

ART BRUT REVISITED

© 2011 von Turhan Demirel

In den letzten Jahren befassen sich neben einer Vielzahl von Ausstellungen, zunehmend auch Publikationen, Berichten in den Massenmedien mit einer immer beliebter werdenden Kunst, die gerne mit dem Begriff „Art Brut“, im anglo-amerikanischen Sprachraum „Outsider Art“ beschrieben wird.

In diesem Beitrag soll aus der Gegenwartsperspektive, der Frage nachgegangen werden, ob und in wieweit es sinnvoll ist, den Begriff Art Brut in dem heutigen künstlerischen und soziokulturellen Kontext noch anzuwenden.

Historisch betrachtet entstand der Art Brut- Begriff im kulturellen und künstlerischen Kontext der Moderne nach dem zweiten Weltkrieg, als Ausdruck der Opposition gegen den tradierten und verfestigten Kunstkanon. In den Nachkriegsjahren begann in Europa eine Neuorientierung, Neugestaltung und Erneuerung in allen Lebensbereichen. Es war die Zeit der Aufbrüche, auch in der Kunstszene. Eine neue rebellische Künstlergeneration trat auf den Plan, die der Kunstauffassung ihrer Zeit kritisch ja ablehnend gegenüber stand und nach innovativen Ideen, neuen Formen und Ausdrucksmöglichkeiten suchte. Viele wandten sich der abstrakten Malerei, dem Sinnbild künstlerischer Freiheit, zu. Einer dieser Rebellen war der französische Maler Jean Dubuffet (1901-1985), der das Kunst- und Kultursystem seiner Zeit radikal in Frage stellte und nach neuen ursprünglichen, unverbrauchten, von der Zivilisation unverdorbenen Ausdrucksformen Ausschau hielt. Während einer Schweizreise, die er im Juli 1945 mit dem Dichter Jean Paulhan unternahm, lernte er in der Anstalt Waldau bei Bern die Werke von Adolf Wölfli und in Münsingen von Heinrich Anton Müller, in Lausanne die zeichnerischen Arbeiten der Aloïse Corbaz von hervorragender künstlerischer Qualität kennen.

Später begegnete er auch einem breiten Kreis von gesellschaftlich unangepassten, randständigen Menschen, Gefangenen, Mediumisten, ungebildeten Laien und Kindern mit Kunstwerken von hoher Qualität. Ihr künstlerisches Geschick hinterließ bei ihm einen nachdrücklichen Eindruck. Ihm wurde klar, dass es neben der offiziellen, gleichzeitig eine andere Kunst in Verborgenem aufblühte. Begeistert davon, kreierte er für diese Werke, die er mit ungeschliffenen Diamanten verglich, den Begriff „Art Brut“, zu Deutsch: „rohe Kunst“, wobei mit der Bezeichnung „roh“ keineswegs Unfertiges, Unvollkommenes oder Geringwertiges gemeint war, sondern eine „Kunst im Reinzustand“.

Dubuffet verstand die Art Brut in erster Linie als eine subversive und rebellische Position, quasi als radikale Absage an die jahrhunderte lang tradierte Kunst. Er war fest der Überzeugung, dass wirkliche, wahrhafte Kunst, nur aus dem Inneren des Künstlers, aus freier Fantasie und

Gestaltung kommt, unbeeinflusst von Vorschriften der kulturellen Kunst und Schönheitsideale. Künstlerische Erziehung, bewusste, intellektuelle Kontrolle und Nachahmung schienen ihm, dem künstlerischen Prozess hinderlich, ja sogar entgegengesetzt.

Er versuchte das „Reine“ „Rohe“ und „Ursprüngliche“ als allgemeingültige Wahrheit zu erklären und als kunsttheoretische Position zu verabsolutieren. In dem Katalogtext mit dem Titel „L'Art brut préféré aux Arts culturels“, der anlässlich der Ausstellung in der Pariser Galerie René Drouin im Oktober 1949 erschien und als Manifest der Art Brut gilt, plädierte er leidenschaftlich für eine „rohe Kunst“ statt „kultureller Künste“.

Darin beschrieb er die Art Brut wie folgt : „Wir verstehen darunter Werke von Personen, die unberührt von der kulturellen Kunst geblieben sind, bei denen also Anpassung und Nachahmung - anders als bei den intellektuellen Künstlern - kaum eine oder gar keine Rolle spielen. Eine Kunst also, in der nur die eigene Erfindung in Erscheinung tritt, und die nichts von einem Chamäleon oder einem Affen an sich hat, wie das bei der kulturellen Kunst konstante Praxis ist.

Die Autoren dieser Kunst beziehen also alles (Themen, Auswahl der verwendeten Materialien, Mittel der Umsetzung, Rhythmik, zeichnerische Handschrift usw.) aus ihrem eigenen Innern und nicht aus den Klischees der klassischen Kunst oder der gerade aktuellen Kunstströmung.

Wir können die künstlerische Arbeit in ganz reiner – sozusagen roher – Form miterleben, wie sie vom Künstler ganz und gar in all ihren Phasen aus eigenem Antrieb neu entdeckt wird“

Er schrieb weiter: „Es entspricht der Absicht von ‚Art-Brut‘, dem, was das Abendland (ein wenig lautstark) seine ‚Kultur‘ nennt, entgegenzutreten, mit ihr völlig aufzuräumen.“ (1)

Dubuffet war zwar Namensgeber aber nicht der erste, der diese Kunst entdeckte. Es waren andere Künstler vor ihm, allen voran Surrealisten, die die Kunst psychisch Kranker erkannten und für die eigenen Arbeiten nutzten.

Geweckt wurde das Interesse durch engagierte Anstaltspsychiater, gegen Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts, die die künstlerischen Fertigkeiten psychisch Kranker entdeckten.

Einer der ersten, der sich mit den bildnerischen Werken seiner psychotischen Patienten befasste und eine Sammlung aufgebaut hatte, war der italienische Psychiater und Kriminologe Cesare Lombroso (1836-1909). In seinem 1864 erschienenen Buch „Genio e Follia= Genie und Irrsinn“(2) rückte er die Geisteskrankheit und Kreativität in einen engen Zusammenhang. Dieser längst widerlegte Irrtum diente später der Naziideologie, um die Kunst der Avantgarde als Entartet zu denunzieren, mit fatalen Konsequenzen. Im Jahre 1907 erschien die Monografie: „L'art chez le fous=Die Kunst bei den Verrückten“ (3) von dem französischen Psychiater Paul Meunier mit dem Pseudonym Marcel Reja (1873-1957), die keinen großen Anklang fand. Er setzte sich mit Werken Geisteskrankter und Kinder auseinander und ging als erster der Frage

nach, ob man die Hervorbringungen Verrückter als Kunstwerke bezeichnen kann.

Die ersten ausführlichen Studien zur Kunst der Geisteskranken stammen von Walther Morgenthaler und Hans Prinzhorn. Morgenthaler publizierte 1921 seine berühmte Monografie "Ein Geisteskranker als Künstler"(4) über Adolf Wölfli, der die letzten 35 Jahre seines Lebens in der Irrenanstalt Waldau bei Bern verbrachte und ein umfangreiches Werk von 25.000 Blättern mit außergewöhnlichen Zeichnungen, Collagen, Gedichten, Prosa und Notationen hinterließ.

Ein Jahr später erschien das umfangreiche Buch vom Heidelberger Psychiater und Kunsthistoriker Hans Prinzhorn (1886-1933), mit dem Titel: „Bildnerei der Geisteskranken“(5). Darin beschrieb er das Ergebnis seiner genauen Analyse von mehr als 5.000 Arbeiten von etwa 450 Patienten aus verschiedenen Kliniken. Er entwickelte eine Ausdruckstheorie der Gestaltung, die sich an der Gestaltpsychologie und an der Kunst seiner Zeit orientierte.

Die Seelenärzte berücksichtigten zwar künstlerische Aspekte, ihre Intention war es, vielmehr mit Hilfe der bildnerischen Erzeugnisse, in das seelische Leben ihrer Patienten einzudringen. Sie betrachteten die Werke von Patienten, wie nicht anders zu erwarten, in unmittelbarem Zusammenhang mit ihren Krankheiten und siedelten die künstlerischen Ausdrucksformen, mit der Bezeichnung „Psychopathologische Kunst“ in den Bereich des Krankhaften an, mit schwerwiegenden Konsequenzen für die Künstlerinnen und Künstler.

Irrtümer dieser Art hat es schon viel früher gegeben: Seit Michelangelo und Dürer glaubte man dreihundert Jahre lang an einen Zusammenhang zwischen Kreativität und Melancholie. Man sah darin eine Grundvoraussetzung für künstlerische Tätigkeit. Im neunzehnten Jahrhundert herrschte - wie oben erwähnt - die Meinung, dass Kreativität und Wahnsinn eng miteinander zusammenhängen.

Nach derzeitigem Kenntnisstand wissen wir, dass es ebenso wenig eine kranke wie eine gesunde Kunst gibt und die Ansichten, als handle es sich dabei um eine „Kunst von Kranken“ überholt, veraltet und somit als historisch zu betrachten sind.

Schon sehr früh erkannte dies der scharfsinnige Dubuffet. Von ihm stammt der viel zitierte, etwas zugespitzte Spruch:

„Unsere Meinung zu dieser Frage ist, dass es ebenso wenig eine Kunst der Verrückten gibt wie eine Kunst der Magen - oder Kniekranken.“

Dubuffet setzte sich aus dieser Überzeugung heraus, konsequent wie kein anderer, für diese Kunst ein, entdeckte viele Talente, hob sie aus der Anonymität hervor, brachte sie in das Bewusstsein der Öffentlichkeit.

Die Begegnung mit diesen künstlerischen Ausdrucksformen schlug sich auch unmittelbar bei seinem Schaffen nieder. Außerdem war er ein passionierter Sammler von Art Brut und trug im Laufe der Jahre über 5.000 Bilder zusammen, die er 1972 der Stadt Lausanne stiftete.

Gut die Hälfte der Werke seiner Sammlung stammt von internierten Menschen in Anstalten, in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Dubuffet beharrte stets auf der Reinhaltung seiner Sammlung und der

Art Brut, legte dafür strenge Kriterien fest, indem er nur die Werke sammelte, die seiner Ansicht nach „einen spontanen und ausgeprägt erfinderischen Charakter aufweisen, der herkömmlichen Kunst und kulturellen Schablonen so wenig wie möglich verpflichtet sind und von Unbekannten stammen, denen die professionellen Künstlermilieus fremd sind“. (6) Später beanspruchte er sogar die Urheberschaft für diesen Begriff.

So sehr Dubuffet die Bedeutung dieser Kunst betonte, so hat ausgerechnet er durch seine strenge Abschottung und Eingrenzung der Art Brut- Künstler, selbst Schranken errichtet und damit paradoxerweise, in nicht unerheblichem Maße zu der Ausgrenzung ihrer Kunst beigetragen. Zu dem weiteren Paradoxon von Dubuffet gehört es auch die Tatsache, dass er selbst als anerkannter Maler in den zeitgenössischen Kunstkontext, den er so vehement kritisierte, eingebunden war.

Trotz diesen Ambivalenzen gebührt ihm zweifellos das geschichtliche Verdienst, die Kunst von psychisch Kranken aus dem psychopathologischen Korsett zu befreien und in den Kontext der Kunst

zu stellen. Seitdem vollzog sich, parallel zu den sozialen und kulturellen Veränderungen, ein Wandel in der Art Brut Landschaft: Die Voraussetzungen und Bedingungen unter denen die Art Brut Künstler in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts arbeiten mussten, waren etwas grundlegend anderes als die von heute. Die meisten von ihnen lebten hinter hohen Anstaltmauern, lebenslänglich eingesperrt und ausgesondert, unter unwürdigen und unerträglichen Bedingungen, in völliger Isolation. Sie waren nicht an das soziale und kulturelle Leben gebunden. Sie malten und zeichneten unter schwierigsten Umständen. Viele von Ihnen verfügten nicht einmal über nötige Utensilien für ihr künstlerisches Schaffen, nicht einmal über ordentliches Zeichenpapier, mussten oft zufällig greifbares Material wie Papiere aus Abfällen, Briefpapier, Toilettenpapier, Packpapier und Zeitungspapier benutzen. Menschen mit ungeahnten Talenten gab es auch außerhalb der Anstaltsmauern und jenseits des Wahnsinns, die in der Abgeschiedenheit ihrer Behausungen, mit manischer Besessenheit malten, zeichneten oder schnitzten- ganz im Sinne von Dubuffet. Ihre werke blieben meist vor den Augen der Öffentlichkeit verborgen, wurden nicht selten nach ihrem Tod entdeckt. Vor diesem Hintergrund schuf Dubuffet sein Art Brut-Konzept. Seitdem ist eine neue Generation von Künstlerinnen und Künstler herangewachsen, die sich von ihren Vorgängern aus dieser Epoche hinsichtlich ihrer Lebensrealität und Erfahrungswelt deutlich unterscheidet. Menschen in völliger gesellschaftlicher Isolation, unabhängig von der sozialen und kulturellen Konditionierung und der kulturellen Kunst, ohne Hilfe von Außen, gibt es heute ebenso wenig wie langfristig internierte und vollständig isolierte Anstaltsinsassen ohne Psychopharmaka und Kunsttherapie.

Dank der Antipsychiatriebewegung und Psychiatriereform in den siebziger Jahren sind die Irrenanstalten durch offene Krankenhäuser und

Kliniken ersetzt worden. Um die Integration und tätige Teilhabe am gesellschaftlichen Leben zu fördern, wurde eine ganze Palette von alternativen Einrichtungen wie Tageskliniken, betreutes Wohnen und Arbeiten gegründet.

Im Rahmen dieser integrativen Förderung erhalten psychisch Kranke und Menschen mit intellektueller Behinderung auch die Möglichkeit, sich unter künstlerischer Assistenz, in vielfältiger Weise schöpferisch tätig zu werden und die eigenen, kreativen Kräfte zu entfalten. Diese so genannten Kreativ-Ateliers bzw. Kunstwerkstätte, in denen optimale Arbeitsbedingungen geboten und Klienten adäquates Material zur Verfügung gestellt werden, erleben derzeit einen enormen Hype, und schießen allerorts aus dem Boden.

Auch wenn ein großer Teil der Erzeugnisse, die in diesen Kunstwerkstätten entstehen, durch künstlerische Anleitung in ihrer Authentizität gefährdet sind und viele von ihnen tatsächlich nicht die Qualitätsbezeichnung Kunst verdienen, entstehen doch immer öfter selbst erarbeitete, authentische Kunstwerke von erstaunlicher Qualität. In manchen Ateliers arbeiten Menschen mit und ohne psychiatrische Erfahrung und intellektuelle Behinderung auf Augenhöhe zusammen. Fasst man die oben erwähnten Fakten zusammen, wird schnell klar, dass die Nachkommen der klassischen Art -Brut- KünstlerInnen und ihre Werke nicht mehr die eng gefassten Kriterien Dubuffets erfüllen und die Bezeichnung Art Brut, mit ihrem rigoristischen Ansatz, gegenwärtig an ihre Grenzen stößt. So ist es nicht übertrieben zu sagen, dass Art Brut-Begriff mit Dubuffets Namen und seiner Zeit verbunden ist und endgültig der Vergangenheit angehört.

Die Bezeichnung Outsider Art, die zum ersten Mal als Titel eines 1972 erschienenen Buches des englischen Kunstschriftstellers Roger Cardinal auftauchte (7), war ursprünglich mit Dubuffets Einverständnis, als angloamerikanisches

Synonym für Art Brut konzipiert. Im Laufe der Zeit musste sie sich der veränderten Wirklichkeit anpassen und an Schärfe einbüßen. Sie geht heute, insbesondere in den USA, weit über den Art Brut Begriff hinaus und deckt ein breiteres Spektrum ab, dient als Sammelbezeichnung für alle künstlerischen Erscheinungsformen, die jenseits der etablierten Kunstwelt und außerhalb der Kunstgeschichte – und Tradition stattfinden.

Cardinal selbst bezeichnet sich allerdings als „Purist“ und hält sich bis heute an die strikte Definition der Outsider Art. Deshalb besteht Unklarheit darüber, in welchem Bedeutungszusammenhang der Begriff Outsiderkunst heute steht. Zudem reduziert er die Kunst auf die soziale Komponente, nämlich auf das gesellschaftliche Außenseitertum der Künstler und Künstlerinnen.

Der oben skizzierte kurze Überblick zeigt, dass die genannten Begriffe nicht anders sind, als ein Einordnungsversuch mit hermeneutischem Zugriff auf ein facettenreiches, kompliziertes künstlerisches Phänomen. Sie sind aber in ihren Erklärungsansätzen unzulänglich, weil sie damit

eine in sich geschlossene, homogene Kunstrichtung mit einheitlichen stilistisch-formalen Kriterien suggerieren. Tatsache ist, dass diese Künstlerinnen und Künstler solitäre, originäre Einzelgänger, Individualisten ohne Vorbilder und ohne stilistische Gemeinsamkeiten sind und sich jeder Vereinheitlichung und pauschalen Kategorisierung entziehen.

Ebenso unzulänglich ist der Versuch, die Kunstschaffenden, fast ausschließlich über ihre spezifisch individuellen und sozio- kulturellen Merkmale, mit anderen Worten über ihre psychische „Andersartigkeit“ oder ihr „Außenseitertum“ zu definieren.

Es ist in diesem Zusammenhang gleichgültig, ob der Urheber gesund oder krank ist, ob er sozial gut oder weniger gut integriert ist. Der bloße Umstand, dass die Urheber zu den Außenseitern der Gesellschaft gehören bzw. psychisch krank sind, darf nicht zu dem Nachteil führen, dass gleichsam ihre Werke ausgegrenzt werden.(8)

Die bisherige abwertende und ausgrenzende Einstellung entspricht nicht dem Wesen der universellen Kunst. Sie ist in unserer postmodernen, stark globalisierten Welt und in einer Zeit eines sich ständig wandelnden Kunstbegriffs äußerst fragwürdig, ja obsolet geworden.

Deshalb bedarf es eines Perspektivwechsels, der die bisherigen Begrifflichkeiten auf ihre Tauglichkeit befragt und jenseits von Kategorisierungen und Etikettierungen, die den Künstler ebenso ausgrenzen, wie das Werk selbst, nach einem zukunftstauglichen Konzept mit neuen Ansätzen sucht.

Literatur:

1-Dubuffet, Jean: Vorwort zum Katalog der Ausstellung in der Galerie Renè Drouin. Paris

1949. In: Presler, Gerd: L'Art-Brut. Kunst zwischen Genialität und Wahnsinn. Köln 1981, S. 165 und 167.

2-Lombroso, Cesare: Genie und Irrsinn in ihren Beziehungen zum Gesetz, zur Kritik und zur Geschichte. Leipzig: Reclam 1887

3-Réja, Marcel : L` Art chez les Fous , Paris, Société du Mercure de France,1907

4-Morgenthaler, Walter: Ein Geisteskranker als Künstler, Adolf Wölfli, Leipzig, Bircher, 1921

5-Prinzhorn, Hans: Die Bildnerie der Geisteskranken: Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung, Berlin, Heidelberg, New York, Springer, 1922

6-Zit. nach Mecherlein, Klaus: Versuch über das Korsett der Begriffe, In: Weltsichten. Tamat. 2001, S.100

7-Cardinal, Roger: Outsider Art, London, Studio Vista, 1972

8-Demirel, Turhan: Outsider Bilderwelten aus der Sammlung Demirel, BP Verlag, 2006, S.10

Adresse des Verfassers:
Dr.med. Turhan Demirel
Neuer Triebel 38
D-42111 Wuppertal
E-Mail: turhandemirel@t-online.de