

Kunst und Außenseiterkunst im 20. Jahrhundert

Thomas Röske

Bildnerische Werke von Außenseitern westlicher Industriegesellschaften waren die letzte Entdeckung auf der anhaltenden Suche nach dem Anderen zur eigenen (Ausstellungs-) Kunst. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatten sich Künstler und Kunstinteressierte zuerst staunend so genannter Stammeskunst aus Afrika und Ozeanien zugewandt, dann prähistorischer Kunst, Volkskunst, Kinderzeichnungen und naiver Kunst. Schließlich traten die aus der Gesellschaft weggeschlossenen „Irren“ mit ihren Zeichnungen, Malereien, Skulpturen und textilen Werken in den Blick.

Deren Anziehung war Spätfolge romantischer Faszination für den Wahnsinn, die vor allem das einflussreiche Buch „Genio e follia“ (1864) von Cesare Lombroso,¹ in dem erstmals auch verschiedene bildnerische Hervorbringungen von Wahnsinnigen beschrieben und kategorisiert wurden, wach gehalten hatte. Mehrere Ärzte, die Lombrosos Interesse gefolgt waren, hatten gelegentlich schon die Nähe solcher Werke zur Kunst thematisiert. Doch erst der französische Psychiater Paul Meunier widmete sich mit seinem 1907 unter dem Pseudonym Marcel Réja erschienenen, illustrierten Taschenbuch „L'art chez les fous“² ausschließlich diesem Aspekt, zu einer Zeit, als sich Vertreter eines künstlerischen Aufbruchs in die Moderne mit dem Wahnsinnigen als paradigmatischem Außenseiter zu identifizieren begannen.³ Diese Parallele ist nicht zufällig. In der Folge waren es immer wieder vor allem Künstler, die sich mit den Werken von Außenseitern auseinandersetzten. Davon handelt dieser Essay.



1. Else Blankenhorn

– Siehe S. 17



2. Ernst Ludwig Kirchner

– Siehe S. 17

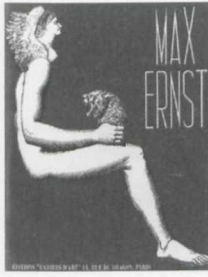
Expressionismus

Es dauerte nicht lange, bis die ersten Künstler Werke von „Wahnsinnigen“ als vorbildlich priesen, wie Paul Klee in einem Artikel aus dem Jahre 1912.⁴ Im selben Jahr ließ Emil Nolde erstmals in einem Gemälde formale Anleihen beim eigenwilligen Spätwerk des psychisch erkrankten Schweden Ernst Josephson erkennen, nachdem 1909/1910 18 späte Zeichnungen Josephsons auf der Jahresausstellung der Berliner Sezession gezeigt worden waren.⁵ Max Ernst behauptete später, sogar schon 1910, während seines Studiums in Bonn, durch eine Sammlung von „Irrenkunst“ gefesselt worden zu sein.⁶

Die am besten dokumentierte Begegnung mit „Irrenkunst“ in der Zeit des Expressionismus ist die Ernst Ludwig Kirchners mit Werken Else Blankenhorns, die 1917/1918 eine seiner Leidensgenossinnen im Sanatorium Bellevue in Kreuzlingen am Bodensee gewesen war.⁷ Für Kirchner hatte nach einem Zusammenbruch beim Militär 1915 eine Zeit in verschiedenen Anstalten und Sanatorien begonnen. Eine damit einhergehende Schaffenskrise konnte er durch den Eindruck der Bilder Blankenhorns überwinden. Sie schienen ihm vorbildliche authentische Ausdruckskunst, weil er (fälschlicherweise) davon ausging, dass die Patientin keinerlei künstlerische Vorbildung hätte. Möglicherweise waren ihre Bilder Kirchner sogar Ermunterung zu seinen „mystischen“ Gebirgsbildern der Jahre 1918–1920, die in ähnlicher Weise Landschaften aus ungewöhnlichen Farbkombinationen heraus gestalten (Abb. 1 und 2).



3. August Natterer
– Siehe S. 18



4. Max Ernst
– Siehe S. 18

Diese Begegnung fiel nicht zufällig in die Zeit des Ersten Weltkriegs. Auch bei anderen führte der Wahnsinn dieser Völkerschlacht zur Öffnung gegenüber „Irrenkunst“. Oft stand dahinter bewusste Stellungnahme gegen jene Vernunftkultur der Kaiserzeit, die das sinnwidrige Massenmorden ohnmächtig begleitet, wenn nicht sogar gefeiert hatte. Einer dieser Bekenner kulturellen Nihilismus war Hans Prinzhorn,⁸ ein Kunsthistoriker und Mediziner, der 1919 als Assistenzarzt der Heidelberger psychiatrischen Universitätsklinik mit dem Auftrag eingestellt wurde, eine kleine „Lehrsammlung“ von „pathologischer Kunst“ zu erweitern. Mithilfe eines Aufrufs an sämtliche deutschsprachigen psychiatrischen Anstalten, Kliniken und Nerven-Sanatorien trug er schnell über 5000 Zeichnungen, Malereien, Plastiken und textile Arbeiten von Männern und Frauen zusammen, die in diesen Einrichtungen lebten. 1922 publizierte er seine gewichtige Studie „Bildnerei der Geisteskranken“,⁹ in der er kulturkritisch die Werke von Anstaltsinsassen denen professioneller Künstler seiner Zeit gegenüberstellte. Zeittypisch meinte er, in ihnen Eruptionen des Unbewussten zu erkennen, ihre Urheber wüssten „nicht, was sie tun“.¹⁰ So versah er die Kolonisierung des vermeintlichen „Inneren Afrika“ der Kunst mit wissenschaftlichem Anstrich.

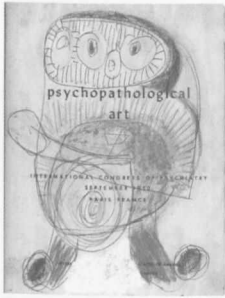
Die wesentliche Bedeutung des Buches liegt aber darin, das Gebiet erstmals für eine größere Öffentlichkeit sichtbar gemacht zu haben. Keine Publikation zum Thema bot bis dahin „187 zum Teil farbige Abbildungen im Text und auf 20 Tafeln“. Auch der im Vorjahr erschienene wichtige Band „Ein Geisteskranker als Künstler“, mit dem der Berner Psychiater Walter

Morgenthaler seinen Schützling Adolf Wölfli vor- und dessen Nähe zum Künstler herausstellte, kommt mit wenigen Schwarzweißtafeln aus.¹¹

Surrealismus

Besonders wichtig wurde Prinzhorns Buch für die Gruppe der Surrealisten in Paris, so dass es später als deren „Bibel“ bezeichnet wurde. Richtiger wäre, von einer „Bilderbibel“ zu sprechen, denn die meisten Künstler um André Breton konnten den deutschen Text nicht lesen.¹² Umso verständlicher scheint, dass gerade Max Ernst, der „Bildnerei der Geisteskranken“ 1922 seinen Freunden mitgebracht hatte, davon in seinem eigenen Schaffen profitierte.¹³ Sein Werk nach 1922 dürfte sich anders entwickelt haben ohne die Begegnung mit Prinzhorns Kapitel über den „schizophrenen Meister“ August Neter (eigentlich Natterer). Willkürliche Kombinationen heterogenen Materials, vor allem von Maschinen- und Pflanzenteilen, gab es vorher schon in Ernsts Collagen. Nun aber wagte er sich an die Rekombination von menschlichen Gliedmaßen, ganz wie Natterer es in seinem „Wunder-Hirthen“ (1911-1913) vorgemacht hatte (Abb. 3 und 4) – um die von Prinzhorn beschriebene Wirkung zu erzielen: „den Nachdenkenden in einen Irrgarten ohne Ende“ zu führen¹⁴, d.h. die Ratio des Betrachters kurzzuschließen. Damit unterscheidet sich Ernsts Rezeption der „Irrenkunst“ deutlich von der Kirchners. Der Surrealist suchte nicht mehr nach authentischem künstlerischem Ausdruck. Er setzte, wie er es selbst einmal beschrieben hat¹⁵, eine „Verfahrensweise“ der „Irrenkunst“ kalkuliert ein, um eine bestimmte Wirkung zu erzielen.

Auch für andere bildnerische Verfahren fanden Surrealisten mit Prinzhorns Buch eine Rückversicherung im mutmaßlich authentischen, unbewussten Schaffen der „Irren“, wie überhaupt Wahnsinnstaten ihnen Garanten für die Möglichkeit irrationalen Handelns waren.¹⁶ Die vom Arzt vorgestellten freien Kritzeleien bekräftigten die Idee automatischer Zeichnungen als Äquivalent zum automatischen Schreiben. Und auch für das Verschmelzen von Bildern oder vexierbild-



5. Karel Appel – Siehe S. 19

hafte Kippfiguren, die später für Dalís „paranoisch-kritische Methode“ zentral wurden, finden sich Vorbilder in „Bildnerie der Geisteskranken“.¹⁷

Ihr revolutionäres Problematisieren von Autorschaft ermöglichte den Surrealisten zudem, ab den 1930er Jahren erstmals Werke von Anstaltsinsassen neben eigenen auszustellen, während frühere Künstler ganz im Sinne einer Kolonisierung eroberten Gebiets Anregungen von dort ungekennzeichnet verwertet und die eigentlichen Urheber vom Ausstellungsbetrieb ausgeschlossen hatten.

Als grotesker Zufall erscheint, dass zeitgleich in Deutschland die Nazis das Nebeneinander von Werken der Moderne und „Irrenkunst“ in der Ausstellung „Entartete Kunst“ inszenierten, allerdings in gegenteiliger Absicht. Seit 1938 wurden auf dieser Wanderausstellung Werke der Heidelberger Sammlung als Vergleichsmaterial missbraucht, um durch äußere Ähnlichkeit auf gleiche psychische Befindlichkeit bei professionellen Künstlern schließen zu lassen.¹⁸

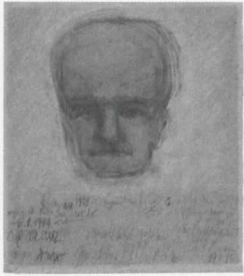
Art brut

Nach dem Zweiten Weltkrieg unternahm der französische Künstler Jean Dubuffet erneut den Versuch, eine Gegenkultur zu etablieren, ähnlich motiviert wie Prinzhorn nach dem Ersten Weltkrieg. Er prägte dafür den Begriff „Art brut“, und obwohl er die meisten seiner Künstler in psychiatrischen Anstalten fand, bestritt er einen festen Zusammenhang. Vielmehr meinte er, dass das Andere zur „kulturellen Kunst“ überall dort zu finden sei, wo man keine Kunst erwarte.

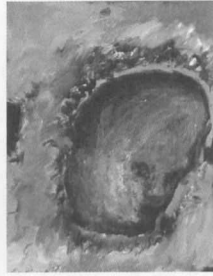
Dieses Absehen vom Krankheitsbegriff brachte jedoch unerwartete Zuordnungsprobleme mit sich. Waren die schöpferischen Außenseiter nicht mehr eindeutig abgegrenzt von der übrigen Gesellschaft durch medizinische Diagnose und Internierung, konnte es schwierig werden, Autonomie gegenüber umgebender Kultur glaubhaft zu vertreten. Zum Präzedenzfall wurde der Maler und Plastiker Gaston Chaisac, den Dubuffet erst in seine Collection de l'art brut aufnahm, dann aber, als er feststellte, dass Chaisac in seiner Formensprache Anregungen von Otto Freundlich aufgenommen und früher sogar in Galerien ausgestellt hatte, in den „Annex“ seiner Sammlung verbannte.¹⁹ Spätestens hier wurde deutlich, dass jede Kunst nur so lange unberührt von der Umwelt erscheint, bis eine Verbindung aufgedeckt wird.

Verschiedene Künstler ließen sich in der Nachkriegszeit von Dubuffets Begeisterung für einen Neuanfang der Kunst mitreißen, prominent darunter die Künstlergruppe CoBrA, deren Mitglieder sich in ihren Bildern vor allem an Kinderkunst orientierten. Zeugnis für die Prominenz von „Irrenkunst“ in ihrem Denken ist etwa das Umgestalten eines Katalogs durch den CoBrA-Künstler Karel Appel 1950.²⁰ Die Publikation begleitete eine große Ausstellung „psychopathologischer Kunst“ anlässlich des ersten internationalen Psychiatriekongresses an der Pariser Klinik St. Anne. Appel übermalte teils die Seiten mit eigenen Gestaltungen (Abb. 5), teils klebte er eigene Werke auf und machte so seine eigene Kunst mit „psychopathologischer“ gemein.

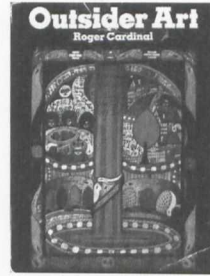
Auch bei der Rückkehr der Kunst zur „Figuration“ um 1960, nach Action Painting und Informel, spielte das Orientieren an Kunst von Außenseitern eine Rolle. Ein prominentes Beispiel ist Georg Baselitz' Auseinandersetzung mit einem Werk der Sammlung Prinzhorn, das er in „Bildnerie der Geisteskranken“ als zentrales Beispiel für unheimliche Wirkung kennen gelernt hatte. 1960/61 gestaltet er den selbstporträthafter „G-Kopf“ nach einer Zeichnung von Otto Emil Marcus (Abb. 6 und 7), 1962 zitiert er Kopf und Aufschrift „Dezemberfreude“ des Blattes in seinem zweiten „Pandämonischen Manifest“.²¹ Hier geht es offenbar weniger um Ausdrucksstärke, Verwirrendes oder Basales von Anstaltswerken, son-



6. Otto Emil Marcus
– Siehe S. 20



7. Georg Baselitz
– Siehe S. 20



8. Roger Cardinal
– Siehe S. 21

dern um das Reklamieren einer spezifischen Anmutung von „Wahnsinn“, die Baselitz beim Durchblättern von Prinzorns Buch kennen gelernt hatte. Gerade an der Berliner Akademie der bildenden Kunst war Prinzorns Buch damals übrigens ein viel gelesenes Buch, das etwa auch in Werken Wolfgang Petricks und Walter Störhres Spuren hinterlassen hat.

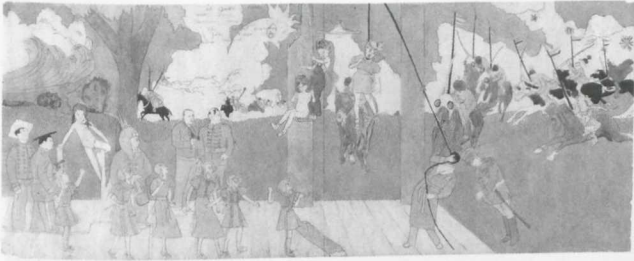
Outsider Art

Einen neuen Schub erhielt die Aufmerksamkeit für künstlerische Werke von Außenseitern um 1970, als die anglo-amerikanische Kunstszene dieses Sammelgebiet entdeckte. Das Wertschätzen nichtakademischer Kunst hatte eine andere Tradition in diesem Land, dessen erste eigenständige Künstler so genannte Limners im 18. Jahrhundert waren, umherziehende Laienmaler, die Porträts anfertigten. Das Sammeln dieser naiven Bildnisse galt demnach spezifisch amerikanischer Kunst und blieb in den USA immer populär. Für die eigenwilligere Variante der Laienkunst in Form von Art brut wurde bald Chicago ein Zentrum. Künstler wie Jim Nut begannen, Anregungen von Anstaltsinsassen in ihren Werken zu verarbeiten. Und die Galeristin Phyllis Kind schwenkte hier Ende 1970 als erste amerikanische Vertreterin ihrer Zunft von zeitgenössischer Kunst auf Art brut um.²² 1972 erschien die englische Übersetzung von Prinzorns Buch unter dem Titel „Artistry of the Mentally Ill“.²³ Und im selben Jahr brachte der englische Romanist Roger Cardinal jenen Band heraus, der zum Handbuch des neuen Interesses an der Kunst von Außenseitern werden sollte (Abb. 8). Sein Titel, eine Idee des Verlegers, der einem englischsprachigen

Publikum nicht das französische „Art brut“ meinte zumuten zu können, prägte zugleich den neuen Terminus dafür: „Outsider Art“. Die Covergestaltung stützt den Verdacht, dass das neue Interesse auch gespeist wurde von der zeit-typischen Drogenerfahrung ihrer Promotoren. Auf Schwarz stehend hat das Brotkunstblatt von Adolf Wölfli Ähnlichkeit mit psychedelischer Kunst jener Jahre.

1972 ist auch das Jahr, in dem der Schweizer Ausstellungsmacher Harald Szeemann auf der von ihm kuratierten documenta 5 Werke eben jenes Adolf Wölfli als eigenständige künstlerische Position präsentierte – ein Schritt, dessen Bedeutung für die öffentliche Anerkennung von Außenseiter-Kunst nicht hoch genug eingeschätzt werden kann. Vier Jahre später bezog endlich Dubuffets Collection de l'art brut ein eigenes öffentliches Museumsgebäude – wenn auch nicht in Frankreich, wie lange erhofft, sondern im schweizerischen Lausanne. Die Schau „Outsiders“ in der Londoner Hayward Gallery 1979, ausgerichtet von Roger Cardinal und dem Galeristen Victor Musgrave, war ein weiterer wichtiger Schritt für die Verbreitung dieser Kunst, der in England und den USA den Anstoß zu einer Reihe von neuen Privatsammlungen gab.

Nach kleineren Ausstellungen der Heidelberger Sammlung Prinzhorn in den 1960er und 1970er Jahren war 1980/81 der bis heute größten Überblick unter dem Titel „Die Prinzhornsammlung“ in vielen deutschen Städten und in Basel zu sehen. Ihm folgten in den 1980er und 1990er Jahren Wanderausstellungen durch die USA und Europa, die ebenfalls eine



9. Henry Darger

– Siehe S. 22/23

große Zahl von Künstlern ansprachen. Daneben setzten sich Maler wie Arnulf Rainer oder Donald Baechler mit Werken anderer Außenseiter auseinander. Die 1992/93 in Los Angeles, Madrid, Basel und Tokyo gezeigte Ausstellung „Parallel Visions“ machte erstmalig umfassend auf Ähnlichkeiten und Einflüsse aufmerksam.

Situation heute

Die Begeisterung für Kunst von gesellschaftlichen Außenseitern erreichte nach den beiden Weltkriegen und in den 1970er Jahren Höhepunkte; ein weiterer ist für die Jahre nach der Jahrtausendwende zu verzeichnen. Neu ist, dass damit eine zunehmende Integration in den Kunstbetrieb einhergeht. Es gibt mittlerweile nicht nur mehr und mehr Privatsammler, die Outsider Art neben Werken anderer Künstler des 20. und 21. Jahrhunderts erwerben. Galeristen und Kunst-Messen haben sich auf solches Nebeneinander eingestellt. Und selbst einige Museen bieten es heute. Zwar wagt noch keines wieder das Integrieren von Outsider-Werken in die Schauräume zeitgenössischer Kunst wie das Irish Museum of Modern Art (IMMA) in Dublin, als es bis vor wenigen Jahren die Musgrave Kinley Collection als Dauerleihgabe beherbergte. Aber es werden gleichberechtigte Abteilungen zugestanden, etwa in der Whitworth Art Gallery von Manchester, heute Heim der Musgrave Kinley Collection, oder im Musée de l'Art Moderne Lille Metropole (LAM) in Villeneuve d'Ascq, das 2010 einen beeindruckenden Anbau für seine Sammlung L'Arancine eröffnet hat.



10. Justine Kurland

– Siehe S. 24

In Nachfolge der Collection de l'art brut eröffneten zudem weitere Sammlungen mit Kunst von Außenseitern eigene Häuser, zum Beispiel 1995 das Visionary Art Museum in Baltimore und 2001 das Museum Sammlung Prinzhorn in Heidelberg. Die meisten zeigen immer wieder auch Ausstellungen, die professionelle Kunst integrieren. Außerdem lassen sich Künstler von den Beständen zu eigenen Werken anregen. So war 2008 im American Folk Art Museum, lange Zeit die wichtigste Adresse für Outsider Art in den USA, die Ausstellung „Dargerism“ zu sehen mit einer Fülle von künstlerischen Reaktionen auf Henry Darger, der längst zu einem amerikanischen Wölfler stilisiert worden ist (Abb. 9 und 10). Die Spannweite der Auseinandersetzung entspricht dabei der Vielfalt künstlerischer Strömungen heute. Sie reicht von plagiatsverdächtigen Annäherungen bis zu „künstlerischer Forschung“, deren Ergebnisse nur im Nebeneinander mit dem Ausgangswerk Sinn machen.²⁴

Nachbemerkung

Wie schon hervorgehoben, ist gänzlich unabhängiges künstlerisches Schaffen nicht vorstellbar. Jeder, der einen Stift in die Hand nimmt und damit auf einem Grund Spuren hinterlässt, schließt, wie bewusst auch immer, an eine lange Tradition von Zeichnung und Malerei an. Niemand lebt gänzlich außerhalb von Kommunikation und damit von Bildkulturen, seien es Kulturen äußerer oder innerer Bildern. Auch Außenseiter der Gesellschaft beginnen nicht bei einem Nullpunkt. Sie knüpfen vielmehr in eigenwilliger Weise an ihnen Bekanntes und wagen dabei gelegentlich Transformationen

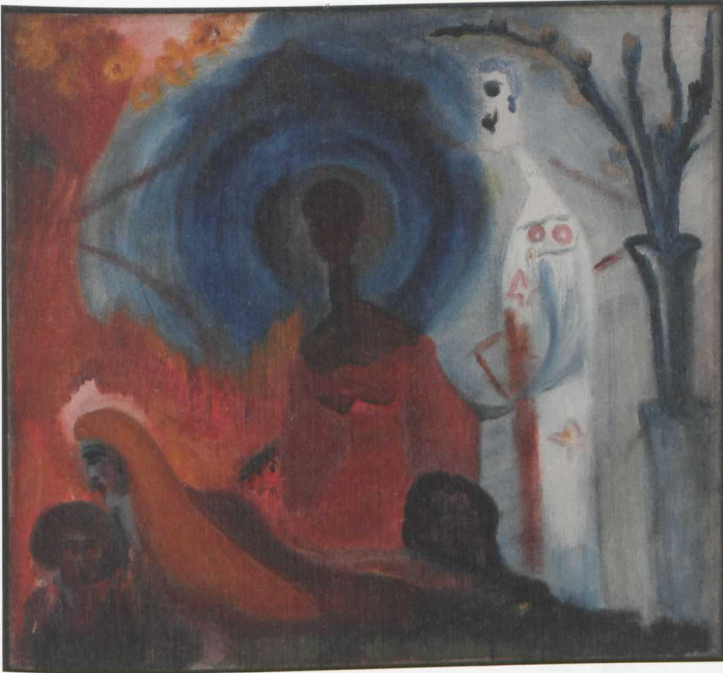
und Entwicklungen, die sich ihre professionellen Kollegen versagen – tatsächlich werden die meisten „kulturellen Künstler“ durch den Anspruch, Originelles zu produzieren, von Vermeidungsregeln geradezu beherrscht. Grund für den Wagemut der Außenseiter ist weniger ihr Nichtwissen als der geradezu existentielle Druck, etwas mitzuteilen oder zu tun. Bildliches Schaffen erscheint ihnen das einzige Vehikel für das Umsetzen von und/oder das Reagieren auf Erfahrungen, die mit „Leiden“ sicherlich zu eindimensional gefasst sind. Oftmals sehen sie dabei ihre Werke nicht als Kunst an, sondern als Vehikel, um in die Realität einzugreifen.

Hilft dieser Blick auf Voraussetzungen des Schaffens beim Verstehen des immer wieder beobachteten, rätselhaften Phänomens, dass Werke von Außenseitern der Kunstgeschichte voraus zu greifen scheinen? Selbst der bewusste Rückgriff Ernsts auf Natterer erklärt nicht, warum die Bildsprache dieses Anstaltsinsassen aus den Jahren vor Beginn des Ersten Weltkriegs, die Prinzhorn noch verwirrt hatte, in den 1920er plötzlich von den Surrealisten „verstanden“ wird. Erst recht ist unklar, warum manche Beispiele der historischen Sammlung Prinzhorn für uns heute wie „Action Painting“ anmuten, andere uns an frühe Zeichnungen von Joseph Beuys erinnern oder wir in wieder anderen geradezu eine ernsthafte Konkurrenz zu seriellen Werken der 1970er Jahre sehen.

Liegen hier bloß Missverständnisse vor? Oder werden hier Probleme von Individuen durchgespielt (oder „durchlitten“), die erst später breitere gesellschaftliche Relevanz erhalten? Kann „existentielles Schaffen“ möglicherweise immer erst im Nachhinein als Kunst rezipiert werden? Und sollte es das überhaupt? Sofern die Integration der Werke von Außenseitern in die Ausstellungskunst fortschreitet, stellen sich damit nicht allein für die Kunstgeschichtsschreibung neue Herausforderungen.

Anmerkungen:

- 1 Cesare Lombroso, *Genio e follia, in rapporto all'antropologia, alla giurisprudenza ed alle discipline carceriari*, Mailand 1864.
- 2 Marcel Réja, *L'art chez les fous, le dessin, la prose, la poésie*, Paris 1907.
- 3 Siehe hierzu Expressionismus und Wahnsinn, Ausstellungskatalog Schleswig-Holsteinische Landesmuseen, Schloß Gottorf, München 2003.
- 4 Paul Klee, „München“, in: *Die Alpen* 6, Januar 1912, S. 302.
- 5 Siehe hierzu Thomas Röske, *Der Arzt als Künstler. Ästhetik und Psychotherapie bei Hans Prinzhorn (1886-1933)*, Bielefeld 1995, S. 140, sowie Karl Ludwig Hofmann, „So ganz merkwürdig rein und schön“ – Emil Nolde und Ernst Josephson“, in: *Expressionismus und Wahnsinn* (s. Anm. 3), S. 120-131.
- 6 Hierzu zuletzt: Thomas Röske, „Max Ernsts Begegnung mit Bildneri der Geisteskranken“, in: *Surrealismus und Wahnsinn, Ausstellungskatalog Sammlung Prinzhorn, Heidelberg 2009*, S. 53-67, hier S. 53.
- 7 Siehe hierzu Thomas Röske, „Ist das nicht doch recht pathologisch?“ – Kirchner und das ‚Kranke‘ in der Kunst“, in: *Expressionismus und Wahnsinn* (s. Anm. 3), S. 156-163.
- 8 Siehe hierzu Röske 1995 (s. Anm. 5), S. 75.
- 9 Hans Prinzhorn, *Bildneri der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlin 1922 (7. Aufl., Wien 2011).
- 10 Ebd., S. 343.
- 11 Walter Morgenthaler, *Ein Geisteskranker als Künstler*, Bern und Leipzig 1921.
- 12 Thomas Röske, „Inspiration und unerreichtes Vorbild – ‚L'art des fous‘ und Surrealismus“, in: *Surrealismus und Wahnsinn* (s. Anm. 6), S. 9-19, hier S. 11.
- 13 Siehe hierzu Röske, *Ernst*, 2009 (s. Anm. 6)
- 14 Prinzhorn 1922 (s. Anm. 9), S. 219.
- 15 Max Ernst, „Notes pour une biographie“, in: *ders., Écritures*, Paris 1970, S. 9-99, hier S. 20.
- 16 Röske, *Inspiration*, 2009 (s. Anm. 12), S. 17.
- 17 Peter Gorsen, „Salvador Dalis fabulierte Wahnwelt im Vergleich mit Hans Prinzhorns ‚Bildneri der Geisteskranken‘“, in: *Surrealismus und Wahnsinn* (s. Anm. 6), S. 75-93, hier S. 83 ff.
- 18 Siehe hierzu: Christoph Zuschlag, *Entartete Kunst. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland*, Worms 1995.
- 19 Siehe hierzu: Lucienne Peiry, *L'art brut, Die Träume der Unvernunft*, Jena 1999, S. 164 f.
- 20 Siehe: Karel Appel, *Psychopathological Art, 1948-1950*, Bern 1997.
- 21 Siehe: Peter Gorsen, „Der frühe Georg Baselitz und seine Zeit. Die Bildproduktion im Bann der Pandämonischen Manifeste“, in: *Georg Baselitz. Gemälde. Schöne und häßliche Porträts*, Ausstellungskatalog Städtische Galerie im PrinzMaxPalais Karlsruhe und Neue Galerie der Stadt Linz, Karlsruhe 1993, S. 27-47, hier S. 43 f.
- 22 „Ja, Leidenschaft“. Phyllis Kind, Galeristin in New York, im Interview mit Thomas Röske“, in: *wahnsinn sammeln. Outsider Art aus der Sammlung Damman*, Ausstellungskatalog Sammlung Prinzhorn, Heidelberg 2004, S. 78-84, hier S. 78.
- 23 Hans Prinzhorn, *Artistry of the Mentally Ill. A Contribution to the Psychology and Psychopathology of Configuration*, New York 1972.
- 24 Als Beispiel für letztes s. Schwarzseiden. Lisa Niederreiter – Agnes Richter, *Ausstellungskatalog Sammlung Prinzhorn, Heidelberg 2009*.



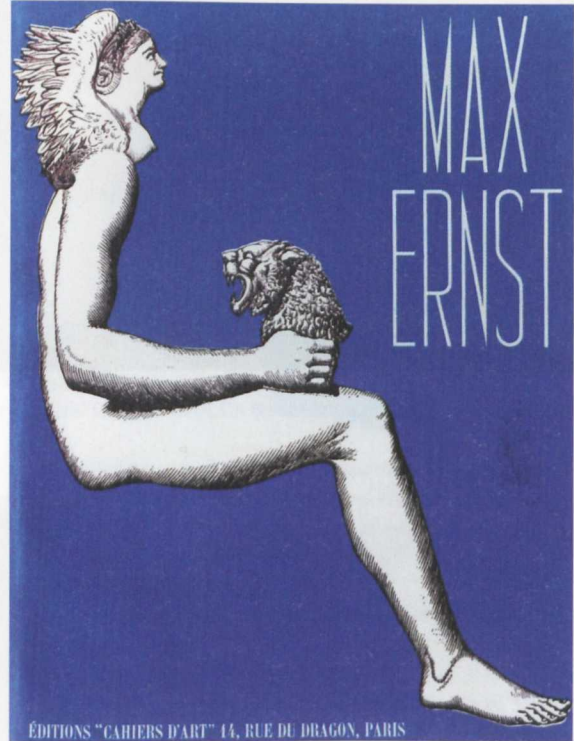
Else Blankenhorn, Ohne Titel,
vor 1920, Öl auf Leinwand, 38 x 42 cm,
Heidelberg, Sammlung Prinzhorn



Ernst Ludwig Kirchner,
Wintermondnacht,
1919, Farbholzschnitt, Privatbesitz

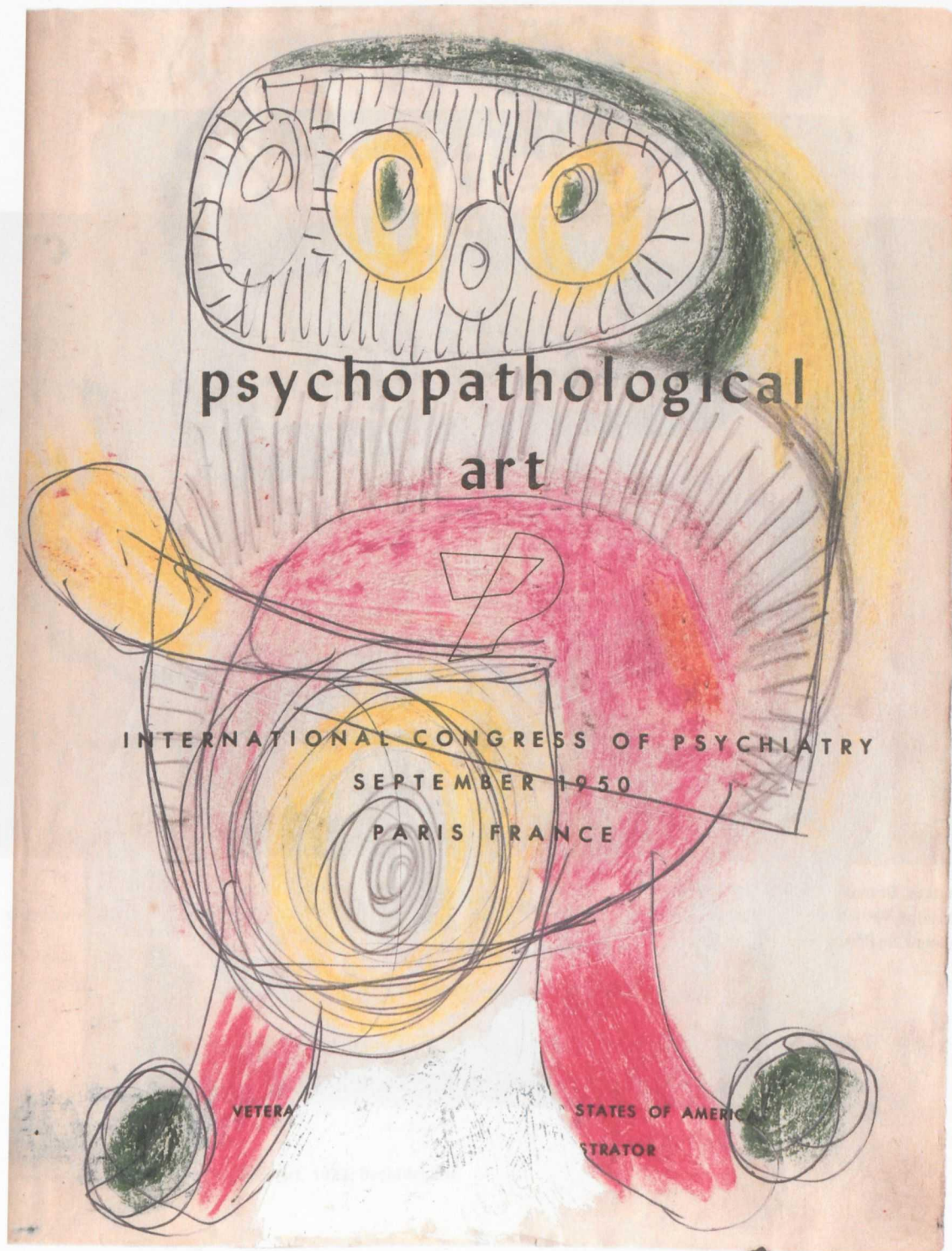


August Natterer, Wunder-Hirthe,
ca. 1911-1913, Bleistift, Wasserfarben auf Aquarellkarton, Firnis,
24,5 x 19,5 cm, Heidelberg, Sammlung Prinzhorn



Max Ernst, Oedipe,
1931, Max-Ernst-Sondernummer der Cahiers d'art,
Paris 1937, Cover

Karel Appel, Psychopathological Art,
1950, Gouache auf dem Titel eines Ausstellungskatalogs, 26 x 20 cm, Besitz des Künstlers

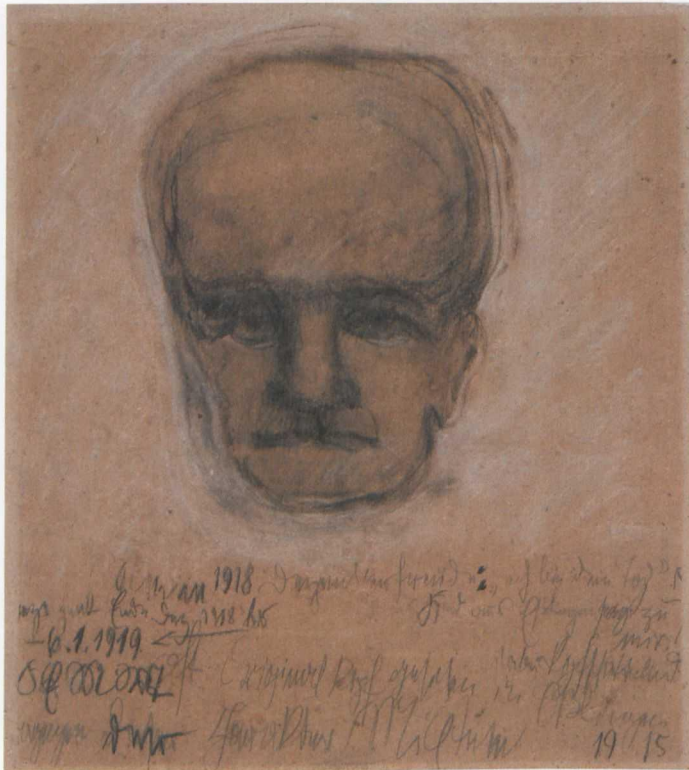


psychopathological
art

INTERNATIONAL CONGRESS OF PSYCHIATRY
SEPTEMBER 1950
PARIS FRANCE

VETERA

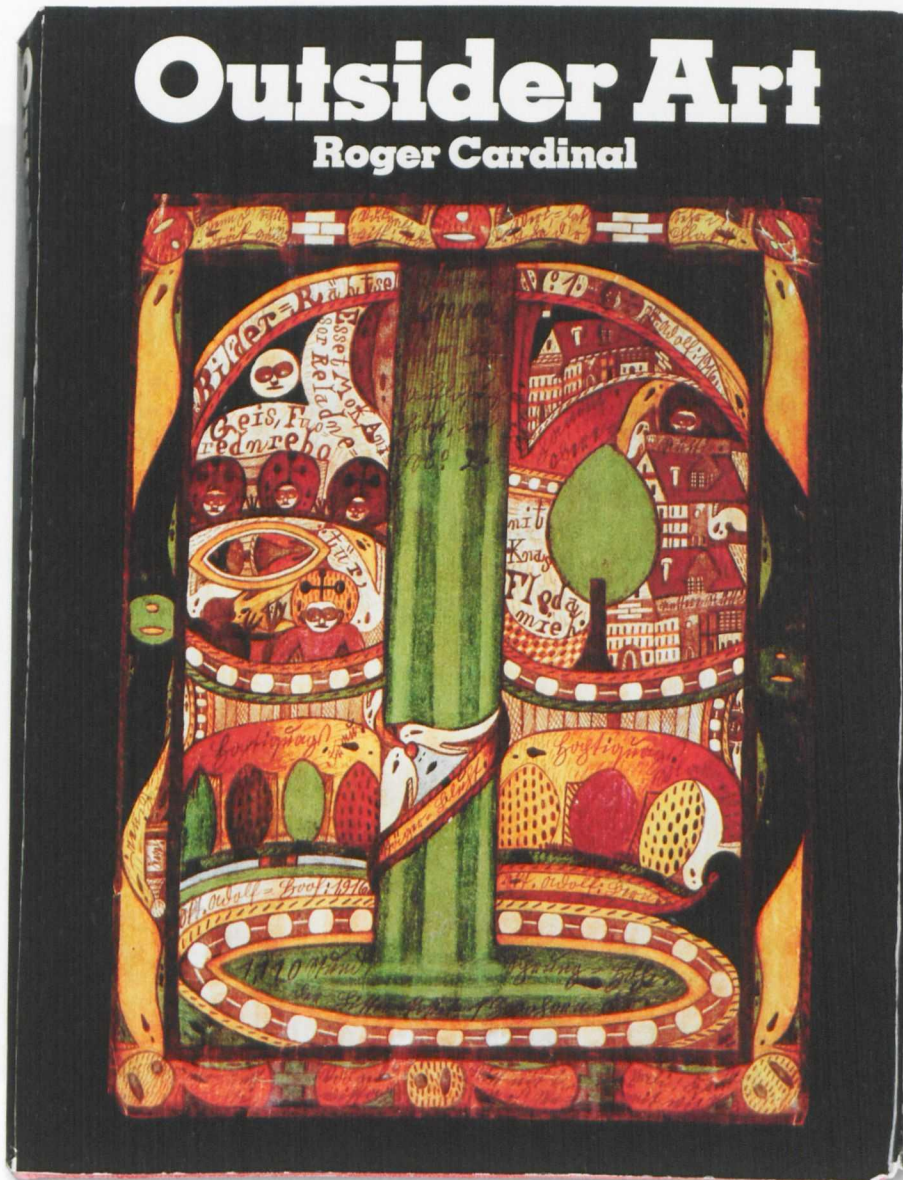
STATES OF AMERICA
STRATOR



Otto Emil Marcus, Dezemberfreude: „Ich bin dein tod“,
 1918–1919, Bleistift, Pastellkreide, weiß gehöhlt, auf Pappe, 40,1 x 33,8 cm,
 Heidelberg, Sammlung Prinzhorn



Georg Baselitz, G-Kopf,
 1960–1961, Öl auf Leinwand, 135 x 100 cm, Privatbesitz



Roger Cardinal, *Outsider Art*, 1972, Buchtitelseite



Strictly Non-Professional

James Dickson, 1960, 128 x 48 cm, Gouache, Bleistift und Tusche auf Papier, Sammlung abcd, Paris



Henry Darger, *At Julio Callio vice norma rescuers come the wicked execution*, zw. 1950 und 1960, 48 x 128 cm, Gouache, Bleistift und Tusche auf Papier, Sammlung abcd, Paris