogen werden, sondern auch eine ganze Reihe von Künstlern, die den Heidelberger Gelehrten beschäftigt haben: Hieronymus Bosch, Pieter Brueghel d. Ä., Francisco de Goya, El Greco und Matthias Grünewald von den älteren, Ernst Barlach, James Ensor, Vincent van Gogh, Oskar Kokoschka, Alfred Kubin und Emil Nolde von den jüngeren;³⁴ im Falle von Bosch verwendet Prinzhorn sogar einmal den selben Bildausschnitt, den Fraenger 1920 in einem Vortrag erläutert hat.³⁵ Damit bewies er die gleiche Vorliebe „für Abweichler von der schönen Regelmäßigkeit, für ein gebrochenes Verhältnis zur Tradition und für den Mut zur künstlerischen Exzentrik“ wie Fraenger.³⁶ Da sich aber diese Namen – mit der wichtigen Ausnahme von Nolde³⁷ – in früheren Dokumenten von und über Prinzhorn nicht finden und darin statt dessen ein durchschnittlicher bildungsbürgerlicher Kunstgeschmack zum Ausdruck kommt,³⁸ liegt es nahe, ihn hierin von dem Bekannten beeinflusst zu sehen. Insofern verwundert, dass der Name Fraenger in „Bildnerie der Geisteskranken“ nicht fällt. Sollte sich dieses Versäumnis daraus erklären, dass der Arzt auf das vorgeführte breite kunsthistorische Spektrum ein imposantes fachliches Selbstbewusstsein stützte – wie es in der Formulierung: „Wer die Gestaltungsversuche dieser letzten Jahrtausende auf unserem kleinen Erdball ungefähr übersieht ...“,³⁹ zum Ausdruck kommt? Wenn man Ingeborg Baier-Fraenger glauben darf, so hat Prinzhorn sogar vergessen, darauf hinzuweisen, dass der Heidelberger Gelehrte für den Begriff „Bildnerie“ verantwortlich zeichnet.⁴⁰

Möglicherweise besteht hier eine Parallele zu einer anderen Unterlassung, die damals zu ernstem Streit geführt hat.⁴¹ Der in der Schweiz lebende Philosoph Ludwig Klages, mit dem Prinzhorn sich seit 1920 intensiv austauschte, hatte ihm das Skript zu seinem Buch „Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft“ (1921) zur Verfügung gestellt. Als Klages die erste Fassung von „Bildnerie der Geisteskranken“ einsah, monierte er erbost, dass Prinzhorn sich an seinem Werk orientiert habe, ohne dies zu kennzeichnen. Der Arzt gestand ein, die Übersicht verloren zu haben:

„Gelegentlich kann ich mir ja durch ältere Notizen beweisen, was mir früher schon zugehörte, aber manchmal bringe ich es nicht auseinander, so fest verwachsen fühle ich mich vor allem mit Grundgedanken aus ‚Ausdr.Beweg. und Gest.Kraft.‘“⁴²

Vor allem aber rechtfertigte er sich damit, dass er seinen Text „durchaus als organisch gewachsene Einheit“ sähe, die er „durch Hinweis auf Personen“ nicht „belasten“ wolle.⁴³ Auf Drängen von Klages entschied er sich dann allerdings doch für

solch eine „Belastung“ an drei Stellen seines Buches.

Eine gründliche Durchmischung der Gedanken dürfte auch bei den Begegnungen Prinzorns mit Fraenger stattgefunden haben, wobei der stets mündliche Austausch eine Scheidung geistigen Eigentums im Nachhinein sicherlich zusätzlich erschwerte. Andererseits hat Fraenger offenbar nicht wie Klages Ansprüche erhoben, obgleich sicherlich auch er schon vor Drucklegung mit dem Text von „Bildneri der Geisteskranken“ vertraut war – darauf deutet auch das Faktum, dass Anstreichungen in Fraengers Exemplar des Buches weit gehend fehlen.⁴⁴ Ist diese Nähe sogar der Grund dafür, warum er keine Rezension schrieb?⁴⁵

Fraenger hat es außerdem nicht anders gehalten als Prinzhorn. Dessen Name taucht in keiner Veröffentlichung des Kunstschriftstellers auf. Dabei ist auch in dieser Richtung von wichtigen Anregungen auszugehen, sowohl was die „Irrenkunst“ im Speziellen als auch was das Gebiet Kunst und Psychopathologie im Allgemeinen betrifft.⁴⁶ Fraenger setzte sich intensiv mit Werken der Heidelberger Sammlung auseinander, und zwar nicht nur in der Klinik und unter Anleitung des Arztes. Ein Zeitzeuge berichtet, dass er in seiner Wohnung einige „farbige Zeichnungen von Geisteskranken, die er sich aus der Heidelberger Irrenanstalt entliehen hatte“, „auf eine Staffelei gestellt“ und „tiefschürfende Deutungen“ gegeben habe.⁴⁷ Prinzhorn hat Fraenger später (möglicherweise bei seinem Fortgang aus Heidelberg) aus eigenem Besitz sogar zwei große Bleistift-Zeichnungen von Adolf Wölfli geschenkt, der damals durch eine Monografie des Berner Psychiaters Walter Morgenthaler bekannt wurde⁴⁸ – ein besonderer Beweis ihrer Verbundenheit, enthält die Heidelberger Sammlung doch nichts Vergleichbares von diesem mittlerweile berühmtesten aller Outsider-Künstler.

Für die Ergründung psychischer Ausnahmezustände interessierte sich Fraenger (wie viele seiner Zeitgenossen, insbesondere expressionistische Künstler⁴⁹) schon lange. So hatte er bereits im Wintersemester 1914/15 bei Karl Jaspers psychiatrische Vorlesungen besucht.⁵⁰ Doch intensiv arbeitete er sich erst seit 1920 in das Thema ein. Das lässt sich durch Werke in seiner Bibliothek belegen. Jaspers' Lehrbuch „Allgemeine Psychopathologie“ ist hier nicht mit der Erstauflage von 1913, sondern mit der zweiten von 1920 vertreten. Und in diesem Exemplar hat Fraenger bis zur Hälfte durchgehend angestrichen und Anmerkungen notiert. Außerdem finden sich von Karl Birnbaum die Bände „Psychopathologische Dokumente“ (1920) und „Grundzüge der Kulturpsychopathologie“ (1924), sowie von Alfred Storch die Schrift „Das archaisch-primitive Erleben und Denken der Schizophrenen“ (1922). Noch deutlicher auf einen Einfluss Prinzorns weisen einige psychologische und kulturpsychologische Schriften. So stammen auch die Exemplare der beiden Publikationen von Sigmund Freud im Besitz Fraengers gerade aus jenen Jahren: „Über Psycho-Analyse“ (1909) findet sich in einer Ausgabe von 1920, „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten“ (1905) in einer Ausgabe von 1921. Schließlich ent-

hält die Bibliothek auffallend viele Werke von Ludwig Klages, und auch diese nur in Auflagen aus den frühen 1920er Jahren. Es handelt sich um „Mensch und Erde“ (1920), „Handschrift und Charakter“ (1920), „Prinzipien der Charakterologie“ (1920), „Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft“ (1921), „Vom Wesen des Bewusstseins“ (1921) sowie um die Schrift „Vom kosmogonischen Eros“ (1922). Da Klages' Werke stets nach kurzer Zeit vergriffen waren, ist gerade bei diesen unwahrscheinlich, dass Fraenger die Bücher wesentlich später als in ihrem Erscheinungsjahr erworben hat.

Dieses Studium hinterließ Spuren in den zeitgleichen Veröffentlichungen Fraengers, die „Krankheit und Wahnsinn als Katalysatoren für die Genialität eines Künstlers in Betracht ... ziehen“.⁵¹ Zum ersten Mal machte sich das Interesse für psychische Ausnahmezustände in dem Aufsatz „Zu einem Selbstbildnis von Edvard Munch“ bemerkbar, der 1920 erschienen ist.⁵² Fraenger deutet allein aufgrund der Eigenheiten der Gestaltung das Gemälde „Selbstbildnis mit Weinflasche“ (1906) als Reflex eines Momentes von existentieller Bedeutung im Leben des Malers. „Die bruske Originalität des Bildes, der trotzige Gewaltzwang seiner Form“ sei „der Not entrungen“. Als „seelenhaften Sinn“ enthülle das Selbstporträt „die Weltzerfallenheit des Einzigen, der sich an seinem Eigentume mehr verzehrt als aufbaut.“⁵³ Mit der Anspielung auf Max Stirner („Der Einzige und sein Eigentum“, 1845) will Fraenger eine psychische Krise bei Munch umschreiben.⁵⁴

In seinem Buch „Die Radierungen des Hercules Seghers. Ein physiognomischer Versuch“ von 1922⁵⁵ treibt Fraenger diesen Ansatz ins Extrem. Da über den Niederländer wenig mehr bekannt ist als Aufenthalte in Amsterdam, Utrecht und den Haag vor 1633, versucht der Autor, von der „Physiognomie“ der Werke auf die Psyche des Künstlers rückzuschließen und darauf wiederum eine zeitliche Ordnung seiner druckgrafischen Werke zu begründen.⁵⁶ Auf den alternativen Weg einer kulturgeschichtlichen Einbettung verzichtet Fraenger bewusst, da ihm Seghers' Leben ein Beispiel ist für „Krisen extrem asozialer Ichverwirklichung, die außerhalb der Kontinuität geschichtlicher Prozesse sich ereignen“. Als Analyseinstrument bliebe nur „Psychodiagnostik“.⁵⁷ Die Werkbeschreibung dynamisiert dann nicht nur das Sichtbare wie im Munch-Aufsatz, sie dramatisiert es. In Linien, Formen und Strukturen sieht Fraenger eine Vielfalt von ineinander greifenden, teils heftigen Bewegungen hinein, und das für ihn zentrale Blatt, die „Große Felslandschaft mit den vier Bäumen“, gliedert er sogar wie ein Schauspiel in Akte. Dieses Vorgehen steht im Dienste einer Dämonisierung, die auf den psychischen Ausnahmezustand hinter den Werken verweisen soll. Dabei ist Fraenger jetzt, offenbar durch das Studium Jaspers', terminologisch versierter. So spricht er etwa von „Wahrnehmungsanomalie“ und „Neurasthenie“, und ausführlich widmet er sich der sprachlichen Ausgestaltung des bei Seghers konstatierten „Wahnerlebnis[ses] der Entfremdung“.⁵⁸ Er fasst es als „Drang, sich quälend in die Umweltsformen einzufühlen“, wofür er den Neologismus „Veränderung“ prägt.⁵⁹ Und für die ungewöhnliche Ten-

denz des Künstlers, Landschaft als ausgezehnte Natur zu schildern, erfindet er als Pendant zu „Einleben“ das Wort „Einsterben“⁶⁰ – Kreativität im Dienste einer zeit-typischen Rhetorik des Echten, Unmittelbaren: Fraenger möchte seine Erschütterung bei der Entdeckung der Hintergründe dieser Kunst glaubhaft machen und damit zugleich den Sondercharakter des Künstlers herausstellen. Obgleich er dabei Fachtermini für Symptome einer Schizophrenie verwendet, benennt er (anders als etwa Karl Jaspers in seiner Schrift „Strindberg und van Gogh“ von 1922⁶¹) das umschriebene Syndrom allerdings niemals als psychische Krankheit – vermutlich weil er die Werke als Therapie der Zustände darstellen möchte, die sich aus seiner Sicht in ihnen ausdrücken. Dies lässt sich zugleich als implizite Stellungnahme gegen diejenigen zeitgenössischen Psychiater auffassen, die sich zu Kunstrichtern aufspielten und eine Pathologisierung des Abweichenden in der Kunst – vor allem in der modernen Kunst – betrieben.⁶² Auch Prinzhorn fühlte damals bereits die Notwendigkeit, die Künstler seiner Zeit gegen entsprechende Diagnosen in Schutz zu nehmen, indem er festhielt:

„Der Schluß: dieser Maler malt wie jener Geisteskranke, also ist er geisteskrank, ist keineswegs beweisender und geistvoller als der andere: Pechstein, Heckel u.a. machen Holzfiguren wie Kamerunneger, also sind sie Kamerunneger.“⁶³

In den nächsten Jahren, die er zunächst in Dresden, dann in Frankfurt verbrachte, hielt Prinzhorn den Mitstreiter mit gelegentlicher Zusendung von Publikationen auf dem Laufenden. In Fraengers Bibliothek finden sich Sonderdrucke der Aufsätze „Geltungsbedürfnis – Geltungspflicht“ 1924, sowie „Eros und wir“ 1924.⁶⁴ Da ersterer „Studien zur Gemeinschaftsbildung“ präsentierte, ist nahegelegt worden, dass ein Zusammenhang mit der ‚Gemeinschaft‘ Fraengers bestünde.⁶⁵ Prinzhorn beschäftigt sich in diesem Text allerdings vor allem mit Aspekten des politischen Führertums (im Vorgriff auf seine Auseinandersetzung mit entsprechenden Fragen ab 1930⁶⁶), die im Kreis um Fraenger keine Rolle gespielt haben.

Erst für 1926 ist noch einmal eine Verdichtung des Austausches belegt, über Themen im Umkreis der Volkskunde. Prinzhorn publizierte im 2. Band von Fraengers „Jahrbuch für historische Volkskunde“, das den Titel „Vom Wesen der Volkskunst“ trägt. Seinen Aufsatz „Der Urvorgang der bildnerischen Gestaltung“ stellt er selbst als „anders angelegten Versuch“ vor, die im „Theoretischen Teil“ von „Bildnerei der Geisteskranken“ behandelten, „sehr schwer in Worten einzufangenden Probleme zu ordnen“.⁶⁷ Im wesentlichen hält er in diesem Text tatsächlich an seiner Theorie eines individuellen, rein trieb gelenkten Ausdrucksbedürfnisses als Kern jeglicher Kreativität fest. Gesellschaftliche Faktoren, wie „das gesamte Milieu mit allen traditionellen Faktoren“, oder psychologische Aspekte, wie „Stolz auf das Können, Beifall der Gruppe“, bedenkt er nun zwar, rechnet sie aber nicht zum „Gestaltungsvorgang im engeren Sinne“. Allerdings spricht er einmal von einem „Ausdrucksdrang des Einzelnen oder der Gruppe“, und an die Stelle des „Symbolbedürfnisses“ ist in seinem Schema der Gestaltungstendenzen das „religiöse Bedürfnis“ getreten.⁶⁸ In

diesen vorsichtigen Erweiterungen macht sich sicherlich nicht nur die Besinnung Prinzorns auf Gottfried Semper bemerkbar,⁶⁹ sondern auch das neue Nachdenken über das Verhältnis von Einzelem und Gemeinschaft.

Im selben Jahrbuch erschien Fraengers Rezension von Prinzorns, „Bildnerie der Gefangenen“. Diese „Studie zur bildnerischen Gestaltung Ungeübter“ war auf Anregung des Verlegers (Junker, Berlin) entstanden, der auch die Bildwerke zum großen Teil gesammelt hatte, und „gemeint“ als „Parallele und Ergänzung zur ‚Bildnerie der Geisteskranken‘“. Die im ersten Buch „bewährten gestaltungspsychologischen Gesichtspunkte“ sollten an einem „andersartigen, aber in sich auch ziemlich einheitlichen Bildmaterial“ erprobt werden. Im Vorwort gestand Prinzorn allerdings Enttäuschung ein. Für ihn war „dieses Material weitaus nicht so ergiebig“ wie die Werke psychiatrischer Patienten.⁷⁰ Diese Abwertung des eigenen Produkts erstaunt bereits; sie wird noch übertroffen von der geradezu vernichtenden Einschätzung, die der Autor in der Einleitung gibt:

„So wichtig sind die hier aufgerollten Probleme nicht. Über den Rang von interessanten Nebenfragen geht ihre Bedeutung nicht hinaus.“⁷¹

Das harte Urteil, das am Ende der Studie noch einmal ausführlicher – und wesentlich mit einem Mangel metaphysischer Qualität⁷² – begründet wird, scheint die Kürze des Textes zu rechtfertigen (33 Seiten, die allerdings von 15 Seiten Anmerkungen gefolgt werden). Vielleicht sollte es aber, anders herum, nur Prinzorns Unzufriedenheit darüber verdecken, dass er nicht genügend Zeit gefunden hatte, sich tiefer in das Feld einzuarbeiten. Mittlerweile publizierte er zwei bis drei Bücher und bis zu acht Aufsätze im Jahr und reiste als gefragter Vortragender durch Europa.⁷³

Obleich andere in die (Selbst-)Kritik an „Bildnerie der Gefangenen“ einstimmten⁷⁴, wurde es von vielen als Pioniertat begrüßt. Bei Künstlern scheint es sogar einen ähnlichen Anklang wie „Bildnerie der Geisteskranken“ gefunden zu haben.⁷⁵ Auch Fraenger ist voll des Lobes für die neue Erkundung des Gebietes, in dem sich „eine volkskundlich und volkskünstlerisch sehr aufschlußreiche Welt“ eröffne, und hebt den Anhang mit seinen Abhandlungen über Tätowierungen und Gaunerzinken hervor. Tatsächlich ist das Exemplar in seiner Bibliothek intensiv durchgearbeitet und mit einer Fülle von Anstreichungen versehen. Zwei davon gelten Bemerkungen über eine ältere „Kerkerbildnerie“ aus Tondern, die bereits Prinzorn fasziniert hat und auf die Fraenger als einzige und am Ende seiner Rezension ausführlicher eingeht.⁷⁶ Er bescheinigt ihr „eine sonderbare Ausdruckskraft des primitiven Holzschnittstiles“, beschreibt sie und gibt eine knappe eigene, einführende Deutung: Auf einem Brett der Zellenwand ist der

„Umriß eines Bauernhauses eingeschnitten. Und über dessen First steht eine riesenhafte Hand ganz offen ausgebreitet: Eine symbolische Gebärde, deren Sinnbedeutung uns durch die Überschrift erläutert wird: ‚Er streckt die Hand und schrüh (schrie) nach Brot aber das Haus war arm‘, so daß sich in dem Sinnbild dieses Zellenbildes die ganze Hungersgier des

Vagabunden in einprägsamer Sprichworthaftigkeit zusammenfaßt.“⁷⁷

So stimmen Prinzhorn und Fraenger sieben Jahre nach ihrer ersten Begegnung noch einmal überein in der Begeisterung für ein „primitives“ Bildwerk.

In der Folge scheint es kaum noch einen Kontakt der beiden gegeben zu haben, sicherlich vor allem wegen der Verlagerung der Forschungsinteressen Prinzorns, der sich bis zu seinem Tod 1933 nur noch selten zu kunstpsychologischen Fragen zu Wort meldete. Ein einziger Brief des Psychotherapeuten an Fraenger aus dem Jahre 1927 ist erhalten, in dem er bittet, einem Bekannten „ein paar literarische Hinweise aus der deutschen Volkskunde“ zu geben.⁷⁸ Dann schweigen die Dokumente. Wei-

tere Reflexe der gemeinsamen Heidelberger Zeit oder der kurzen späteren Berührung in ihrem Interesse an Volkskunst finden sich bei Prinzhorn nicht mehr – wohl aber bei Fraenger. Vor allem hat er seine Ideen über einen Zusammenhang von psychischer Ausnahmesituation und Kunst in späteren Publikationen über Grünewald, Bosch und andere weitergetrieben. Doch auch die letzte Begegnung mit Prinzhorn über ein künstlerisches Werk hatte bei ihm ein Nachspiel.



Umschlag von Karl Ris sing (Kat.Nr. 255)

1936, zehn Jahre nach seiner Rezension von „Bildneri der Gefangenen“ und drei Jahre nach Prinzorns Tod, erinnert sich Fraenger der Abbildungen in dessen Buch. Anlass ist die Publikation einer Sammlung von Moritaten, die er in diesem Jahr unter dem Titel „Schock schwere Not!“ herausgibt. Der Illustrator der Ausgabe, Karl Rössing, hatte ihn um Vorschläge für die Gestaltung des Umschlags gebeten. Fraenger trennt kurzerhand die Seiten mit den Abbildungen 25 bis 32 aus Prinzorns Buch

(dessen Unversehrtheit war ihm offenbar nicht so wichtig) und schickt sie nach Berlin. Wie viel Entscheidungsfreiheit er Rössing tatsächlich lässt, ist aus dessen Briefen an Fraenger nicht zu erkennen⁷⁹ (Fraengers Schreiben sind nicht erhalten). Jedenfalls wählt der Illustrator eben jene Darstellung von Haus und Hand aus Tondern, die Fraenger 1926 begeistert hatte. Der begründet das Umschlagmotiv im Nachwort seiner Anthologie so:

„Die ungeheuerliche Hand ... ist ... ein Leitbild für die Stimmungswelt der Moritaten. Denn diese Lieder und Geschichten, die früher von den Bänkelsängern in Stadt und Land, auf Märkten oder Messen vor einer kraßbemalten Leinwand gesungen und erzählt, mit einem Rohrstock an den Bildtafeln erläutert, danach in Groschendrucken feilgeboten wurden, behandeln nichts als Abenteuer, Untaten und Unglücksfälle, womit solch eine unheimliche Hand das bürgerlich umhegte Leben überschattet.“⁸⁰

Diese weiter führende Interpretation ist ein sprechender Beleg dafür, wie fruchtbar für Fraenger die Auseinandersetzung mit der „Bildneri“ von psychisch Kranken

und Gefangenen blieb, die einst ihn und Prinzhorn zusammen geführt hatte. Der ehemalige Mitstreiter datierte demgegenüber die Beschäftigung mit diesen Werken schon Ende der 1920er Jahre, als er sich vor allem zu philosophischen und charakterologischen Fragen zu Wort meldete, in seine „Steinzeit“.⁸¹

Anmerkungen

- ¹ Der einzige erhaltene Brief Prinzhorns an Fraenger datiert vom 17.8.1927 (WFA). Er beginnt mit „Lieber Fraenger“ und verwendet das „Sie“.
- ² Hilmar Frank: Nachwort zu: Wilhelm Fraenger: Die Radierungen des Hercules Seghers. Ein physiognomischer Versuch (1922), hg. v. Hilmar Frank, Leipzig 1986, S. 96-116, hier S. 101f.; Petra Weckel: Wilhelm Fraenger (1890-1964). Ein subversiver Kunstwissenschaftler zwischen den Systemen, Potsdam 2001, S. 76ff.; Thomas Röske: Der Arzt als Künstler. Ästhetik und Psychotherapie bei Hans Prinzhorn (1886-1933), Bielefeld 1995, S. 145-148.
- ³ Siehe Heinz Faulstich: Hungersterben in der Psychiatrie 1914-1949. Mit einer Topographie der NS-Psychiatrie, Freiburg 1998.
- ⁴ Kurt Beringer: Der Meskalinrausch. Seine Geschichte und Erscheinungsweise, Berlin 1927.
- ⁵ Siehe dazu wesentlich Wolfgang Geinitz: Zur Biographie Hans Prinzhorns, in Walter Pödlinger (Hg.): Kulturelle Psychologie und Psychiatrie, Karlsruhe 1992, S. 57-75.
- ⁶ Hans Prinzhorn: Bildnerie der Geisteskranken, Magdeburgische Zeitung, Nr. 34, 20.1.1927, 1. Beil., S. 5-6, hier S. 6.
- ⁷ Siehe Bettina Brand-Claussen: Das ‚Museum für pathologische Kunst‘ in Heidelberg. Von den Anfängen bis 1945, in Wahnsinnige Schönheit. Prinzhorn-Sammlung, Heidelberg 1997, S. 7-23, hier S. 9.
- ⁸ Ursprünglich war dieser Vortrag unter dem Titel „Die erste Kunst“ für den 2.12. angesetzt (Weckel, wie Anm. 2, S. 77). Dieser Termin musste jedoch verschoben werden, da Prinzhorn an diesem Tag „dienstlich verreist“ war (HT, 1.12.1919).
- ⁹ HNN, 5.1.1921; offenbar handelt es sich dabei um einen Ersatz für die beiden Lichtbildervorträge mit demselben Obertitel, die für Dezember 1920 vorgesehen waren (Programm der ‚Gemeinschaft‘ für das WS 1919/1920, FA Potsdam), dann aber ausfallen mussten (siehe Prinzhorn an Klara Knobloch [„Obila“], 14.12.1920; Prinzhorn-Archiv, Hemer); die Einzeltitle der Dezember-Vorträge lauteten: „Holzplastiken eines Geisteskranken. Analyse des schizophhren Gestaltungstriebes“ und „Die allgemeinen Probleme der Irrenkunst“, siehe Bettina Brand-Claussen: Prinzhorns ‚Bildnerie der Geisteskranken‘ - ein spätexpressionistisches Manifest, in Vision und Revision einer Entdeckung, hg. v. Bettina Brand-Claussen und Inge Jádi, Ausstellungskatalog, Sammlung Prinzhorn, Heidelberg 2001, S. 11-31, hier S. 26.
- ¹⁰ Howoldt (Jenns Eric Howoldt: Der freie Bund zur Einbürgerung der bildenden Kunst in Mannheim. Kommunale Kunstpolitik einer Industriestadt am Beispiel der ‚Mannheimer Bewegung‘, Frankfurt/M, Bern 1982, S. 219) und mit ihm Frank (wie Anm. 2, S. 101) schreiben von einer Ausstellung im Winter 1919/20. Es existiert aber nur eine Auflistung Fraengers von geplanten Ausstellungen (Stadtarchiv Mannheim, Nachlass Fritz Wichert, Zug 24/1980 vorl. Nr. 1005). Ich danke Bettina Brand-Claussen für diesen Hinweis.
- ¹¹ Badische Post, 6.10.1919.
- ¹² Fraenger zit. n. Weckel (wie Anm. 2), S. 128.
- ¹³ Carl Zuckmayer: Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft, Frankfurt/M 1966, S. 290.
- ¹⁴ Die Aufführung fand am 23.7.1920 statt, siehe dazu Geinitz (wie Anm. 5), S. 63, und Weckel (wie Anm. 2), S. 129.
- ¹⁵ In Heidelberg sprach Prinzhorn am 4.5.1920 zum Thema „Das bildnerische Schaffen der

Geisteskranken" vor dem Naturhistorisch-medizinischen Verein (seine Referate: Münchner Medizinische Wochenschrift 67, 1920, S. 1424; Deutsche medizinische Wochenschrift 46, 1920, S. 1011) und 1921 zum Thema „Gibt es schizophrene Gestaltungsmerkmale in der Bildnerie der Geisteskranken?" auf der Psychiatrietagung (Auskunft von Wolfgang Geinitz, Heidelberg).

- ¹⁶ Ein anderes Forum für diese Erweiterung seiner Interessen bot Prinzhorn zumindest einmal der von Fritz Wichert gegründete „Freie Bund" in Mannheim; hier sprach er am 8.12.1919 „Über das Buch Hiob mit Illustrationen von Blake" (Auskunft von Wolfgang Geinitz, Heidelberg).
- ¹⁷ Zuckmayer (wie Anm. 13), S. 292 und 299.
- ¹⁸ Hans Prinzhorn: Bildnerie der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung, Berlin 1922, S. 345-347.
- ¹⁹ Ebd., S. 346f.
- ²⁰ Zu Kubins Besuch der Heidelberger Sammlung im September 1920, von dem er in seinem Aufsatz „Die Kunst der Irren" berichtet (Das Kunstblatt, 6. Jg., 1922, H. 5, S. 185-188), siehe Bettina Brand-Claussen: „... lassen sich neben den besten Expressionisten sehen" - Alfred Kubin, Wahnsinn-Blätter und „Die Kunst der Irren, in Expressionismus und Wahnsinn, Ausstellungskatalog, Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen, Schloss Gottorf, Schleswig, München 2003, S. 136-149.
- ²¹ Siehe Brand-Claussen (wie Anm. 9), S. 24.
- ²² In anderem Zusammenhang erwähnt Prinzhorn etwa den Karlsruher Grafiker Gustav Wolf, siehe Prinzorns Selbstschilderung seines Meskalin-Erlebens 1922, in Beringer (wie Anm. 4), S. 129-144, hier S. 131.
- ²³ Weckel (wie Anm. 2), S. 76.
- ²⁴ Diejenigen Quellen für Fraengers „physiognomischem" Ansatz, die Hilmar Frank anführt (wie Anm. 2, hier S. 98-100), sind tatsächlich in eine breite Strömung eingebettet. Siehe hierzu etwa Hermann Drüe: Philosophie und Psychologie als Konkurrenten in der Ästhetik, in Gerd Wolandt (Hg.): Kunst und Kunstforschung. Beiträge zur Ästhetik, Bonn 1983, S. 3-36, und ders.: Die psychologische Ästhetik im Deutschen Kaiserreich, in Ekkehard Mai u. a. (Hg.): Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich, Berlin 1983, S. 71-98.
- ²⁵ Hans Prinzhorn: Gottfried Sempers ästhetische Grundanschauungen, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 4, 1909, S. 210-267 (im selben Jahr auch separat veröffentlicht im Stuttgarter Union-Verlag); siehe dazu Röske (wie Anm. 2), S. 101-109.
- ²⁶ Siehe Röske (wie Anm. 2), S. 115-118, und Weckel (wie Anm. 2), S. 53-65.
- ²⁷ Siehe Röske (wie Anm. 2), S. 36f., und Frank (wie Anm. 2), S. 106. Frank prägt hier den Terminus „Überresonanz".
- ²⁸ Ingeborg Baier-Fraenger: Der Autor, in Wilhelm Fraenger: Von Bosch bis Beckmann. Ausgewählte Schriften, Köln 1985, S. 332-336, hier S. 332.
- ²⁹ Hans Prinzhorn: Die erdentrückbare Seele, Der Leuchter 8, 1927, S. 277-296, hier S. 279.
- ³⁰ Sigmund Freud, „Die Traumdeutung" (1900), GW II/III, S. 613.
- ³¹ Prinzhorn (wie Anm. 18), S. 352, Anm. 1.
- ³² Siehe dazu Röske (wie Anm. 2), S. 55-58.
- ³³ Prinzhorn (wie Anm. 18), S. 247/248.
- ³⁴ In Prinzhorn (wie Anm. 18) finden sich diese Namen auf folgenden S.: Bosch: 298, 326, 336; Brueghel: 298, 327, 336; Goya: 101; El Greco: VI, 40f.; Barlach: 101; Ensor: 269; van Gogh: 286, 336, 341; Kokoschka: 46; Kubin: 269, 298, 336; Nolde: 183.
- ³⁵ Der Ausschnitt von Boschs Gemälde „Die Versuchung des hl. Antonius" findet sich in Prinzhorn (wie Anm. 18) als Abb. 182 (vgl. S. 325); Fraenger geht auf diesen ein in seinem Vortrag „Das Groteske", den er 1920 für die „Akademie für Jedermann" in der Städtischen Kunsthalle zu Mannheim hielt. Er war Teil seines Vortragszyklus „Formen des Komischen",

- der erst 1992 publiziert worden ist (Fraengers Komische Bibliothek. Mit einem Geleitwort von Ingeborg Baier-Fraenger, Dresden 1992, S. 20), siehe Wilhelm Fraenger: Formen des Komischen. Vorträge 1920-1921, hg. von Michael Glasmeier, Dresden, Basel 1995, S. 18. Auch den „Kellermeister“, eine Illustration aus den „Songes drolâtiques de Pantagruel“ (1565), die Fraenger am selben Ort bespricht (Fraenger, wie Anm. 2, S. 19/20), zeigt Prinzhorn in seinem Buch, siehe Prinzhorn (wie Anm. 18), Abb. 184 (vgl. S. 325).
- ³⁶ Michael Glasmeier: Nachwort zu: Fraenger (wie Anm. 35), S. 255-271, hier S. 256.
- ³⁷ Zur Beziehung Nolde - Prinzhorn siehe John M. MacGregor: The Discovery of the Art of the Insane, Princeton, N. J. 1989, S. 348f., Anm. 44, sowie Brand-Claussen (wie Anm. 9), S. 13f.
- ³⁸ Röske (wie Anm. 2), S. 136-140.
- ³⁹ Prinzhorn (wie Anm. 18), S. 318.
- ⁴⁰ Siehe Hartmut Kraft: Grenzgänger zwischen Kunst und Psychiatrie, Köln 1998, S. 64.
- ⁴¹ Siehe hierzu Röske (wie Anm. 2), S. 76-85.
- ⁴² Brief Prinzorns an Ludwig Klages, Heidelberg, 19.5.1921 (Marbach, Literaturarchiv).
- ⁴³ Brief Prinzorns an Ludwig Klages, Zürich, den 18.11.1921 (ebd.).
- ⁴⁴ Anstreichungen finden sich nur S. 306-310 im Abschnitt „Der seelische Wurzelbereich des Ausdrucksbedürfnisses“.
- ⁴⁵ In einem Brief vom 22.5.1922, den Prinzhorn aus Heidelberg an den Springer-Verlag, Berlin, geschickt hat, bittet er darum, ein Exemplar seines Buches für eine Rezension im „Cicerone“ an Fraenger zu senden. Ich danke Bettina Brand-Claussen für diesen Hinweis.
- ⁴⁶ Frank konstatiert zwar „Anregungen empfing er [Fraenger von Prinzhorn] dabei hauptsächlich durch die Fragestellung nach dem Zusammenhang psychischer Grenzzustände mit ihrem Ausdruck in der Kunst“ (Frank, wie Anm. 2, S. 101), führt das aber nicht aus.
- ⁴⁷ Erinnerung von Peter Zingler, zitiert nach Ingeborg Baier-Fraenger (Hg.): Der Kunsthistoriker Wilhelm Fraenger 1890-1964. Eine Sammlung von Erinnerungen, Amsterdam 1994, S. 89.
- ⁴⁸ Walter Morgenthaler: Ein Geisteskranker als Künstler, Bern 1921.
- ⁴⁹ Siehe Expressionismus und Wahnsinn (wie Anm. 20).
- ⁵⁰ Weckel (wie Anm. 2), S. 45.
- ⁵¹ Dieser Gedankengang findet sich also nicht erst in Fraengers Grünwald-Buch von 1937, wie Weckel meint (wie Anm. 2), S. 118.
- ⁵² Wilhelm Fraenger: Zu einem Selbstbildnis von Edvard Munch, Der Cicerone XII. Jg., 1920, H. 23, S. 837-840, im Folgenden zit. n. Wilhelm Fraenger: Von Bosch bis Beckmann. Ausgewählte Schriften, Köln 1985, S. 276-282.
- ⁵³ Ebd., S. 279.
- ⁵⁴ Hiermit ist sicherlich der Marxsche Entfremdungsbegriff gemeint, siehe Frank (wie Anm. 2), S. 107.
- ⁵⁵ Wilhelm Fraenger: Die Radierungen des Hercules Seghers. Ein physiognomischer Versuch, Zürich, München, Leipzig 1922; im Folgenden zit. n. der von Hilmar Frank besorgten Ausgabe Leipzig 1986 (wie Anm. 2); dem Buch voraus ging Fraengers Aufsatz: Die apokalyptische Landschaft des Hercules Seghers, Genius, Bd. 1 (1921), S. 83-89, eine Teilpublikation des Buchtextes.
- ⁵⁶ Vgl. Frank (wie Anm. 2), S. 100.
- ⁵⁷ Fraenger (wie Anm. 2), S. 11.
- ⁵⁸ Ebd., S. 16, 31, 17. Gerade Jaspers' Ausführungen über „Wahrnehmungsanomalien“ und über „Entfremdung der Wahrnehmungswelt“ hat Fraenger intensiv studiert, wie Anstreichungen und Randzeichen in seinem Exemplar der „Allgemeinen Psychopathologie“, Berlin 1920, S. 35ff. und S. 38f., verraten.
- ⁵⁹ Fraenger (wie Anm. 2), S. 17. Das Wort „Veränderung“ hat Fraenger auch in sein Exemplar von Ludwig Klages: Prinzipien der Charakterologie, Leipzig 1920, notiert, zusammen mit dem vom Autor verwendeten Wort „Entselbstung“ (S. 73). Ob ihm dieser Neologismus bei

- der Lektüre eingefallen ist, oder ob jener Abschnitt ihn daran erinnert hat, ist unklar.
- ⁶⁰ Fraenger (wie Anm. 2), S. 19.
- ⁶¹ Karl Jaspers: Strindberg und van Gogh. Versuch einer pathographischen Analyse unter vergleichender Heranziehung von Swedenborg und Hölderlin (Arbeiten zur angewandten Psychiatrie 5), Bern u. a. 1922.
- ⁶² Siehe hierzu Bettina Brand-Claussen: Häßlich, falsch, krank. ‚Irrenkunst‘ und ‚irre‘ Kunst zwischen Wilhelm Weygandt und Carl Schneider“, in Christoph Mundt u. a. (Hgg.): Psychiatrische Forschung und NS-Euthanasie, Heidelberg 2001, S. 265-320.
- ⁶³ Prinzhorn (wie Anm. 18), S. 346.
- ⁶⁴ Hans Prinzhorn: Geltungsbedürfnis - Geltungspflicht. Studien zur Gemeinschaftsbildung“, Der neue Merkur 7, 1924, S. 907-915; ders.: Eros und wir, Neue Schweizer Rundschau 17, 1924, S. 592-605. Beide Aufsätze wurden wieder abgedruckt in Hans Prinzhorn: Um die Persönlichkeit. Gesammelte Abhandlungen und Vorträge zur Charakterologie und Psychopathologie, Heidelberg 1927, S. 114-123, 185-198.
- ⁶⁵ Weckel (wie Anm. 2), S. 76-77.
- ⁶⁶ Siehe Röske (wie Anm. 2), S. 244ff., und ders.: Hans Prinzhorn. Ein ‚Sinnender‘ in der Weimarer Republik, in Thomas Fuchs u. a. (Hgg.): WahnWeltBild. Die Sammlung Prinzhorn. Beiträge zur Museumseröffnung, Berlin u. a. 2002 (Heidelberger Jahrbücher 46), S. 31-39.
- ⁶⁷ Hans Prinzhorn: Der Urvorgang der bildnerischen Gestaltung, Jahrbuch für historische Volkskunde 2, 1926, S. 10-19, hier S. 12.
- ⁶⁸ Ebd., S. 13.
- ⁶⁹ Ebd., S. 11.
- ⁷⁰ Hans Prinzhorn: Bildnerie der Gefangenen. Studie zur bildnerischen Gestaltung Ungeübter, Berlin 1926, S. 5.
- ⁷¹ Ebd., S. 10.
- ⁷² Vgl. Brand-Claussen (wie Anm. 9), S. 16.
- ⁷³ Siehe das Verzeichnis seiner Schriften in Röske (wie Anm. 2), S. 265-276.
- ⁷⁴ Marielène Weber nennt es sogar eine „Karikatur“ des Vorläuferwerkes, siehe dies.: Prinzhorn, l'homme, la collection, le livre, in Hans Prinzhorn: Expressions de la folie. Dessins, peintures, sculptures d'asile, hg. v. M. Weber, Paris 1984, S. 1-41, hier S. 11.
- ⁷⁵ Ein Überblick der Rezeption dieses Buches steht noch aus.
- ⁷⁶ Siehe Prinzhorn 1926 (wie Anm. 70), S. 29 oben und S. 37 oben.
- ⁷⁷ Wilhelm Fraenger: Rezension von Hans Prinzhorn: Bildnerie der Gefangenen, Jahrbuch für historische Volkskunde 2, 1926, S. 200-201, hier S. 201.
- ⁷⁸ Brief Prinzhorns an Fraenger, Frankfurt/M (Paul-Ehrlich-Straße 37), 17.8.1927 (WFA, vgl. Anm. 1).
- ⁷⁹ Briefe Rössings an Fraenger, Berlin, den 15. und 26.10.1936 (WFA).
- ⁸⁰ Wilhelm Fraenger: Nachwort zu Schock schwere Not! Drei Dutzend Moritaten. Ausgewählt von Wilhelm Fraenger. Mit Federzeichnungen von Karl Rössing, Hamburg 1947, S. 105-106, hier S. 105.
- ⁸¹ Daran erinnert sich Elsbeth Gnügge in ihrem Brief an Walter Ritter von Baeyer, Berlin, 3.2.1966 (Sammlung Prinzhorn, Heidelberg).