

Vorbild und Gegenbild

Oskar Schlemmer, Max Ernst
und Jean Dubuffet reagieren
auf Werke der Sammlung Prinzhorn

Von *THOMAS RÖSKE*

Die Sammlung Prinzhorn gilt als der umfangreichste und ästhetisch interessanteste historische Fundus künstlerischer Werke von Insassen psychiatrischer Anstalten. Sie ist wesentlich das Werk Hans Prinzhorns (1886–1933), eines Kunsthistorikers und Mediziners, der im Februar 1919 eigens für diese Aufgabe als Assistenzarzt an die Psychiatrische Universitätsklinik Heidelberg gerufen worden war. Prinzhorn brachte bis zum Juli 1921, als er im Streit die Klinik wieder verließ, nicht nur über 5.000 Werke insbesondere aus den deutschsprachigen Regionen Europas zusammen. Er erarbeitete in dieser Zeit auch eine Studie, die das Gebiet umfassend vorstellte, vor allem aber mit ihren zahlreichen Abbildungen erstmals sichtbar machte: *Bildneri der Geisteskranken*, erschienen 1922.¹ Dieses Buch und eine Reihe von Ausstellungen bis 1933 machten die Sammlung bekannt. Einen vorläufig letzten Auftritt hatten einige Werke in der berühmten Schau »Entartete Kunst«, in welcher die Nazis Ähnlichkeiten mit Werken der klassischen Moderne zu deren Diffamierung nutzten.² Der Wiederentdeckung um 1960 folgte 1967 die erste Präsentation unter dem Namen »Prinzhorn-Sammlung« in der Heidelberger Galerie Rothe. Berühmt wurde sie vor allem durch die Wanderausstellung gleichen Titels 1980/81 und die erste USA-Tournee 1984/85.³ Weitere reisende Überblicke mit einer ästhetisch aktualisierten Werkauswahl mehrten ihr Ansehen. Seit Eröffnung eines eigenen Museums der Sammlung Prinzhorn auf dem Gelände der Heidelberger Universitätsklinik 2001 werden unter spezifischen Fragestellungen immer wieder andere Teile des Bestandes gezeigt.

Die Heidelberger Sammlung hat über Jahrzehnte wesentlich das Bild von Kunst psychisch kranker Menschen bestimmt. Für ihre Verankerung in der Kunstgeschichte aber haben Künstler gesorgt, die sich für Werke daraus begeisterten.⁴ Im Folgenden soll am Beispiel dreier Künstler, Oskar Schlemmer, Max Ernst und Jean Dubuffet, die Entwicklung der frühen Rezeption nachgezeichnet werden.

MYTHOS ECHTHEIT: OSKAR SCHLEMMER

Gerade in Deutschland wurde das Thema Wahnsinn seit Beginn des Jahrhunderts für die Kunst wichtig.⁵ Zum einen war der Niederländer Vincent van Gogh (1853–1890), dessen extreme Variante des Spätimpressionismus man mit seiner psychischen Erkrankung in Verbindung brachte, ein Vorbild vieler Künstler. Zum anderen hatte die Entstehung von 80 neuen psychiatrischen Anstalten zwischen 1890 und 1910 das allgemeine Bewusstsein für psychische Krankheiten sensibilisiert. Künstler wählten den »Irren« als Identifikationsfigur, um ihren Außenseiterstatus, aber auch ihr Streben nach Alternativen zur herrschenden Gesellschaft und zur etablierten Kunst darzustellen (Abb. 1). Die Erfahrung des Ersten Weltkriegs, aus dem nicht zuletzt eine Reihe von Künstlern psychisch traumatisiert zurückkam, aktualisierte das brisante Thema (Abb. 2).

Das Buch *Bildneri der Geisteskranken* schließt an dieses Interesse am Wahnsinn an, insofern ästhetische Aspekte im Vordergrund der Betrachtung stehen; auch Prinzhorns Leitstern heißt van Gogh. Statt Gesellschaftskritik wie Conrad Felixmüller oder Otto Dix mit ihren Darstellungen »Irrer« übt er jedoch Kulturkritik.⁶ Die Werke von Anstaltsinsassen werden in seinem »spätexpressionistischen Manifest«⁷ zu romantischer Ausdruckskunst stilisiert (»Sie wissen nicht, was sie tun«⁸), die man nicht anders verstehen könne als durch hingebende Einfühlung. Im Kontrast zu ihrer angeblichen Authentizität erkennt Prinzhorn in den Werken zeitgenössischer Kunst »fast nur rationale Ersatzkonstruktionen«.⁹ Die langlebige Vorstellung, dass »Irrenkunst« durch Eruptionen des Unbewussten hervorgebracht werde, nahm hier wesentlich ihren Ausgang.

Vor allem Expressionisten sind in ihrer Rezeption von Werken der Heidelberger Sammlung dem Mythos von Unschuld und Echtheit gefolgt, Ernst

1 Hans Prinzhorn, *Bildneri der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, (Springer) Berlin 1922.

2 Bettina Brand-Claussen, »Das »Museum für pathologische Kunst« in Heidelberg. Von den Anfängen bis 1945«, in: Ausst.-Kat. *Wahnsinnige Schönheit. Prinzhorn-Sammlung*, Schloss Heidelberg u. a., Heidelberg 1996, S. 7–23.

3 Siehe Ausst.-Kat. *Bildneri der Geisteskranken. Die Prinzhorn-Sammlung*, Galerie Rothe, Heidelberg 1967; Ausst.-Kat. *Die Prinzhorn-Sammlung. Bilder, Skulpturen, Texte aus Psychiatrischen Anstalten* (ca. 1890–1920), Heidelberger Kunstverein u. a., Königstein i. Ts. 1980; Ausst.-Kat. *The Prinzhorn Collection*, Krannert Art Museum, University of Illinois, Urbana/Champaign u. a., Champaign, Illinois, 1984.

4 Übergreifend hat das Thema bislang vor allem Stefanie Poley in zwei Aufsätzen behandelt: »... und nicht mehr lassen mich diese Dinge los.« Prinzhorns Buch »Die Bildneri der Geisteskranken« [sic] und seine Wirkung in der modernen Kunst«, in: *Die Prinzhorn-Sammlung* 1980, wie Anm. 3, S. 55–69, und »Das Vorbild der Verrückten. Kunst in Deutschland zwischen 1910 und 1945«, in: *Von Chaos und Ordnung der Seele. Ein interdisziplinärer Dialog über Psychiatrie und moderne Kunst*, hg. von Otto Benkert und Peter Gorsen, (Springer) Berlin u. a. 1990, S. 55–90. Siehe

aber auch John M. MacGregor, *The Discovery of the Art of the Insane*, Princeton 1989, sowie die Ausst.-Kat. *Parallel Visions. Modern Artists and Outsider Art*, hg. von Maurice Tuchman und Carol S. Eitel, Los Angeles County Museum of Art u. a., Princeton 1992; *Kunst und Wahn*, hg. von Ingrid Brugger, Peter Gorsen und Klaus Albrecht Schröder, Kunstforum Wien, Köln 1997, sowie *Expressionismus und Wahnsinn*, hg. von Herwig Guratzsch, bearbeitet von Thomas Röske, Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen, Schleswig, Schloss Gottorf, München 2003.

5 Zuletzt dazu: *Expressionismus und Wahnsinn* 2003, wie Anm. 4.

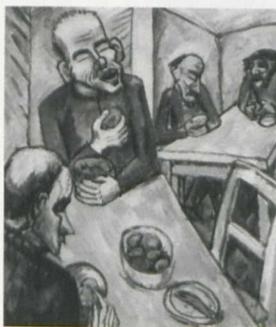


Abb. 1
ERICH HECKEL
Blinde Irre beim Essen
1914
Öl auf Leinwand
81 x 70,7 cm
Museum Abteiberg,
Mönchengladbach



Abb. 2
CONRAD FELIXMÜLLER
Soldat im Irenhaus
1917
Farblithographie
38 x 21 cm
Graphische Sammlung des
Lindenaumuseums, Altenburg

6 Thomas Röske, *Der Arzt als Künstler. Ästhetik und Psychiatrie bei Hans Prinzhorn (1886–1933)*, Bielefeld 1995, S. 17–61, sowie ders., »Schizophrenie und Kulturkritik – Eine kritische Lektüre von Hans Prinzhorns »Bildneri der Geisteskranken«, in: *Kunst und Wahn* 1997, wie Anm. 4, S. 254–265.

7 Bettina Brand-Claussen, »Prinzhorns »Bildneri der Geisteskranken«. Ein spätexpressionistisches Manifest«, in: Ausst.-Kat. *Vision und Revision einer Entdeckung*, hg. von Inge Jädi und Bettina Brand-Claussen, Sammlung Prinzhorn Heidelberg, Heidelberg 2001, S. 11–31.

8 Prinzhorn 1922, wie Anm. 1, S. 343.

9 Ebenda, S. 348.

10 Siehe zuletzt Thomas Röske, »Ist das nicht doch recht pathologisch?« – Kirchner und das »Kranke« in der Kunst«, in: *Expressionismus und Wahnsinn* 2003, wie Anm. 4, S. 156–163.

11 Bettina Brand-Claussen, »...lassen sich neben den besten Expressionisten sehen« – Alfred Kubin, Wahnsinns-Blätter und die »Kunst der Irren«, in: *Expressionismus und Wahnsinn* 2003, wie Anm. 4, S. 136–149.

12 Zum Folgenden: Thomas Röske, »Geht mir noch sehr im Kopf herum« – Oskar Schlemmer und die »Bildnerie der Geisteskranken«, in: *Jahrbuch der Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf*, N.F., Bd. VIII, 2001–2002, Neumünster 2003, S. 84–98.

13 Brief Oskar Schlemmers an Helena Tutein, Cannstadt, 20. oder 21. 6. 1920, zitiert nach: *Oskar Schlemmer – Idealist der Form. Briefe – Tagebücher – Schriften*, hg. von Andreas Hünecke, Leipzig 1989, S. 63.

14 Siehe Charles William Leadbeater und Annie Besant, *Gedankenformen*, (Aquamarin) Leipzig 1908.

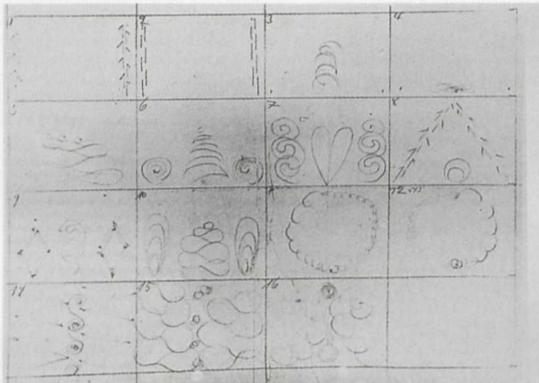


Abb. 3
OSKAR SChLEMMER
Bodengeometrie
um 1920
Bleistift auf Papier
Privatbesitz

15 Freundlicher Hinweis von Karin von Maur/Stuttgart in einem Brief an den Autor vom 16. 7. 2004.

16 Peter Gorsen, »Kunst und Wahn. Triumph und Konflikt des Menschen in der Kunst der Neuzeit«, in: *Kunst und Wahn*, 1997, wie Anm. 4, S. 59–105, hier S. 76.

Ludwig Kirchner etwa¹⁰ oder Alfred Kubin.¹¹ Doch auch Oskar Schlemmer (1888–1943) fühlte sich aus diesem Grund von Werken der Heidelberger Sammlung angezogen.¹² Seiner Verlobten Helena Tutein berichtete er im Juni 1920 begeistert von einem Vortrag Prinzorns in Stuttgart, für den der Psychiater auch Originale mitgebracht hatte.¹³ Vor allem ein Blatt mit der Aufschrift: »Gefährlich, es zu betrachten!«, das »feine Symbolzeichen für Lieben, Leben, Kindheit, Witz, systematisch angeordnet«, zeigte, ging Schlemmer »noch sehr im Kopf herum«. Dabei beschäftigte ihn besonders der Gedanke, der »Irre« habe »die Ideenwelt, die der Gesunde erstrebt, reiner, weil ganz losgelöst von allem Außen.«

Gerade an diesem Beispiel lässt sich allerdings zeigen, dass eine solche Auffassung die komplexe Realität verfehlt. Die erwähnte Zeichnung befindet sich noch in der Heidelberger Sammlung. Es handelt sich um ein Werk von Hyacinth Freiherr von Wieser (1883–?) (von Prinzhorn Welz genannt), betitelt *Willenskurven*. Der promovierte Jurist von Wieser war 1912 psychisch zusammengebrochen. In der Münchener Privatanstalt Neufriedenheim begann er noch im selben Jahr, neue Wissenschaftszweige zu entwickeln. Dabei beschäftigte ihn das Projekt einer »Willologie«. Den Kern dieser Disziplin bildete die Vorstellung, dass sich die verschiedenen Willensarten in Kurven fassen ließen. Verfolge der Betrachter diese mit Bewegungen der Augen und des Kopfes, übertrüge sich der jeweilige Wille auf ihn. Das aber könne gefährlich sein; hiervor warnt die – von Schlemmer nicht ganz richtig zitierte – Aufschrift »Vorsicht für andere / Gefährlich zu betrachten«. Das klingt verrückt, ist aber offenbar inspiriert von dem theosophischen Konzept der »Gedankenformen«,¹⁴ an das auch viele »gesunde« Zeitgenossen glaubten. Danach erzeugen intensive Gedanken feinstoffliche Farb- und Formerscheinungen um den Denkenden, die für sensibilisierte Naturen sichtbar sind.

Schlemmer war blind für diese Wurzeln der *Willenskurven*, obwohl er sich mit okkultistischen Theorien befasste. Ihn beherrschte offenbar der Wunsch, das Ideal des »losgelöst von allem Außen« verwirklicht zu sehen. Zum Zeitpunkt des Vortrags hatte er sich gerade enttäuscht von der Akademie abgewandt. Im Frühjahr 1920 war er zu seinem Bruder nach Bad Cannstadt gezogen, um sich etwas ganz Neuem zu widmen, das ihn über die Malerei hinaus bringen sollte: einem künstlerischen, »triadischen« Ballett. Schlemmer muss in Gedanken bei diesem Projekt gewesen sein, als er in seinem Brief den Mythos vom ganz innerlichen »Geisteskranken« auf sich bezog: »Hab mir den einen Tag lang eingebildet, täte verrückt werden, und hab mich sogar gefreut bei dem Gedanken, daß dann alles so wäre wie erstrebt, schrankenlos in der Ideenwelt, in sich versunken, das, was die Mystiker erstreben.« Mit Hilfe dieser Phantasie dürfte er aus der Begegnung mit der Zeichnung von Wiesers das Blatt *Bodengeometrie* entwickelt haben, die früheste Choreografie von seiner Hand, datiert »um 1920« (Abb. 3). Obgleich sich bei Schlemmers Blatt Bezüge zu Tanzschriften vom Barock bis zu Rudolf von Laban herstellen lassen,¹⁵ ist die Ähnlichkeit mit der systematischen Anordnung von Symbolzeichen auf dem Blatt von Wiesers doch zu augenfällig, um Zufall zu sein. In einem kritischen Moment seiner Karriere vertraute sich Schlemmer der vorgeblich »reinen« Ideenwelt eines »Geisteskranken« an.

SIMULATION DES WAHNSINNS: MAX ERNST

Eine neue Haltung zur »Irrenkunst« entwickelten die Surrealisten, die nach einer – auch im politischen Sinne – neu dimensionierten Kunst suchten. Sie erkannten, dass sich die besonderen psychischen und gesellschaftlichen Erfahrungen, die sich in den künstlerischen Werken Psychoseerfahrener spiegeln, als Schlüssel dafür eignen, »heutige Normalität zu verstehen«¹⁶, und setzten sich deshalb auch mit psychiatrischer Fachliteratur auseinander. Max Ernst (1891–1976) hatte sich bereits in seiner Bonner Studienzeit 1910–1913 für psychiatrische Fragen interessiert und entsprechende Veranstaltungen

besucht.¹⁷ In autobiografischen Aufzeichnungen heißt es sogar, er sei damals in einer nahe gelegenen Anstalt schon künstlerischen Werken von Patienten begegnet, einer »erstaunliche(n) Sammlung von Skulpturen und Bildern [...]«. Sie berühren den jungen Mann zutiefst, der versucht ist, Genieblitze in ihnen zu erkennen, und beschließt, die vagen und gefährlichen Bereiche an den Grenzen des Wahnsinns zu erforschen. Doch wird er erst viel später gewisse »Verfahren« entdecken, die ihm helfen, sich in dieses »no man's land« vorzuwagen.¹⁸ Die erwähnte Sammlung lässt sich bislang nicht nachweisen. Aber der Hinweis auf »Verfahren« macht deutlich, mit welcher Perspektive Ernst später auf Werke der Heidelberger Sammlung stieß.

1922, gleich nach dem Erscheinen, brachte er *Bildnerie der Geisteskranken* nach Paris¹⁹ und sorgte damit für erhebliches Aufsehen unter den Künstlern. Dabei wirkten fast ausschließlich die Abbildungen, denn den Text konnte kaum jemand lesen.²⁰ Wahrscheinlich deshalb wurde Ernst der wesentliche Nutznießer des Werks.

Wiederholt ist auf die Verwandtschaft zwischen der Zeichnung *Wunder-Hirthe* von August Natterer (1868–1933) (Abb s. S. 157) und Ernsts Motiv des Ödipus hingewiesen worden.²¹ Dabei könnte die verblüffende Parallelität im Aufbau der Kompositionen gerade misstrauisch machen und an Äußerlichkeit oder sogar Zufall denken lassen. Ernst dürfte sich aber für die Blätter Natterers gerade wegen des ihnen zugrunde liegenden »Verfahrens« interessiert haben. Er suchte nicht mehr nach Eruptionen des Unbewussten, sondern nach dem spezifischen Kalkül des Wahnsinns.

Prinzhorns Kapitel über Natterer (den er Neter nennt) hebt sich von seinen anderen Einzeldarstellungen durch das ausführliche Eingehen auf einzelne Zeichnungen ab. Zum einen sind genaue Beschreibungen von Natterer selbst abgedruckt. Die zwischen 1911 und 1919 entstandenen Blätter geben demnach Schlüsselmomente aus einer offenbarenden Vision wieder, die der Elektromechaniker 1907 gesehen hat, kurz vor seinem Selbstmordversuch und der Einweisung in eine Anstalt. Mit der Feinheit und Präzision des technischen Zeichners gab er auch im *Wunder-Hirthe* die Synthese eines sich wandelnden Himmelsbildes.²² Zum anderen bemüht sich Prinzhorn in diesem Abschnitt mehr als sonst um eine Analyse des Gestaltungsaktes. Denn Natterers Zeichnungen sind ihm ein unheimliches Rätsel. Sie faszinieren ihn, aber zugleich sind ihm beide »Hilfswege«, die ihm sonst ermöglichen, sich »in schizophrene Vorstellungskomplexe hinein-zufinden, [...] versperrt, der rationale wie der ästhetische.« Seine Verunsicherung bringt er mit einem kombinatorischen Moment der Gestaltung in Verbindung: »daß hier aus Organteilen organismenartige Bildungen entstanden sind, die doch nirgends zentriert werden. Zwar wird der Scheinorganismus sauber zu Ende gezeichnet, allseitig geschlossen, – aber [...] mit einer pointenlosen Konsequenz, die den Nach-Denkenden in eine Art Irrgarten ohne Ende führt.«²³ Prinzhorn bemängelt, dass das spannungsvolle Nebeneinander von heterogenen Bildebenen oder -teilen nicht zugunsten einer Einheit aufgelöst wird, die er für sein einführendes Vorgehen benötigt.

Die Verwirrung Prinzhorns können wir heute nur noch schwer nachvollziehen – weil wir Kunstwerke kennen, die eben das beschriebene Verfahren anwenden, um rationales wie ästhetisches Verstehen kurzzuschließen: Kunstwerke des Surrealismus, insbesondere Bilder von Max Ernst seit 1922 (Abb 4).

17 Eduard Trier, »Was Max Ernst studiert hat«, in: Ausst.-Kat. *Max Ernst. Retrospektive 1979*, hg. von Werner Spies, Haus der Kunst, München 1979, S. 31–42; Klemens Dieckhöfer, »Max Ernst und seine Begegnung mit Medizin und Psychologie«, in: Ausst.-Kat. *Max Ernst in Köln. Die rheinische Kunstszene bis 1922*, Kölnischer Kunstverein, Köln 1980, S. 69–72; Poley 1980, wie Anm. 4, S. 63 f.

18 Max Ernst, *Ecritures*, (Gallimard) Paris 1970, S. 20, zit. nach Poley 1980, wie Anm. 4, S. 69, Anm. 22.

19 Werner Spies, *Max Ernst – Collagen. Inventar und Widerspruch*, (DuMont) Köln 1974, S. 32.

20 Siehe John M. MacGregor, »Art Brut chez Dubuffet. An Interview with the artist. August 21, 1976«, in: *Raw Vision*, 7, 1993, S. 40–51, hier S. 43.

21 Spies 1974, wie Anm. 19, S. 88; Poley 1980, wie Anm. 4, S. 65; MacGregor 1989, wie Anm. 4, S. 280.

22 Zu Natterer s. *August Natterer. Die Beweiskraft der Bilder. Leben und Werk, Deutungen*, hg. von Inge Jädi und Bettina Brand-Claussen, (Wunderhorn) Heidelberg 2001.

23 Prinzhorn 1922, wie Anm. 1, S. 219. Selbst Marielene Weber übergeht diese aufschlussreiche Passage in ihrem Aufsatz »August Natterer, ein schizophrener Künstler. Zur Rezeption«, in: *August Natterer 2001*, wie Anm. 22, S. 341–366, obgleich sie explizit »Neter« als Surrealist« behandelt (S. 360–363).

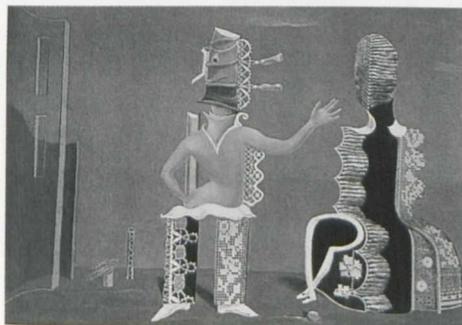


Abb. 4
MAX ERNST
Das Paar
1923
Öl auf Leinwand
101,5 x 142 cm
Museum Boymans-van Beuningen,
Rotterdam

24 MacGregor 1989, wie Anm. 4, S. 279, hält einen Besuch vor 1922 für wahrscheinlich.

25 André Breton und Paul Eluard, *L'Immaculée conception/Die unbefleckte Empfängnis* (1930), München, 1974 (Abschnitt »Les possessions«/»Die Zustände der Bessenheit«, S. 31–79).

26 MacGregor 1993, wie Anm. 20, S. 42. Siehe auch MacGregor 1989, wie Anm. 4, S. 358 Anm. 3.

27 MacGregor 1993, wie Anm. 20, S. 42 (Übersetzung Röske).

28 Ebenda, S. 43.

29 Die genauen Daten des zweitägigen Besuchs sind zum ersten Mal veröffentlicht in: *PES*, Band IV, S. 40–58. Die französische Übersetzung des Interviews von MacGregor mit Jean Dubuffet veröffentlichte Lucienne Peiry in: *Ligeia, dossiers sur l'art: Devenir de l'Art Brut*, 17. Jg., Nr. 53–54–55–56, (Ligeia) Juli–Dezember Paris 2004, S. 118.

30 MacGregor 1993, wie Anm. 20, S. 43–46.

31 Michel Thévoz in einer E-Mail an Lucienne Peiry vom 15. 10. 2004 (Übersetzung Röske); ich danke ihr für diesen Hinweis.

Prinzhorns Beschreibung, die er spätestens 1921 fixiert hat, greift diesen vor. Ernst entwickelte seine Technik der freien Kombinatorik von heterogenen Bildelementen seit 1920 in Collagen. Es ist möglich, dass er zu diesem Zeitpunkt bereits Werke Natterers gesehen hatte und vielleicht sogar Prinzhorns Analyse kannte, durch einen Besuch der Sammlung²⁴ oder durch einen der vielen Vorträge des Heidelberger Arztes. Zumindest lässt sich festhalten, dass ihm Prinzhorns Buch 1922 anhand der Bilder August Natterers das »Verfahren« beschrieb, nach dem er in den folgenden Jahren viele Bilder entwickelte. Ganz im Sinne jenes Abschnittes in dem Buch *L'immaculée conception* (1930), in dem André Breton und Paul Eluard das Schreiben in verschiedenen abnormen Geistesverfassungen imitieren,²⁵ wurde Ernst *Bildneri der Geisteskranken* zur Grundlage seiner eigenen »Simulationsversuche« schizophrener Bilderfindung.

DIE SAMMLUNG ALS GEGENBILD: JEAN DUBUFFET

Jean Dubuffets Haltung zur Heidelberger Sammlung hat sich gewandelt. Dabei wurden sowohl seine anfängliche Begeisterung wie seine schließliche Abkehr produktiv. Prinzhorns Buch hatte auch er schon kurz nach dem Erscheinen erhalten.²⁶ Er war begeistert, aber anders als etwa Schlemmer und Ernst beeindruckten ihn nicht nur einzelne Werke. Die Wirkung war allgemeiner: »die Bilder in Prinzhorns Buch [...] zeigten mir den Weg und waren ein befreiender Einfluss. Ich erkannte, dass alles möglich war. Es gab Millionen von Möglichkeiten des Ausdrucks außerhalb der anerkannten kulturellen Wege.«²⁷ Die Illustrationen (lesen konnte auch er das Buch nicht) zeigten Dubuffet Gegenbilder zur vorherrschenden Kunst. Sie ermutigten ihn zur Abweichung – auch wenn er sich zu radikalen Lösungen in seiner eigenen Malerei erst mehr als 20 Jahre später durchrang. Zu dieser Zeit, Mitte der 1940er Jahre, machte er sich auch daran, systematisch weitere Werke jenseits der »kulturellen Kunst« zu suchen. Er begann mit einer dreiwöchigen Reise durch psychiatrische Anstalten in der Schweiz.²⁸ Am 11. und 12. September 1950 kam er schließlich auch nach Heidelberg, um Prinzhorns Sammlung anzusehen.²⁹ Er war einer der Ersten nach dem Krieg, für den man sie hervorholte.

Seine Erwartungen wurden allerdings enttäuscht. Die Auswahl, die man ihm vorlegte, schien ihm zu klein, und es waren seiner Ansicht nach zu wenige künstlerisch bedeutende Werke darunter.³⁰ So entwickelte sich der Heidelberger Fundus zum »Gegenbild für seine eigene Sammlung von Art Brut«.³¹ Die Differenz in der Wahrnehmung erstaunt. Galten ihm die vielen bei Prinzhorn abgebildeten Werke, die ihn einst so beeindruckt hatten, nichts mehr? Offenbar hatte sich Dubuffets ästhetischer Maßstab nach fast 30 Jahren verändert. Hatte Prinzhorns Buch ihm zunächst die Augen für Alternativen zur anerkannten Kunst ganz allgemein geöffnet, so machte ihm seine Begegnung mit der Sammlung nun deutlich, welche der Alternativen ihn vor allem interessierten. Tatsächlich passt vieles in *Bildneri der Geisteskranken* Abgebildete nicht zu dem, was der Künstler damals unter dem Begriff »Art Brut« zu sammeln begann und was er selbst schuf: Bilder und Skulpturen, die zu einer archaischen, primitiven Formsprache tendieren, die gegenständlich, einfach in der Komposition, flächig und farbkraftig sind. Demnach müssten ihn in Heidelberg neben den Bildern von Adolf Wölfli (Abb. s. S. 136–139) und Heinrich Anton Müller (Abb. s. S. 110–111), von denen er selbst einige erwarb, den Skulpturen von Karl Genzel (von Prinzhorn Brendel genannt; Abb. s. S. 155) und den Blättern von Johann Knopf (von Prinzhorn Knüpfler genannt; Abb. 5) vor allem solche Werke interessiert haben, die Prinzhorn lediglich anonym zur Illustration früherer Stufen der Gestaltung abbildet: Zeichnungen von Konstantin Klees (1885–1940) (Abb. 6) etwa, von Prinzhorn »formal« aus Abbildung und ornamental-dekorativem

Abb. 5
KONSTANTIN KLEES
Phantastische Figuren
o. J.
Farbstift
33 x 42 cm
Sammlung Prinzhorn, Heidelberg



Spiel mit den Einzelformen« verstanden,³² oder Blätter von Elisabeth Faulhaber (1890–1921) (Abb. 7), in denen Prinzhorn bloß ein »charakteristisches Beispiel« für naive Raumdarstellung sah.³³

Prinzhorn wollte nach dem Ersten Weltkrieg mit seiner Heidelberger Sammlung ebenso die »anerkannten kulturellen Wege« kritisieren und einen Neuanfang begründen wie Dubuffet nach dem Zweiten mit seiner Collection d'Art Brut. Doch war die Stoßrichtung einer »antikulturellen Kunst« nun spezifischer – nicht zuletzt wohl gerade deshalb, weil Werke der Heidelberger Sammlung Künstler angeregt hatten und ihre originellen Züge dadurch bereits Teil der Kunstgeschichte geworden waren.

32 Prinzhorn 1922, wie Anm. 1, S. 84; zu Klees zuletzt: Bettina Brand-Claussen, »Konstantin Klees – Ich hab einen Flecken als meine Schand«, in: Ausst.-Kat. *Todesursache Euthanasie. Verdeckte Morde in der NS-Zeit*, Sammlung Prinzhorn, Heidelberg, Heidelberg 2002, S. 107–109.

33 Prinzhorn 1922, wie Anm. 1, S. 75; zu Faulhaber zuletzt: Sonja Frohoff, »Ein weit auseinanderliegenden Inblick ...«. Zu den Zeichnungen Elisabeth Faulhabers«, in: Ausst.-Kat. *irre ist weiblich. Künstlerische Interventionen von Frauen in der Psychiatrie um 1900*, hg. von Bettina Brand-Claussen und Viola Michely, Sammlung Prinzhorn, Heidelberg u. a., Heidelberg 2004, S. 79–87.



Abb. 6
ELISABETH FAUBHALBER
Figuren am Tisch
o. J.
Bleistift
20 x 16 cm
Sammlung Prinzhorn, Heidelberg



Abb. 7
JOHANN KNOPF
ohne Titel
o. J.
Bleistift, Farbstift, Tusche
33 x 41,7 cm
Sammlung Prinzhorn, Heidelberg, Inv. 1484