

REZEPTION DER KUNST VON AUßENSEITERN IM WANDEL DER ZEIT

© 2011 von Turhan Demirel

Seit der Entdeckung der bildnerischen Produkte von außergewöhnlicher Qualität psychisch Kranker und nicht geschulter Laien vor über hundert Jahren, wurde die große Vielfalt künstlerischer Kreativität, die sich außerhalb des offiziellen Kunstbetriebs entfaltet, unterschiedlich beurteilt und eingeschätzt. Geprägt von sozio-kulturellen Einflüssen der jeweiligen Epoche sowie vom jeweils herrschenden Weltbild, entstanden eine Vielzahl von Definitionen und Begriffe mit unterschiedlichen Sichtweisen, Interpretationen und Erklärungsansätzen. In der rückblickenden Betrachtung lassen sich chronologisch, im Wesentlichen folgende konzeptionelle Ansätze zur Rezeption dieser Kunst ausmachen:

1- *Verrücktenkunst und Bildneri der Geisteskranken von Hans Prinzhorn*

Die historischen Wurzeln der Außenseiterkunst gehen bis zurück in das Ende des 19. Jahrhunderts. Die ersten Zeugnisse stammen aus den psychiatrischen Anstalten, in denen die künstlerischen Fertigkeiten psychisch Kranker durch einige engagierte Psychiater entdeckt wurden.

Einer der ersten, der sich mit den bildnerischen Werken seiner psychotischen Patienten befasst 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*“ (1) versuchte er, einen Zusammenhang zwischen Genie und Irrsinn, zwischen künstlerischer Begabung und Geisteskrankheit herzustellen, der längst widerlegt worden ist. Dennoch ist dieser unzutreffende Mythos heute noch in den Köpfen vieler lebendig. Im Jahre 1907 erschien die Monografie: „*L'art chez le fous=Die Kunst bei den Verrückten*“ (2) von dem französischen Psychiater Paul Meunier mit dem Pseudonym *Marcel Reja* (1873-1957), die keinen großen Anklang fand.

Er setzte sich mit Werken Geisteskranker 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*“ (3) über *Adolf Wölfli*, der länger als 30 Jahre seines Lebens in der Irrenanstalt Waldau bei Bern verbrachte und ein umfangreiches Werk von 24.000 Blättern mit außergewöhnlichen Zeichnungen sowie über 25.000 Seiten Prosawerk hinterließ.

Ein Jahr später erschien das umfangreiche Buch vom Heidelberger Psychiater und Kunsthistoriker *Hans Prinzhorn* (1886-1933), mit dem Titel: „*Bildnerei der Geisteskranken*“⁽⁴⁾. Darin beschrieb er das Ergebnis seiner genauen Analyse von mehr als 5.000 Arbeiten von etwa 450 Patienten aus verschiedenen Kliniken, die er im Auftrag seines Klinikleiters Prof. Karl Willmanns zusammentrug. Er entwickelte eine Ausdruckstheorie der Gestaltung, die sich an der Gestaltpsychologie und an der Kunst seiner Zeit orientierte. Das mit 187 Abbildungen reichlich bebilderte Buch löste eine Welle der Begeisterung bei Künstlern der Moderne aus. Besonders die Surrealisten, die das Buch durch Max Ernst kennen gelernt hatten, nahmen die Bilder begeistert auf und ließen sich durch die Werke der Anstaltsinsassen zu eigenen Arbeiten anregen. Die Sammlung Prinzhorn hat den zweiten Weltkrieg unbeschadet überlebt. Die Schöpfer dieser Werke leider nicht. Während des dritten Reiches wurden sie zur Verfemung moderner Kunst zu ideologischen Zwecken instrumentalisiert. In der Ausstellung „Entartete Kunst“ 1937, wurden ihre Werke neben den Bildern moderner Künstler präsentiert, um die Avantgardekunst zu diffamieren. Viele von ihnen wurden schließlich als „biologisch Minderwertige“ im Rahmen des Euthanasieprogramms ermordet, und so wurde dieser Kunst schlagartig der Boden entzogen.

2-Art Brut von Jan Dubuffet

Schon bald nach Kriegsende erhielten die Bilder von Geisteskranken eine neue Aktualität. Vertreter einer neuen Künstlergeneration nahmen sie begeistert auf. Einer von ihnen war der französische Maler *Jean Dubuffet* (1901-1985), der die Kunstauffassung seiner Zeit radikal in Frage stellte und gegen die Konventionen rebellierte. Er begab sich auf die Suche nach ursprünglichen und unverbrauchten Ausdrucksformen und unternahm mit Andre Brèton eine Reise in die Schweiz. Dabei lernte er in der Anstalt Waldau bei Bern die Werke von Adolf Wölfli und Heinrich Anton Müller, in Lausanne die zeichnerischen Arbeiten der Aloïse Corbaz von hervorragender künstlerischer Qualität kennen. Außerdem begegnete er 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 eine große Vielfalt künstlerischer Kreativität jenseits der Einflussphäre der öffentlich anerkannten Kunst, im Verborgenen 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 reines und unverfälschtes. 1948 gründete er die Compagnie de l'Art brut.

1949 publizierte er einen Katalog mit dem Titel „*L'Art brut préféré aux Arts culturels*“⁽⁵⁾, anlässlich der Ausstellung in der Pariser Galerie René

Drouin. In dem Katalogtext, der als Manifest der Art Brut gilt, plädierte er leidenschaftlich für eine „rohe Kunst“ statt „kultureller Künste“.

Konsequent wie kein anderer setzte er sich, sein Leben lang, für diese Kunst ein, entdeckte viele Außenseiter, hob sie aus der Anonymität hervor, brachte sie in das Bewusstsein der Öffentlichkeit. Er trug entscheidend dazu bei, die Kunst von Außenseitern aus dem psychopathologischen Kontext herauszuholen. Die Begegnung mit diesen künstlerischen Ausdrucksformen schlug sich auch unmittelbar bei seinem Schaffen nieder.

Dubuffet trug außerdem im Laufe der Jahre über 5.000 Bilder zusammen, die er 1972 der Stadt Lausanne stiftete. Die „*Collection de l' art brut*“ umfasst inzwischen mehr als 25 000 Werke und ist die umfangreichste Sammlung in ihrer Art.

Er beharrte stets auf der Reinhaltung seiner Sammlung und der Art Brut, legte dafür strenge Kriterien fest, später beanspruchte er sogar die Urheberschaft für diesen Begriff. Paradox zugleich ist, dass ausgerechnet er, durch seine strenge Abschottung und Eingrenzung der Art Brut-Künstler, selbst Schranken errichtet und in nicht unerheblichem Maße zu der Ausgrenzung ihrer Kunst beigetragen hat.

Der Art Brut-Begriff diente lange Zeit dazu, öffentliche Anerkennung für die Kunst von Außenseitern zu schaffen. Heute stößt er allerdings mit seinem rigoristischen Ansatz an ihre Grenzen. Spätestens beim Blick auf die vielfältigen Erscheinungsformen dieser Kunst wird klar, dass Art Brut, so wie sie Dubuffet beschrieb, nicht mehr greift: Die Voraussetzungen für die Kunst von Außenseitern waren in der ersten Hälfte des 20.

Jahrhunderts etwas grundlegend anderes als die von heute. Seither ist eine neue Generation von Outsidern herangewachsen, die sich von ihren Vorgängern aus dieser Epoche deutlich unterscheiden. Die große Anzahl der Nachkommenschaft der klassischen Art Brut- Künstler, erfüllt nicht mehr die eng gefassten Kriterien Dubuffets.

Menschen in völliger sozialer Isolation ohne kulturellen Einfluss und Hilfe von Außen, gibt es ebenso wenig wie langfristig internierte Anstaltinsassen ohne Psychopharmaka und Kunsttherapie. Schon ein Blick in die Gegenwart zeigt, dass sich der Kreis der Außenseiterkünstler- und Künstlerinnen um einiges vergrößert hat. Es gibt eine Vielzahl von Autodidakten mit hervorragenden Werken, die nicht zu den Außenseitern der Gesellschaft gehören. Außerdem sind zahlreiche kreative Werkstätten entstanden, in denen vor allem psychisch Kranke und Menschen mit intellektueller Behinderung, die Möglichkeit erhalten, sich unter Anleitung von Künstlern und Kunstpädagogen in der Kunst selbst zu verwirklichen, in vielfältiger Weise schöpferisch tätig zu werden und die eigenen, kreativen Kräfte zu entfalten.

Auch wenn ein großer Teil der Erzeugnisse in den Kunstwerkstätten und von Autodidakten tatsächlich nicht die Qualitätsbezeichnung Kunst

verdient, entstehen doch immer öfter authentische Kunstwerke von erstaunlicher Qualität.

Trägt man diesen Tatsachen Rechnung, so kommt man schnell zu der Erkenntnis, dass die Bezeichnung Art Brut mit Dubuffets Namen und seiner Zeit verbunden ist und somit in die Vergangenheit gehört.

3- *Psychopathologische Kunst von Robert Volmat*

Trotz der deutlichen Anstöße, die von seiner mit dem Art Brut Begriff verknüpften Kunsttheorie ausgingen, gelang es Dubuffet nicht, die Psychiater von ihren eigenen Erklärungsversuchen abzuhalten. Zeitlich parallel zu seinen Aktivitäten fand im September 1950 anlässlich des ersten Weltkongresses der Psychiatrie in Paris, eine Ausstellung mit Werken von Patienten aus 16 Ländern im Krankenhaus Sainte- Anne statt. Der Initiator war Robert Volmat (6) aus der psychiatrischen Universitätsklinik Paris. Der erst in 1956 erschienene Katalog mit einem umfassenden Text von ihm trug den Titel „L`Art psychopathologique.“(6). Mit diesem neuen Begriff, gegen den sich Dubuffet vehement gewehrt hat, wurden die Werke psychisch Kranker in ein enges Korsett gezwängt, aus dem sie sich sobald nicht befreien konnten.

4- *Zustandgebundene Kunst von Leo Navratil*

Etwa zeitgleich befasste sich mit Werken psychisch Kranker, ein anderer Seelenarzt, *Leo Navratil* (1901-1986), Gründer des später unter dem Namen „Haus der Künstler“ bekannt gewordenen „Zentrums für Kunst- und Psychotherapie“ an der Niederösterreichischen Landesnervenklinik Maria Gugging.

Dort wirkte er vier Jahrzehntelang als Psychiater und Kunsttherapeut, entdeckte und förderte außergewöhnliche Talente wie August Walla, Johann Hauser und Oswald Tschirtner, brachte ihre Bilder auf den Kunstmarkt, sorgte dafür, dass sie weltweite Anerkennung und Berühmtheit erlangten.

Navratil vertrat die These, dass die von seinen psychotischen Patienten angefertigten Bilder „nicht im normalen Bewusstseinszustand des Alltags, sondern in einem Zustand der durch einen anderen Grad zentralnervöser Erregung veränderten Zustand geschaffen wurden“(7). Er glaubte, den Ursprung des Schöpferischen im akuten Stadium einer Psychose orten zu können. Dafür prägte er den Begriff „zustandsgebundene Kunst“. Zudem erkannte er in den Bildern Schizophrener formale Übereinstimmung mit der Malerei des Manierismus.(8)

5- *Outsider Art von Roger Cardinal*

Der Begriff *Outsider Art* (Außenseiterkunst) tauchte zum ersten Mal als Titel eines 1972 erschienenen Buches des englischen Kunstschriftstellers

Roger Cardinal auf.(9) Damit war ein neuer Begriff geschaffen, der ursprünglich als angelsächsische Equivalent für Dubuffets Art Brut konzipiert wurde und seine Linie fortsetzte. Im Laufe der Zeit wurde dieser Begriff immer weiter ausgeweitet und hat an Schärfe eingebüßt. Er geht, 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. Darunter fallen Volkskunst, Kunst der Naiven und Ethnien (Afro-Amerikaner), von begabten Amateuren, dilettierenden Laienmalern und neuerdings auch die Kunst von Menschen mit intellektueller Behinderung. Cardinal selbst hält sich bis heute an die strikte Definition der Outsider Art.

Zusammenfassung und Ausblick:

Der oben skizzierte kurze Überblick zeigt, dass sich Gesichtspunkte in der Wahrnehmung von Outsiderkunst im Laufe der Zeit gewandelt haben. Konstant geblieben ist die ab- und ausgrenzende Grundhaltung ihr gegenüber. Sie ist geprägt davon, durch konzeptionelle Einordnung und Kategorisierung, die Schöpfer der Kunst über ihre individuelle und sozio-kulturelle Prägung, mit anderen Worten über ihre „Andersartigkeit bzw. ihr „Außenseitertum“, zu definieren und auszugrenzen.

Die Gründe für die ausgrenzende und abwertende Haltung liegen einerseits in der pathologisierenden und stigmatisierenden Sichtweise der Psychiater, zum anderen in der Ignoranz und Voreingenommenheit der Kunstwelt gegenüber dieser Kunst.

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 in den Bereich des Krankhaften an. Die Auswirkungen dieser Sichtweise reichen bis in die Gegenwart. Heute noch wird die Kunst von Außenseitern in der breiten Öffentlichkeit mit der Geisteskrankheit assoziiert.

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.

Es ist längst bekannt, dass der Prozentsatz der Künstler unter psychisch Kranken ziemlich gering ist. Dies entspricht etwa dem gleichen Prozentsatz von Künstlern innerhalb der allgemeinen Bevölkerung und macht deutlich, dass kein automatischer Zusammenhang besteht, zwischen psychischer Krankheit und Kunstfähigkeit.

Trotz dieser Tatsache haben die Werke dieser Künstler keinen Eingang in die Kunstgeschichtsschreibung gefunden. Die Kunstwissenschaft hat mit der Begründung, ihre Werke seien „unvollkommen, geringwertig gar nicht künstlerisch“, diesen Menschen, die Kunstfähigkeit abgesprochen und die Deutungshoheit den Psychiatern überlassen. So schrieb z.B. der Schweizer Kunsthistoriker Georg Schmidt 1962: „Obgleich es unter den Geisteskranken ...ungewöhnlich starke Begabungen gibt, scheuen wir uns, ihren Produkten den Namen der Kunst im strengeren, reineren Sinn zuzuerkennen.“(10)

Inzwischen werden jedoch zunehmend Stimmen laut, die eine solche Einstellung ablehnen oder ihr zumindest kritisch gegenüber stehen. Für die Beurteilung der künstlerischen Leistung zählt für sie allein das Werk selbst, als etwas Autonomes, losgelöst von der Biographie des Urhebers und von Entstehungsumständen. (11,12,13)

Es wird ferner argumentiert, dass der bloße Umstand, dass die Urheber zu den Außenseitern der Gesellschaft gehören, nicht zu dem Nachteil führen darf, dass gleichsam ihre Werke vom öffentlich anerkannten Kunstbetrieb ausgegrenzt werden.(14)

Tatsächlich ist es gleichgültig, ob der Urheber eines Kunstwerks seelisch gesund oder krank, ob er sozial gut oder weniger gut integriert ist. Der geistige Zustand oder der soziale Status des Schöpfers, mit anderen Worten seine „Andersartigkeit“, darf nicht im Mittelpunkt des Interesses stehen und zur Orientierungsgröße bei der Beurteilung seiner Kunst werden. Niemand käme auf die Idee, den künstlerischen Wert der Werke von Van Gogh wegen seiner seelischen und Geistigen Verfassung zu schmälern. Entscheidend für das ästhetische Urteil sind die Originalität, unmittelbare Ausstrahlung, authentische Ausdruckskraft sowie formale und inhaltliche Aussage der Kunstwerke selber.

Unterdessen erfreut sich die Außenseiterkunst steigender Beliebtheit. Nach und nach entdecken immer mehr Menschen den Reiz, der von dieser Kunst ausgeht und der Kreis der Liebhaber, Kenner und Sammler wird immer größer. Sie ist inzwischen der offiziellen Kunst näher gerückt. Dennoch ist die Kluft zwischen etablierter Kunst und Outsiderkunst noch längst nicht überwunden. Die willkürlich gezogene Grenze ist nicht durchlässig genug, um Außenseitern den Zugang zum offiziellen Kunstbetrieb zu gewähren und auf diese Weise ihre Isolation zu überwinden.

Es zeigt sich nicht zuletzt darin, dass sie in den öffentlichen Museen und etablierten Galerien bei weitem nicht so vertreten sind, wie sie es verdienen. Zwar beginnen in jüngster Zeit einige Museen zaghaft ihre Pforten, einen Spalt zu öffnen, die Ausgrenzung bleibt aber weiterhin bestehen. Ihnen wird nach wie vor die Rolle des „Außenseiters“, des „Marginalen“, „Fremden“ zugewiesen, sodass sie nicht gleichrangig, neben die etablierten Künstlern gestellt werden. Es fehlt ihnen an Partizipation, Anerkennung und Gleichbehandlung.

Dabei sind sie nicht weniger schöpferisch als die etablierten Künstler, und ihre Werke sind künstlerisch nicht weniger wertvoll. Damit stellt sich für mich dringlich die Frage, ob das Festhalten an den veralteten Kategorien „etablierte Kunst“ und „Outsiderkunst“, heute noch Sinn hat und ob nicht ein Perspektivwechsel mit einem konzeptionellen Neuansatz, im Umgang mit der Kunst von Außenseitern dringend erforderlich ist.

Eine wünschenswerte Perspektive könnte darin bestehen, das Attribut „Outsider“ - soll sie weiter gebraucht werden- nicht mehr als „trennendes“ und „ausgrenzendes“, sondern als ein von Wertschätzung und Anerkennung geprägtes Definitionsmerkmal zu verwenden, damit diese Künstlerinnen und Künstler sich emanzipieren, den ihnen gebührenden Platz in der Kunstwelt einnehmen und entsprechende Würdigung erfahren können.

Dies zieht allerdings die Notwendigkeit nach sich, dass diese Künstlerinnen und Künstler bleiben dürfen wie sie sind und sich nicht von Interessen des Kunstbetriebs, die nicht die eigenen sind, vereinnahmen lassen. Dies bedeutet, Integration bei gleichzeitiger Erhaltung ihrer künstlerischen Identität und Autonomie.

Literaturhinweis:

1-Lombroso, C.: Genie und Irrsinn. Leipzig, Reclam, 1887

2-Réja, M. : L` Art chez les Fous , Paris, Société du Mercure de France,1907

3-Morgenthaler, H.: Ein Geisteskranker als Künstler, Adolf Wölfli, Leipzig, Bircher, 1921

4-Prinzhorn, H.: Die Bildnerei der Geisteskranken: Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung, Berlin, Heidelberg, New York, Springer, 1922

5-Dubuffet, J.: L'Art Brut Préféré aux arts culturels, Katalog der Ausstellung » «. Galerie R. Drouin, Paris, Oktober 1949

6-Volmat, R. : L` art psychopathologique, Paris, PUF, 1956

7-Navratil ,L.: Art Brut und Psychiatrie, Gugging 1946-1986, Wien, Christian Brandstätter, 1999, S.196

8-Navratil, L: Schizophrenie und Kunst, München, Deutscher Taschenbuchverlag, 1965

9-Cardinal, R.: Outsider Art, London, Studio Vista, 1972

10-Schmidt G.: Was hat die Kunst der Geisteskranken mit Kunst zu tun?
In: Umgang mit Kunst, Hrsg. Verein der Freunde des Kunstmuseums, Basel, Walter Verlag, Olten,1966, S. 58

11-Gercken, G.: Die Schlumper, Springer, Wien New York, 2002, S.27

12-Gercke, H.: Das Gemeinsame und das Trennende. Von der Kunst der Verrückten und der Verrücktheit der Kunst, In: Weltsichten, Beiträge zur Kunst behinderter Menschen, Hrsg: Angela Müller und J. Schubert, Tiamat Verlag, Berlin, 2001, S.61

13- Bäumer, A.: Art Brut in Gugging und Irgendwo. In: Sovären. Das Haus der Künstler in Gugging, Hrsg: Johann Feilacher. Edition Braus im Wachter Verlag, Heidelberg, 2004, S. 48

14-Demirel, T.: Outsider Bilderwelten aus der Sammlung Demirel, BP Verlag, 2006, S.10