

28) Thomas Röske

Zwischen Krankheitssymptom und Kunst

Werke von Psychiatrie-Erfahrenen

Man kann davon ausgehen, dass unter denjenigen Menschen, die als psychisch krank diagnostiziert und deshalb von der Gesellschaft abgesondert wurden, immer schon einige waren, die gezeichnet und plastisch gearbeitet haben, soweit sie sich Mittel dazu verschaffen konnten – allein schon, weil sich damit die Zeit strukturieren ließ, von der die Alleingelassenen oftmals reichlich hatten. Erhalten haben sich Beispiele erst seit dem späten 18. Jahrhundert, und das auch nur, weil sie von Prominenten stammten, wie etwa dem Aufrührer James Tilly Matthews (1770–1815), von dem 1810 die Zeichnung einer Beeinflussungsmaschine, genannt »Air Loom«, publiziert wurde (Abbildung 1) (siehe Brand-Claussen u. Röske, 2006).

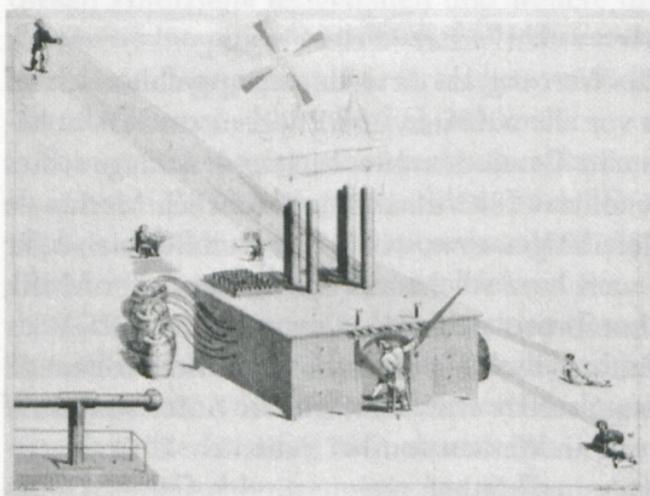


Abbildung 1: James Tilly Matthews, Air Loom, aus: John Haslam, *Illustrations of Madness*, London, 1810

Zugelassen oder sogar unterstützt wurde künstlerisches Arbeiten der übrigen Patienten nur, wenn Ärzte und Pfleger den Eindruck hatten, dass die so Beschäftigten weniger störten als andere. Die Produkte wurden zumeist als wertlos entsorgt, zumal sie in der Regel weder formal noch inhaltlich der offiziellen Ausstellungskunst glichen und oft von ihren Urhebern nicht einmal als Kunst gemeint waren, sondern etwa als technische Zeichnungen, »Beweise« für besondere Wahrnehmungen, Belege für Visionen oder als magische Eingriffe in die Realität.

Die Situation änderte sich erst, als Psychiater in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wissenschaftliches Interesse für »Irenkunst« entwickelten und deshalb eigene Sammlungen anzulegen begannen. Dabei zeichneten sich bald zwei Betrachtungsweisen ab, die bis heute eine Rolle spielen. Die eine sieht die Werke im Sinne eines Appendix zu den Krankenakten als Indikatoren der diagnostizierten psychischen Krankheit. Die andere wertet sie als Kunst oder Gegenkunst. Dieser Beitrag zeichnet die historische Entwicklung der beiden Perspektiven anhand exemplarischer Publikationen nach und diskutiert den aktuellen Stand.

Kreativität als Krankheitssymptom

Das Pathologisieren reicht weiter in die Vergangenheit zurück als die ästhetische Wertung, da Artefakte aus psychiatrischem Kontext ehemals vor allem Ärzten und Pflegern zu Gesicht kamen. Als Erster stellte Cesare Lombroso in der 4. Auflage seines Buches »Genio e follia« (1882/dt. 1887) ausführlich Merkmale von »Kunst der Irrsinnigen« vor, wobei er neben Beispielen für bildende Kunst auch kurz solche aus dem Bereich der Musik behandelte (zu Lombroso siehe MacGregor, 1989, S. 91–102). Für seine Betrachtung von Malerei, Zeichnung und Bildhauerei von Anstaltsinsassen stützte er sich auf frühere Autoren und auf eigene Beobachtung an Werken von 107 Patienten. Charakteristika, die er feststellen zu können meinte, sind auf unterschiedlichen Ebenen angesiedelt, betreffen zum einen Inhalte, Form

und Qualität der Werke, zum anderen deren Deutung durch die Schöpfer.

Lombroso zufolge ist 1. der Gegenstand vieler Werke von der Krankheit angeregt; wird 2. die Originalität des künstlerischen Schaffens durch die Krankheit gesteigert; besteht 3. die Originalität oft in Seltsamkeiten, die sich nur aus den besonderen Gedanken der Kranken verstehen lassen; zeigen 4. viele Kranke eine Neigung, Zeichnung und Schrift zu verbinden und/oder 5. eine Neigung zu Arabesken und zum Ornament und/oder 6. eine Neigung zu sexuellen Gehalten; verfolgen 7. viele Kranke keinen nützlichen Zweck mit ihrem künstlerischen Tun oder sehen 8. einen solchen nicht; werden 9. die Werke durch absurde und hässliche Formen und Farben bestimmt oder 10. durch eine übergroße Sorgfalt in Details; und dominieren schließlich 11. Werke von mittelmäßiger Qualität (Lombroso, 1887, S. 191–211).

Das meiste dieses vorgeblich Typischen wurde im 20. Jahrhundert relativiert, weil sich Kunst mehr und mehr ausdifferenzierte. So scheint es aus heutiger Sicht schwer verständlich, nach Aufkommen der Abstraktion die Neigung zum Arabesken und Ornamentalen oder nach der Begründung des Surrealismus die Neigung zu sexuellen Gehalten noch als spezifisch für eine psychische Krankheit zu werten. Und doch haben Psychiater an diesen »Indizien« festgehalten und weitere hinzugefügt – und darüber hinaus sogar professionelle Kunst ihrer Zeit auf solcher Grundlage psychischer Krankheit verdächtigt (siehe hierzu Brand-Claussen, 2001; Gockel, 2010).

Seinen Höhepunkt erreichte das Bemühen um ärztliche Diagnostik von Patientenkunst mit dem Buch »Die Merkmale schizophrener Bildnerie« (1962) von dem 1952–58 in Jena, dann bis 1984 in Halle tätigen Psychiater Helmut Rennert (1920–1994), das 1966 in erweiterter Auflage erschien (Rennert, 1966). Es erläutert einen auf fast einhundert formale und inhaltliche angebliche Charakteristika angeschwollenen Katalog, den der Autor für eine so große Leistung hielt, dass er ihn in der zweiten Auflage auch in englischer, französischer, italienischer und russischer Übersetzung bot.

Allerdings ist schon die Grundlage des Buches fragwürdig, da Rennert fast ausschließlich publizierte Beispiele anderer Autoren ohne persönliche Kenntnis der Originalwerke heranzog und Auswahl wie Diagnosen unkritisch übernahm. Zudem überzeugt die Zuordnung der Beispiele zu den behaupteten »Merkmalen« in vielen Fällen nicht. Und schließlich beschreiben die meisten seiner »Merkmale« nicht nur, sondern stellen bereits eine Normabweichung fest, und zwar letztlich im Sinne psychiatrischer Diagnose.

In Rennerts Katalog findet sich bezeichnenderweise die »Überschreitung ästhetischer Regeln«. Was er damit meinte, explizieren andere seiner »Merkmale«. Allgemein benennen es »Verzerrung« und »Umformung des bildnerischen Ausdrucks«, konkreter »Disproportionierung der Figuren«, »gedrängtes Durcheinander«, »randvolle Überladung« und »Kombination heterogener Materialien«. Dass Rennert damit ein Abweichen vom Schönen meint, machen die Punkte »fratzenhafte Gesichter« und »monströse Neubildungen« deutlich. Aufschlussreich ist zudem Rennerts »Merkmal« »Mangel an Perspektive«. Denn die gemeinte Zentralperspektive ist bekanntlich eine erst in der Frührenaissance entwickelte darstellerische Konvention, die keine Entsprechung im menschlichen zweiäugigen Wahrnehmen hat.

Die Norm, an der Rennert die Werke von Anstaltspatienten misst, ist damit klar erkennbar die seit ca. 1500 entwickelte sogenannte »klassische« Ästhetik des Schönen, die auf Ordnung, Klarheit und Kohärenz ausgerichtet ist. Sie begegnete im Laufe der Jahrhunderte vielfältiger Opposition; endgültig stellten ihre Vorherrschaft moderne und avantgardistische Künstler im frühen 20. Jahrhundert in Frage. Allein unter faschistischen und sozialistischen Diktaturen wurde sie für gewisse Zeit gewaltsam wieder durchgesetzt. Dass sich Rennert an ihr orientierte, ist möglicherweise durch beides, eine ästhetische Prägung im deutschen Faschismus wie das Leben mit der DDR-Ästhetik des sozialistischen Realismus, zu erklären. Allerdings hingen auch im kapitalistischen Westen bis in die 1960er Jahre noch viele dieser konservativen Ästhetik an, wie die lang anhaltende Kontroverse um Hans Sedlmayrs Buch »Verlust der Mitte« (1948)

zeigt. Zumal unter künstlerischen Laien, zu denen die meisten Psychiater jener Zeit zählten, rief die implizite Ästhetik Rennerts weder im Westen noch im Osten Widerstand hervor.

Mit dem Abweichen von der klassischen Norm, dem vorgeblich Hässlichen, meint Rennert aber das Kranke. Das wird begrifflich fassbar in seinen »Merkmalen« »Regression«, »Erstarrung« und »Zerfall des bildnerischen Ausdrucks« (vgl. Röske, 2012). Abgesehen davon, dass sich die Begriffe Regression, Erstarrung und Zerfall auf Verläufe beziehen und der Psychiater in seinem Buch nur Einzelbilder präsentiert, fiel es selbst angesichts mehrerer chronologisch geordneter Werke einer Person schwer, sie überzeugend mit Inhalt zu füllen. Denn begründet eingeführt in die Kunstbetrachtung sind diese Termini aus Psychoanalyse und Psychiatrie bis heute nicht. Solches naive Anwenden medizinischer Normierung von gesund und krank auf künstlerische Gestaltung ist das größte Problem an Rennerts Vorgehen, setzt er damit doch das Gerede über vorgebliche »Entartung« von Kunst, das in der Zeit des Nationalsozialismus seinen traurigen Höhepunkt erlebte, auf einer scheinbar wissenschaftlichen Ebene fort.

Umso erstaunlicher ist es, dass Rennerts Buch nicht nur bis zu Studentenrevolte und Psychiatriereform (siehe dazu etwa Röske, 2008a), sondern von manchen führenden Psychiatern und Kunsttherapeuten auch danach ernst genommen wurde. So beruft sich etwa noch 2001 ein Aufsatz über »Das Selbstporträt im Verlauf psychischer Erkrankungen« in einem von Hans Förstl und anderen herausgegebenen Band explizit auf den kompletten Merkmalskatalog Rennert (von Sprei u. Rentrop, 2001).

Kreativität als Kunst

Das Betrachten der Werke von Anstaltsinsassen als Kunst beginnt mit dem Taschenbuch »L'art chez les fous« (1907). Bezeichnenderweise ist der Autorenname Marcel Réja ein Pseudonym des Psychiaters Paul Meunier (1873–1957), das er auch bei literarischen Veröffentlichungen verwendet hat (zu Réja vgl.

MacGregor, 1989, S. 161–185). Obgleich er vorsichtig von »embryonalen Formen der Kunst« spricht (Réja, 1907/1997, S. 161), war seine Sichtweise zu neu, um sich als Arzt schon dazu bekennen zu können. Meunier geht auf Werke der bildenden Kunst und der Literatur von Anstaltsinsassen ein. Den Abschnitt »Die Zeichnungen der Verrückten« (Réja, 1907/1997, S. 21–33) teilt er in »Verrückte ohne künstlerische Vorbildung« und »mit künstlerischer Vorbildung«. Beide Teile beginnen mit einfachsten Hervorbringungen, bei denen es »Künstlerisches oder Schönes« Meunier zufolge noch nicht (Réja, 1907/1997, S. 24) oder nicht mehr gibt. Auch für die jeweils danach betrachteten Beispiele »dekorativer Kunst« macht der Autor vor allem einen »Betätigungsdrang« verantwortlich. Die Entdeckung der gegenstandslosen Malerei und Zeichnung war zeitlich zu nah, um Meunier als Vergleich dienen zu können. Erst den Beispielen der jeweils dritten Gruppe, »Werke, in denen Ideen und Gefühle zum Ausdruck kommen«, erkennt er eigentlichen Kunstcharakter zu. Wesentlich sieht der Psychiater für die ungewöhnliche Kreativität der Verrückten aber ihre Krankheit verantwortlich und damit das Unbewusste. Auf dieser Grundlage vergleicht er die vorgestellten Werke anschließend mit den »Zeichnungen der Kinder und der Wilden«.

Fand das Buch Meuniers in der unmittelbaren Folge nur eine begrenzte Rezeption, machte die Studie »Ein Geisteskranker als Künstler« (1921) des Psychiaters Walter Morgenthaler (1882–1965) den darin vorgestellten Adolf Wölfl (1864–1930), Insasse der Anstalt Waldau bei Bern, bekannt (Abbildung 2) (Morgenthaler, 1921; vgl. MacGregor, 1989, S. 208–221).

Morgenthaler war mutig genug, nicht nur von Kunst zu sprechen, sondern Wölfl einen Künstler zu nennen. Die persönliche »besondere Ausprägung von Objektivitätsfunktionen« (ein Begriff von Hermann Ebbinghaus), der hervorstechende Hang zur Ordnung machten ihn dazu, nicht die Krankheit. Vor allem wegen dieser ersten Monographie über einen künstlerisch tätigen Psychiatriepatienten werden an Wölfls Œuvre bis heute die Qualitäten der Werke anderer Psychiatrie-Erfahrener gemessen.



Abbildung 2: Adolf Wölfli, Skt. Adolf=Groß=Groß=Gott=Vatter=Edel=Schlage, 1915, Museum Sammlung Prinzhorn, Heidelberg

Einen Schritt weiter ging der Kunsthistoriker und Psychiater Hans Prinzhorn (1886–1933) mit seinem Buch »Bildnerei der Geisteskranken« (1922), ein Klassiker, der in vieler Hinsicht von anhaltender Bedeutung ist und bis heute unverändert nachgedruckt wird; Übersetzungen liegen mittlerweile in vier Sprachen

vor (Prinzhorn, 1922).¹ Die Studie basiert auf der wesentlich von Prinzhorn zusammengetragenen Sammlung der Psychiatrischen Universitätsklinik Heidelberg. Zusammen mit dem Klinikleiter Karl Wilmanns hatte der Assistenzarzt seit 1919 Aufrufe an sämtliche psychiatrischen Einrichtungen im deutschsprachigen Raum ausgesandt. Daraufhin kamen bis zu Prinzorns Weggang aus der Klinik im Jahr 1921 mehr als 5000 Zeichnungen, Maleisen, Skulpturen und textile Arbeiten von Anstaltsinsassen aus den Jahren seit 1845 zusammen.

Trotz des medizinisch klingenden Untertitels seines Buches – »Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung« – hat Prinzhorn als Erster die ästhetische Wertschätzung unterschiedlichster Patientenwerke zu begründen versucht. Angesichts der vielfältigen Heidelberger Sammlung bestreitet er sogar, dass es eindeutige Charakteristika gebe: »Man kann nicht mit Sicherheit sagen: dies Bildwerk stammt von einem Geisteskranken, weil es diese Merkmale trägt« (Prinzhorn, 1922, S. 337). Für ihn waren die Werke alle, von der einfachen Kritzelei bis zum ausgearbeiteten Werk, als »Ausdruck von Seelischem« anzuerkennen (Prinzhorn, 1922, S. X). Hierin schlägt sich Prinzorns Neigung zur Psychoanalyse nieder, mit der er sich damals unter Psychiatern starken Anfeindungen aussetzte (siehe hierzu Röske, 1995, S. 221–234; Hoffmann, 2008).

Im ersten Teil seines Buches entwickelt Prinzhorn dementsprechend eine komplexe triebbasierte Ausdruckstheorie der Kunst. Danach ist das Zusammenschießen von »Ausdrucksbedürfnis«, »Spieltrieb« und »Schmucktrieb« verantwortlich für einen grundlegenden »Gestaltungsdrang«, dessen erste Äußerung »objektfreie, ungeordnete Kritzelei« ist. Für differenziertere Gestaltungsweisen sind ihm zufolge dann entweder eine »Ordnungstendenz« oder eine »Abbildetendenz« verantwortlich. Und wenn sich diese beiden mit einem »Symbolbedürfnis« zusammenschließen, komme es zu »symbolische[r] oder abstrakte[r] Gestaltung«. Das Hinzutreten des »Mitteilungsbedürfnisses« führe schließlich zur Schrift

1 Die 7. Auflage des Buches erschien 2011, die englische Übersetzung zuerst 1972, die französische 1984, die italienische 2004 und die spanische 2012.

(siehe das Schema in Prinzhorn, 1922, S. 20) – ein Entwicklungsschritt, der den Ausdruckstheoretiker nicht mehr interessierte.

Im zweiten Teil seines Buches illustriert Prinzhorn zum einen diesen Entwicklungsgang mit zahlreichen Beispielen aus der Heidelberger Sammlung; deren Werke schienen ihm besonders gut dafür geeignet, weil sich Anstaltsinsassen »triebhaft, zweckfrei« ausdrückten – »sie wissen nicht, was sie tun« (Prinzhorn, 1922, S. 343); zum anderen stellt er zehn »schizophrene Meister« mit kurzem biographischen Abriss und Überblick ihres Œuvres vor. Der dritte Teil der Studie zieht dann Schlüsse aus dem Vorgegangenen und erörtert das Verhältnis der »Geisteskrankenbildnerei« zu anderen künstlerischen Werken am Rande westlicher Hochkunst, aber auch zu dieser selbst. Dafür, dass viele seiner Zeitgenossen von der Anstaltskunst fasziniert waren, macht er schließlich – mit Karl Jaspers (1922/1977, S. 179–183; siehe auch Röske, 2008b) – ein »schizophrenes Weltgefühl« seiner Zeit verantwortlich.

Folgt man Prinzhorns anfänglichem Hinweis, er vermeide den Begriff Kunst, weil er ein »Werturteil« einschließe, in diesem Buch aber »Bildwerke [...] durchaus nicht wertend gemessen, sondern psychologisch erschaut« würden (Prinzhorn, 1922, S. 3), scheint das ein Rückschritt im Vergleich zu Morgenthalers Ansatz. Die Stufung der Patientenwerke von der einfachsten zur komplexesten Gestaltung und das Betonen des Unbewussten erinnern ohnehin an Meunier. Doch verrät eine Stelle weiter hinten im Buch eine zusätzliche Absicht Prinzhorns mit dem neu definierten Begriff »Bildnerei«. Hier stellt er fest, dass zeitgenössische Künstler jenes den Anstaltsinsassen zugängliche »primäre Erleben, das vor allem Wissen steht und allein inspirierte Gestaltungen zeugt«, ersehnten, dass sie aber letztlich »fast nur intellektuelle Ersatzkonstruktionen« zuwege brächten (Prinzhorn, 1922, S. 347 f.). Die Werke der Anstaltsinsassen sind Prinzhorn also Vorbild einer eigentlichen Kunst, die professionelle Künstler mit ihrer Befangenheit in Tradition und Kalkül nicht erreichen könnten. Diese Idee einer Gegenkunst reagiert auf den Verlust des Glaubens an eine Vernunftkultur, die zum Wahnsinn des Ersten Weltkriegs geführt hatte. Ähnlich vielen

Künstlern seiner Zeit war Prinzhorn als Zeuge des sinnlosen Massenmordens zum »Nihilisten« geworden (Prinzhorn, 1927, S. 278, vgl. Röske, 1995, S. 55–58), der nach einem radikalen Neuanfang suchte – im »inneren Afrika« der Kultur Europas.

Prinzhorns Ansatz einer ästhetischen Aufwertung der »Irenkunst« war folgenreich. Nicht nur haben viele Künstler seit Expressionismus und Surrealismus aus Text und Abbildungen seines Buches allgemeine wie konkrete Anregungen für ihr eigenes Werk gezogen. Der französische Künstler Jean Dubuffet (1901–1985) hat später überdies den kulturkritischen Impetus von »Bildnerei der Geisteskranken« aufgenommen (ob wissenschaftlich, ist nicht klar) und bekräftigt, indem er seit 1945 der *Art culturelle* eine *Art brut* entgegenstellte. Damit bezeichnete er eigenwillige Werke von Menschen am Rande der Gesellschaft, die sich an keiner künstlerischen Tradition anlehnen. Obgleich Dubuffet vorgab, sich um den Geisteszustand von Vertretern dieser »eigentlichen Kunst« nicht zu kümmern (»Wir sind der Ansicht, [...] dass es ebensowenig eine Kunst der Geisteskranken gibt wie eine Kunst der Magenkranken oder der Kniekranken«, Dubuffet, 1949/1991, S. 94), stammten doch die meisten Werke, die er in seiner *Collection de l'Art brut* zusammentrug, von Patienten psychiatrischer Anstalten (siehe dazu Gorsen, 2006). Dieses Eintreten für einen Neuanfang nach dem Zweiten Weltkrieg fand ein noch größeres Echo als Prinzhorns Projekt nach dem Ersten Weltkrieg. Vor allem die Künstler der internationalen Gruppe »CoBrA«, aber auch viele individuell arbeitende Maler und Bildhauer der 1950er und 1960er Jahre ließen sich davon anregen.

Weitere 25 Jahre später, um 1970, gab es den nächsten Schub von Interesse an den Werken von Psychiatrie-Erfahrenen als Kunst. Dafür war weniger die in ganz Europa wachsende Kritik am Anstaltswesen verantwortlich, die schließlich zu tiefgreifenden Reformen führte. Vielmehr wirkte der Enthusiasmus für *Art brut* bei einer Reihe von europäischen und US-amerikanischen Künstlern, Sammlern, Galeristen und Ausstellungsmachern als Motor, von denen zudem viele durch das Streben nach persönlicher Authentizität und Bewusstseinsweiterung in den 1960er Jahren geprägt waren, sei es durch kleinianische Psychotherapie

(siehe hierzu Guignon, 2004), sei es durch Drogen- oder Meditationserfahrung. Nun erst wurde Art brut zu einem eigenen Sektor des Kunstmarktes, und zwar unter dem Begriff *Outsider Art*. Eingeführt 1972 durch das gleichnamige Buch des Romanisten Roger Cardinal über Art brut für den angloamerikanischen Markt (Cardinal, 1972) hat er sich bald zu einem Sammelbegriff verselbstständigt und bezeichnet heute etwa auch so genannte *Contemporary Folk Art*. Just im Jahr 1972 erschien zudem Prinzorns Buch erstmals in englischer Übersetzung und präsentierte Harald Szeemann auf der von ihm kuratierten *documenta 5* unter der Überschrift »Parallele Bildwelten« zum ersten Mal »Bilderei der Geisteskranken«. In den kommenden Jahrzehnten spezialisierten sich mehr und mehr Sammler und Galerien auf Outsider Art; eigene Zeitschriften, Kunstmessen und Auktionen sowie eigene Museen entstanden (so erhielt Dubuffets Collection de l'Art brut 1976 in Lausanne ein eigenes Haus, 1995 wurde in Baltimore das Visionary Art Museum eröffnet, 2001 das Museum Sammlung Prinzhorn in Heidelberg). Doch blieb diese Outsider-Art-Welt noch weitgehend abgegrenzt vom übrigen Kunstbetrieb. Eine frühe Ausnahme der Grenzüberschreitung bildete die Ausstellung *Parallel Visions. Modern Artists and Outsider Art*, die 1992/93 in Los Angeles, Madrid, Basel und Tokyo zu sehen war.

Die Situation heute

Seit 2000 wird nun auch diese Beschränkung mehr und mehr aufgehoben, das Interesse an Outsider Art bei Sammlern von Gegenwartskunst sowie bei entsprechenden Galerien und Museen wächst sprunghaft. Einige große Häuser richten eigene Abteilungen für diese Kunstform ein, das Musée d'art moderne Lille métropole in Villeneuve d'Ascq errichtete sogar einen eigenen Anbau, populäre Ausstellungshäuser wie die Schirn-Kunsthalle in Frankfurt am Main veranstalten Überblicksschauen zum Thema, die Internationalen Tage in Ingelheim feierten 2011 Adolf Wölfi als Star des 20. Jahrhunderts.

Die Gründe für diesen Boom dürften über die Faszination für das Exotische und den Wunsch, sich damit zu schmücken, hinausreichen. Zum einen verliert sich wohl langsam die Scheu vor psychischer Erkrankung; die vielfältigen Anstrengungen zur Reintegration von Psychiatrie-Erfahrenen in die Gesellschaft zeigen Erfolge auch in einem Einstellungswandel. Zum anderen erhalten in einer Zeit, da mehr und mehr Gesellschaftsmitglieder unter wirtschaftlich prekären Umständen zu leben gezwungen sind und Alternativen zum krisenhaften Spätkapitalismus suchen, Gegenbeispiele zum herkömmlichen Kulturbetrieb offenbar eine immer größere Rolle. Seit der Romantik fungierte der Wahnsinnige als Projektionsfigur für junge Künstler, die sich gegen die bürgerliche Gesellschaft auflehnten. Heute werden künstlerische Werke, die von psychischen Ausnahmeerfahrungen ausgehen, offenbar auch von vielen Kunstinteressierten als modellhafte symbolische Reaktionen auf den »Wahnsinn« gesellschaftlicher Realität geschätzt. Besucher des Museums Sammlung Prinzhorn, so kann ich aus eigener Anschauung berichten, zeigen in der Regel ein ungewöhnlich hohes Einfühlungsvermögen für die Ergebnisse idiosynkratischer Kreativität, die dort vorgestellt werden.

Doch das Vereinnahmen der Werke von Psychiatrie-Erfahrenen durch den Kunstbetrieb birgt das Risiko ebenso großer Missverständnisse wie ihr Pathologisieren durch Psychiater. Werden sie wie Ausstellungskunst des 20. Jahrhunderts mit spärlichen Zusatzinformationen in White Cubes präsentiert, drohen zumindest bei einigen wesentliche Momente übersehen zu werden. Peter Gorsen hat schon in der Zeit der aufkommenden Kommerzialisierung von Outsider Art vor der »Verkunstung« der »Irrenkunst« im Sinne einer Überbetonung ihrer Ästhetik gewarnt (siehe etwa Gorsen, 1990, S. 26 ff.).

Heute, da an fast allen psychiatrischen Einrichtungen Kunsttherapie und oft zusätzlich offene Ateliers angeboten werden, in denen Interessierte ohne therapeutischen Kontext gestalterisch arbeiten und die Ergebnisse zeigen können, setzen sich viele Psychiatrie-Erfahrene differenziert mit der Wirkung ihrer Werke auseinander. Oft bezeichnen sie ihre Bilder, Zeichnungen und

Skulpturen bereits selbst als Kunst und sehen sie als Teil der öffentlichen Kultur unserer Zeit. Da sie mit der Ästhetisierung ihrer Werke rechnen, ist deren Integration in den Ausstellungsbetrieb weniger prekär, obgleich Besonderheiten von Form und Inhalt möglicherweise auch hier als bloße persönliche Handschrift missverstanden werden können.

Daneben gibt es aber nach wie vor Psychiatrie-Erfahrene, deren Kreativität stärker von ihrer Existenz Besitz ergreift als gewöhnlich bei Ausstellungskünstlern und für die das Zeigen ihrer Werke in einem Kunstkontext nicht im Vordergrund steht, wenn sie überhaupt daran denken – auf diese Eigenheit der Haltung hatte bereits Lombroso hingewiesen. Den Werken dieser Menschen droht durch herkömmliche Ausstellungsformen das Beschneiden ihres spezifischen Potenzials. Ich möchte zum Abschluss drei Außenseiter des Kunstmarktes kurz vorstellen, um dabei das angesprochene Problem zu verdeutlichen.

Drei Beispiele

Marvin »Milky« Way (*1954) ist ein Schwarzamerikaner aus South Carolina, der in Brooklyn aufwuchs und in New York City lebt. Nach der Schule, in der er sich vor allem für Naturwissenschaft und Musik interessierte, war er Sänger und Bassist in einer Band und begann ein Studium am Technical Career Institute. Bald erlitt er eine psychische Krise, brach das Studium ab und begann auf der Straße zu leben. In einem Kunstprogramm für Psychiatrie-Erfahrene wurde man um 1990 erstmals auf sein Aufzeichnen kryptischer Formeln aufmerksam.² Bis heute sind knapp hundert dieser kleinen Blätter entstanden (Abbildung 3).

Alle zeigen komplizierte Reihungen von Zahlen und teils neu erfundenen Zeichen, die chemischen und mathematischen Gleichungen ähneln, dazu manchmal Fremdwortkonglomerate. Umfeld und Zwischenräume sind gelegentlich mit Gruppen von Linien und Punkten, einfarbig schwarz oder farbig ausgefüllt, so

2 Ich danke Quimetta Perl von HAI New York für ihre Auskünfte.



Abbildung 3: Melvin »Milky« Way, Drachenfels Radium, 10,1 x 14,0 cm, undatiert, Tinte auf Papier, um 2000, Collection HAI, New York

dass unregelmäßige abstrakte Formen das Geschriebene umgeben.

Viele Blätter zeigen Gebrauchspuren und Knicke, viele sind zum Schutz mit durchsichtigen Klebestreifen bedeckt, einige hinten mit Isolierband verstärkt. Tatsächlich trägt Way diese »Schemata« (»schematics«), wie er sie selbst nennt, längere Zeit wie Talismane in den vielen Taschen seiner Kleidung mit sich herum und verändert sie auch noch. Er ist davon überzeugt, dass es sich um machtvolle und sehr gefährliche Formeln handelt, die nur er oder Professoren verstehen. Einige dürfen nicht einmal berührt werden. Seit sich der Kunstmarkt für die Blätter interessiert, verkauft Way sie, warnt aber die neuen Besitzer, die Formeln nicht zu verwenden.

Der 1950 in einer badischen Kleinstadt geborene und dort aufgewachsene H. B. riss mit fünfzehn Jahren von daheim aus mit Ziel Ludwigshafen. Nach einer zweijährigen Elektrikerlehre zog es ihn 1968 nach Berlin. 1971 kam er mit Drogenpsychose in die Psychiatrie und wurde anschließend sozialpsychiatrisch betreut, so dass er seinen Realschulabschluss nachholen konnte. Ein 1974 begonnenes Studium an der Hochschule der Künste wurde schon zwei Jahren später durch Exmatrikulation beendet, da B. sich verfolgt fühlte und sich zunehmend auffällig ver-

hielt. Nach dieser Katastrophe begann er sich mit Aristokratie zu beschäftigen, nannte sich Adelhyd von B. und verleugnete seine leiblichen Eltern. In seiner Berliner Wohnung brannte es zweimal. Als man dabei 1987 Mengen an brennbarem Material fand, das B. zum Bau einer »Atombombe« dienen sollte, kam er erneut in die Psychiatrie. Seit seiner Rückkehr beschäftigt ihn nur noch ein Projekt: Er möchte den Zusammenhang zwischen »dem Atom«, für ihn gleichbedeutend mit Lichtenergie, und »dem Eisprung« ergründen. Zu diesem Zweck füllt er eine Unzahl Blätter, zumeist im Format DIN A4 oder DIN A3, mit selbstkreierten Symbolen oder abstrakten Zeichnungen, teils mit Stiften, teils mit Hilfe eines Fotokopierers, und legt sie dann, gesteckt in Klarsichthüllen, in Aktenordnern oder Plastiktüten ab, die er in einer Doppelreihe an den Wänden seines Zimmers stapelt. Ältere Wandmalereien mit seinem typischen Formvokabular werden dadurch zunehmend verdeckt (Abbildung 4 und 5).

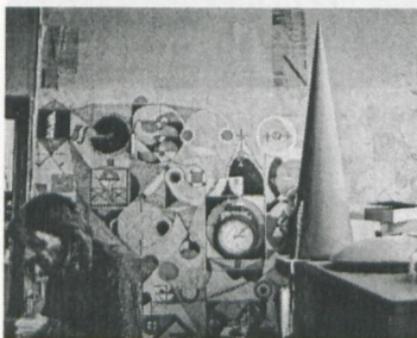


Abbildung 4 und 5: Einblicke in die Ein-Zimmer-Wohnung von H. B., 2011 (Fotos von Josua Hofmann)

B. bezieht alle Wissenschaften in seine Forschung ein und erkundet auf seine eigene graphische Weise, was sie dazu beitragen können. Aber auch jedes Stück Papier, das in seinen Haushalt gerät, sei es Brief oder Rechnung, wird schnell Teil seines Kosmos, indem er es mit seinen Zeichen und Symbolen überzieht.

Im Grunde dient sein Projekt der Selbstvergewisserung. B. sucht nach seinem Ursprung und damit nach seiner Daseinsberechtigung. Als Kunst sieht er seine Zeichnungen nicht, obgleich er akzeptiert hat, dass die ersten 200 seiner Ordner in den

1990er Jahren der Sammlung Prinzhorn übergeben wurden. Ausgestellt waren sie dort 2005, im Rahmen einer exemplarischen Präsentation jüngerer Museumsbestände. Andere Berührungen mit dem Kunstmarkt gab es bislang nicht. B. glaubt, dass das Landesgericht Berlin der angemessene Ort für seine Werke sei.

Vanda Vieira-Schmidt, geboren 1949 in Berlin, wuchs auf Madeira auf. Mit 17 Jahren zurück in Berlin arbeitete sie nach einer Ausbildung erst als Kosmetikerin, später betrieb sie ein portugiesisches Restaurant. Seiner Schließung 1990 folgte eine schwere Zeit für sie, die schließlich zum ersten Psychriaufenthalt führte. Seit 1995 lebt Vieira-Schmidt in betreuten Wohngemeinschaften. Hier arbeitet sie seitdem daran, die Welt zu retten. Unermüdlich zeichnet sie auf DIN-A4-Blätter Symbole, die gegen das Böse gerichtet sind. Sie glaubt, mit der deutschen Armee zu kooperieren; im Verteidigungsministerium stehe ein spezieller Computer, der die Zeichnungen als farbige Videos lesen kann. Mit seiner Hilfe könnten Vieira-Schmidts Werke politische Konflikte lösen helfen.

Oft entstehen pro Tag mehrere Hundert Blätter. Lange Zeit hat Vieira-Schmidt sie im Keller ihrer Wohnung aufgestapelt in der Gewissheit, dass ihre Gesamtheit den Weltfrieden sicherstelle. 2005, als sie in eine kleinere Wohnung umziehen musste, wurden die mehr als 500.000 Zeichnungen erstmals von Betreuern entdeckt. Zur Begutachtung nach Berlin gebeten, konnte ich sie vom Außergewöhnlichen dieses Projekts überzeugen. Das Gesamtwerk wurde nach Heidelberg transportiert und im Foyer des Museums Sammlung Prinzhorn ausgestellt (Abbildung 6). Dazu war ein Video zu sehen, in dem Vieira-Schmidt die Hintergründe ihres Weltrettungsprojekts erläutert.

Nach zwei Jahren ging das Werk auf Reisen. Es war in Bochum, Berlin (siehe Kleisthaus, 2008), Marburg und Rottenburg zu sehen. Dann wurde es, ergänzt um mittlerweile über 250.000 neue Zeichnungen, vom umgestalteten Militärhistorischen Museum in Dresden übernommen, wo es auf Dauer im obersten Stock des Einbaus von Daniel Libeskind zu sehen ist.



Abbildung 6: Vanda Vieira-Schmidt, Weltrettungsprojekt, 1995–2005 (Präsentation im Museum Sammlung Prinzhorn 2006)

An diesem Ort haben Vieira-Schmidts Bemühungen um den Weltfrieden einen geeigneten Kontext gefunden. In einem Kunstmuseum wären die Papierstapel möglicherweise bloß als ästhetische Konkurrenz zu seriellen Werken etwa einer Hanne Darboven wahrgenommen worden.

Die gesammelte Forschungsarbeit H. B.s erhält hoffentlich ebenfalls einmal einen ihr angemessenen Platz, etwa in einem Wissenschaftsmuseum – das auch Werken von Melvin Way eine über die Kunst hinausgehende Dimension erschließen würde. Denn selbst wenn heute Ausstellungskünstler im Sinne »künstlerischer Forschung« Alternativen zu akademischem Vorgehen erkunden, unterscheidet sich ihr spielerischer Umgang mit wissenschaftlichen Verfahrensweisen deutlich von dem ernsthaften Einsatz irrationaler Techniken und Kräfte, den Melvin Way, H. B. und Vanda Vieira-Schmidt mit ihren Werken verbinden.

Gleichwohl ist das Anliegen aller drei nachvollziehbar, geht es doch um den oft verzweifelten Wunsch, Ohnmachtsgefühle zu überwinden und die neu gewonnene Position einzusetzen zum Bekämpfen des Bösen in der Welt, zum Ergründen der Frage, wer wir sind, oder zur Selbstverteidigung. Dass die dafür eingesetzten Mittel uns auf den ersten Blick unangemessen scheinen, entwertet die Anliegen nicht, verleiht ihnen vielmehr einen eigentümlichen Nachdruck.

Dies ist kein Plädoyer dafür, dass existenzielle Werke von Psychiatrie-Erfahrenen die Kunstmuseen und Ausstellungshallen grundsätzlich meiden sollten. Der Prozess der Integration in den Kunstbetrieb ist eingeleitet und unumkehrbar. Dass dabei auch der in vieler Hinsicht problematische Begriff Outsider Art obsolet wird, ist zu begrüßen. Doch möchte ich zu bedenken geben, dass der Kunstbetrieb selbst sich um gesellschaftlich provozierende Impulse beschnitte, wenn er die Außenseiter-Werke einfach seinen tradierten Präsentationsformen mit ihren Marktmechanismen unterwürfe. Eine wirkliche Integration, bei der die Eigenheiten des Integrierten wahrgenommen und respektiert werden, ist immer eine Bereicherung – für beide Seiten.

Literatur

Brand-Claussen, B. (2001). Häßlich, falsch, krank. »Irrenkunst« und »irre Kunst« zwischen Wilhelm Weygandt und Carl Schneider. In C. Mundt, G. Hohendorf, M. Rotzoll (Hrsg.), Psychiatrische Forschung

- und NS-»Euthanasie«. Beiträge zu einer Gedenkveranstaltung an der Psychiatrischen Universitätsklinik Heidelberg (S. 265–329). Heidelberg: Wunderhorn.
- Brand-Claussen, B., Röske, Th. (Hrsg.) (2006). *Air Loom. Der Luftwebstuhl und andere gefährliche Beeinflussungsapparate*. Ausstellungskatalog Sammlung Prinzhorn. Heidelberg: Wunderhorn.
- Cardinal, R. (1972). *Outsider Art*. London: Studio Vista.
- Dubuffet, J. (1949/1991). *Art brut: Vorzüge gegenüber der kulturellen Kunst*. In J. Dubuffet. *Malerei in der Falle. Antikulturelle Positionen* (Schriften, Bd. 1; S. 86–94). Bern und Berlin: Gachnang und Springer.
- Ebbinghaus, H. (1919). *Grundzüge der Psychologie* (4. Aufl.). Leipzig: Veit.
- Gockel, B. (2010). *Die Pathologisierung des Künstlers. Künstlerlegenden der Moderne*. Berlin: Akademie-Verlag.
- Gorsen, P. (1990). *Der Dialog zwischen Kunst und Psychiatrie heute*. In O. von Benkert, P. Gorsen (Hrsg.), *Von Chaos und Ordnung der Seele. Ein interdisziplinärer Dialog über Psychiatrie und moderne Kunst* (S. 1–53). Berlin u. a.
- Gorsen, P. (2006). *Art Brut versus Art Fou. Sammeln als Positionssuche bei Jean Dubuffet*. In Th. Röske, B. Brand-Claussen, G. Dammann (Hrsg.), *Wahnsinn sammeln. Outsider Art aus der Sammlung Dammann*. Ausstellungskatalog Sammlung Prinzhorn (S. 48–56). Heidelberg: Wunderhorn.
- Guignon, Ch. (2004). *On being authentic*. London, New York: Routledge.
- Hoffmann, K. (2008). *Hans Prinzhorn: Seine Auseinandersetzung mit der Psychoanalyse in Dresden und Frankfurt am Main (1922–1928)*. *Luzifer-Amor. Zeitschrift zur Geschichte der Psychoanalyse*, 41, 153–159.
- Jaspers, K. (1922/1977). *Strindberg und van Gogh. Versuch einer vergleichenden pathographischen Analyse*. München: Piper.
- Kleisthaus (Hrsg.) (2008). *Vanda Vieira-Schmidt – Weltrettungsprojekt*. Ausstellungskatalog Kleisthaus Berlin. Berlin: Kleisthaus.
- Lombroso, C. (1887). *Genie und Irrsinn in ihren Beziehungen zum Gesetz, zur Kunst und zur Geschichte*. Leipzig: Reclam.
- MacGregor, J. M. (1989). *The discovery of the art of the insane*. Princeton: Princeton University Press.
- Morgenthaler, W. (1921). *Ein Geisteskranker als Künstler* Leipzig.
- Prinzhorn, H. (1922). *Bildnerie der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*. Berlin: Springer.
- Prinzhorn, H. (1927). *Die erdentrückbare Seele*. *Der Leuchter*, 8, 277–296.
- Prinzhorn, H. (1972). *Artistry of the mentally ill. A contribution to the*

- psychology and psychopathology of configuration. Wien, New York: Springer.
- Réja, M. (1907/1997). Die Kunst bei den Verrückten. Hrsg. von C. Eising-Christophersen und D. Le Parc. Wien: Springer.
- Rennert, H. (1966). Die Merkmale schizophrener Bildnerie (2. Aufl.). Jena: G. Fischer.
- Röske, T. (1995). Der Arzt als Künstler. Ästhetik und Psychotherapie bei Hans Prinzhorn (1886–1933). Bielefeld: Aisthesis.
- Röske, Th. (2008a). Die Psychose als Künstler. Leo Navratils »Schizophrenie und Kunst« – eine Kritik. In G. Theunissen (Hrsg.), Außenseiter-Kunst. Außergewöhnliche Bildnerieen von Menschen mit intellektuellen und psychischen Behinderungen (S. 103–117). Bad Heilbrunn: Klinkhardt.
- Röske, Th. (2008b). »Suchende Kierkegaard-Natur« und »Enfant terrible«. Karl Jaspers und Hans Prinzhorn. In M. Meyer-Bohlen, M. Bormuth (Hrsg.), Wahrheit ist, was uns verbindet. Philosophie, Kunst, Krankheit (S. 320–330). Bremen: Hauschild.
- Röske, Th. (2012). Ernst Kris und die »Kunst der Geisteskranken«. In S. Krüger, T. Röske (Hrsg.), Im Dienste des Ich – Ernst Kris heute. Wien: Böhlau (im Druck).
- Sedlmayr, H. (1948). Verlust der Mitte. Salzburg, Wien: Müller.
- Spreti, F. Gräfin von, Rentrop, M. (2001). Das Selbstporträt im Verlauf psychischer Erkrankungen. In F. Gräfin von Spreti, H. Förstl, K. Breindl, P. Martius (Hrsg.), Selbstbilder in Psychose und Kunst. Portraitgestaltung als Spiegel psychischer Befindlichkeit (S. 65–82). München: Akademie-Verlag.