

25 Diagnostik versus Ästhetik

Die Entwicklung der Sicht auf künstlerische Werke aus psychiatrischem Kontext

Thomas Röske

Sicherlich waren immer schon unter denjenigen Menschen, die als psychisch krank diagnostiziert und deshalb von der Gesellschaft abgeordnet wurden, einige, 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 deshalb, weil sie von Prominenten stammten, wie etwa dem Teehändler James Tilly Matthews (1770–1815), der eine Rede des Premierministers William Pitt durch den Ausruf »Verräter!« gestört hatte. 1810 wurde seine Zeichnung einer Beeinflussungsmaschine, genannt *Air Loom*, publiziert (► Abb. 25-1), die er für eine Verwirrung im Denken hoher britischer Politiker verantwortlich machte (Brand-Claussen u. Röske 2006; Jay 2014).

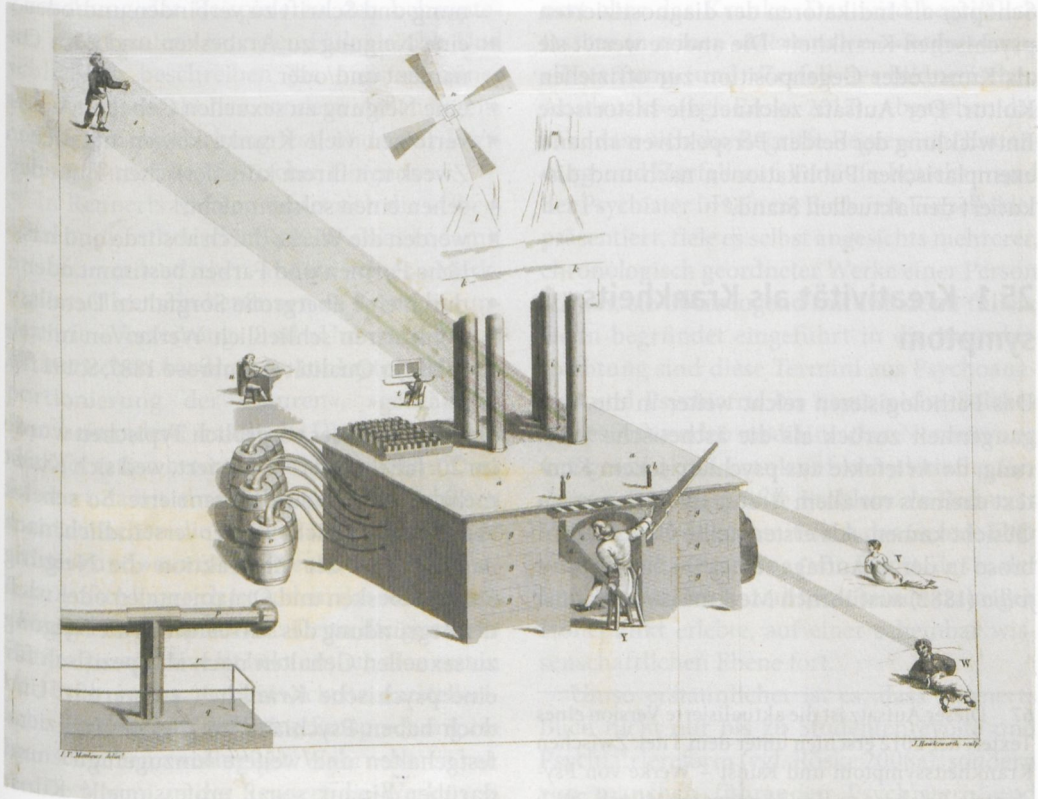


Abb. 25-1 James Tilly Matthews, Air Loom. In: John Haslam, Illustrations of Madness, London 1810.

Zugelassen oder sogar unterstützt wurde künstlerisches Arbeiten der übrigen Patienten nur, wenn Ärzte und Pfleger den Eindruck hatten, dass die so Beschäftigten weniger stören als andere. Die Produkte wurden zumeist als wertlos vernichtet, 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 sogar als magische Eingriffe in die Realität.

Die Situation änderte sich erst, als Psychiater in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wissenschaftliches Interesse für »Irrenkunst« entwickelten und deshalb eigene Sammlungen anzulegen begannen. Dabei zeichneten sich bald zwei Betrachtungsweisen ab, die bis heute nachwirken. Die eine sieht die Werke im Sinne eines Appendix zu den Krankenakten ihrer Schöpfer als Indikatoren der diagnostizierten psychischen Krankheit. Die andere wertet sie als Kunst oder Gegenposition zur offiziellen Kultur. Der Aufsatz zeichnet die historische Entwicklung der beiden Perspektiven anhand exemplarischer Publikationen nach und diskutiert den aktuellen Stand.⁶⁷

25.1 Kreativität als Krankheits-symptom

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) 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 vgl. MacGregor 1989, S. 91 ff.). 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 der Gegenstand vieler Werke von der Krankheit angeregt;
- wird die Originalität des künstlerischen Schaffens durch die Krankheit gesteigert;
- besteht die Originalität oft in Seltsamkeiten, die sich nur aus den besonderen Gedanken der Kranken verstehen lassen;
- zeigen viele Kranke eine Neigung, Zeichnung und Schrift zu verbinden und/oder
- eine Neigung zu Arabesken und zum Ornament und/oder
- eine Neigung zu sexuellen Gehalten;
- verfolgen viele Kranke keinen nützlichen Zweck mit ihrem künstlerischen Tun oder
- sehen einen solchen nicht;
- werden die Werke durch absurde und hässliche Formen und Farben bestimmt oder
- durch eine übergroße Sorgfalt in Details;
- dominieren schließlich Werke von mittelmäßiger Qualität (Lombroso 1887, S. 191 ff.).

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

⁶⁷ Dieser Aufsatz ist die aktualisierte Version eines Textes, der 2012 erschien unter dem Titel: Zwischen Krankheitssymptom und Kunst – Werke von Psychiatrie-Erfahrenen. In: Mentzos u. Münch 2012; S. 107–26.

Krankheit verdächtigt (vgl. Brand-Claussen 2001; Gockel 2010).

Seinen Höhepunkt erreichte das Bemühen um ärztliche Diagnostik von Patientenkunst mit dem Buch *Die Merkmale schizophrener Bildneri* (1962) von dem 1952–1958 in Jena, dann bis 1984 in Halle tätigen Psychiater Helmut Rennert (1920–1994), das 1966 in erweiterter Auflage erschien. 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 Norm-Abweichung fest, und zwar letztlich im Sinne psychiatrischer Diagnose.

In Rennerts Katalog findet sich die »Überschreitung ästhetischer Regeln«. Was er damit meinte, verdeutlichen andere seiner »Merkmale«: Allgemein benennen es Formulierungen wie »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 das »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 erkenn-

bar 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 infrage. 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 auch später durch die 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.

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, fielen 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 naives 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 (vgl. Röske 2008a), sondern von manchen führenden Psychiatern und Kunsttherapeuten auch danach ernst genom-

men wurde. So beruft sich etwa noch 2001 ein Aufsatz über »Das Selbstporträt im Verlauf psychischer Erkrankungen« explizit auf den kompletten Merkmalskatalog Rennerts (Sprei u. Rentrop 2001).

25.2 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 ff.). Obgleich er vorsichtig von »embryonalen Formen der Kunst« spricht (Réja 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 1997, S. 21 ff.) 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 oder nicht mehr gibt (Réja 1997, S. 24). Auch für die jeweils danach betrachteten Beispiele »Dekorative(r) Kunst« macht der Autor vor allem einen »Betätigungsdrang« verantwortlich (ebd.). 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« (ebd., S. 27 ff.), 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« (ebd., S. 87 ff.).

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 Wölfli (1864–1930), Insasse der Anstalt Waldau bei Bern, bekannt (► Abb. 25-2) (Morgenthaler 1921, vgl. MacGregor 1989, S. 208 ff.).



Abb. 25-2 Adolf Wölfli, Skt. Adolf=Groß=Groß=Gott=Vatter=Edel=Schlange, 1915, Museum Sammlung Prinzhorn, Heidelberg.

Morgenthaler war mutig genug, nicht nur von Kunst zu sprechen, sondern Wölfli einen Künstler zu nennen. Die persönliche »besondere Ausprägung von Objektivitätsfunktionen« (ein Begriff von Hermann Ebbinghaus), der hervorsteckende Hang zur Ordnung, machte ihn dazu, nicht die Krankheit. Vor allem wegen dieser ersten Monografie über einen künstlerisch tätigen Psychiatriepatienten wird an Wölfli's Œuvre bis heute die Qualität der Werke anderer Psychiatrie-Erfahrener gemessen.

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 fünf Sprachen vor (Prinzhorn 1922).⁶⁸ 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 Prinzhorns Weggang aus der Klinik 1921 mehr als 5000 Zeichnungen, Malereien, 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 Prinzhorns Neigung zur Psychoanalyse nieder, mit der er sich damals unter Psychiatern starken Anfeindungen aussetzte (vgl. Röske 1995, S. 221 ff.; Hoffmann 2008).

Im ersten Teil seines Buches entwickelt Prinzhorn dementsprechend eine komplexe

triebbaasierte Ausdruckstheorie der Kunst. Danach ist das Zusammengehen 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 (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 biografischen Abriss und Überblick ihres Œuvres vor. Der dritte Teil der Studie zieht dann Schlüsse aus dem Vorangegangenen 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 Prinzhorn schließlich mit Karl Jaspers (1977, S. 179 ff., vgl. 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

⁶⁸ Die 7. Auflage des Buches erschien 2011, die englische Übersetzung zuerst 1972, die französische 1984, die italienische 2004, die spanische 2012 und die japanische 2014.

und das Betonen des Unbewussten erinnern ohnehin an Meunier. Doch verrät eine Stelle weiter hinten im Buch eine zusätzliche Absicht Prinzorns mit dem neudefinierten Begriff »Bildnerie«. 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 sicherlich 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 ff.), der nach einem radikalen Neuanfang suchte – im »inneren Afrika« der Kultur Europas.

Prinzorns Ansatz einer ästhetischen Aufwertung der »Irrenkunst« 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 *Bildnerie der Geisteskranken* aufgenommen (ob wissentlich, 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 keiner künstlerischen Traditionen anlehnen. Obgleich Dubuffet vorgab, sich um den Geisteszustand von Vertretern dieser »eigentlichen Kunst« nicht zu kümmern (»Wir sind der Ansicht, [...] dass es ebenso wenig eine Kunst der Geisteskranken gibt wie eine Kunst der Magenkranken oder der Kniekranken« [Dubuffet 1991, S. 94]), stammten doch die meisten

Werke, die er in seiner *Collection de l'art brut* zusammentrug, von Patienten psychiatrischer Anstalten (vgl. Gorsen 2006). Dieses Eintreten für einen Neuanfang nach dem Zweiten Weltkrieg fand ein noch größeres Echo als Prinzorns Projekt nach dem Ersten. Vor allem die Künstler der internationalen Gruppe *CoBrA*, aber auch viele individuell arbeitende Maler und Bildhauer der 1950er- und 60er-Jahre ließen sich davon anregen.

Weitere 25 Jahre später, um 1970, gab es den nächsten Schub im Interesse an den Werken Psychiatrie-Erfahrener 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 Bewusstseins-erweiterung in den 1960er-Jahren geprägt waren, sei es durch Kleinianische Psychotherapie (vgl. 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 Umbrella Term verselbstständigt und bezeichnet heute etwa auch sogenannte *Contemporary Folk Art*. Just im Jahr 1972 erschien zudem Prinzorns Buch erstmals in englischer Übersetzung (Prinzhorn 1972) und präsentierte Harald Szeemann auf der von ihm kuratierten *documenta 5* unter der Überschrift »Parallele Bildwelten« zum ersten Mal »Bildnerie 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.

25.3 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 eröffnete 2010 sogar einen eigenen Anbau, populäre Ausstellungshäuser wie die *Schirn Kunsthalle* in Frankfurt a. M. oder die *Hayward Gallery* in London veranstalten Überblicksschauen zum Thema («Weltenwandler» 2010/2011, «The Alternative Guide to the Universe» 2013), die Internationalen Tage in Ingelheim feierten 2011 Adolf Wölfl als Star des 20. Jahrhunderts und 2013 war auf der 55. Biennale Venedig die Hauptpräsentation im Arsenale unter dem Titel «Palazzo Enciclopedico» einer anregenden Mischung von moderner sowie zeitgenössischer Ausstellungskunst und *Outsider Art* gewidmet.

Die Gründe für diesen Boom dürften über die Faszination für das Exotische und den Wunsch, sich damit zu schmücken, hinausgehen. 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 Menschen unter wirtschaftlich prekären Umständen zu leben gezwungen sind und Alternativen zum krisenhaften Spätkapitalismus suchen, Gegenbeispiele zum

herkömmlichen Kulturbetrieb offenbar eine immer größere Bedeutung. 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 in 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 (vgl. 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.

25.4 Drei Beispiele

Marvin »Milky« Way

Marvin »Milky« Way (geb. 1954), ein Schwarzer aus South Carolina, der in Brooklyn aufwuchs, lebt in New York City (Karlins 2001). 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.⁶⁹ Bis heute sind knapp hundert dieser kleinen Blätter entstanden (► Abb. 25-3).

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, sodass unregelmäßige abstrakte Formen das Geschriebene umgeben.

⁶⁹ Ich danke Quimetta Perl von HAI New York für ihre Auskünfte.



Abb. 25-3 Melvin »Milky« Way, Key to life, undatiert, Tinte und Klebestreifen auf Papier, 15 × 11 cm.

Viele Blätter weisen Gebrauchspuren und Knicke auf, 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.

Harald Bender

Der in Bruchsal geborene und dort aufgewachsene Harald Bender (1950–2014) riss mit fünfzehn Jahren von zu Hause aus und ging nach Ludwigshafen. Nach einer zweijährigen Elektriikerlehre zog es ihn 1968 nach Berlin. 1971

kam er mit Drogenpsychose in die Psychiatrie und wurde anschließend sozialpsychiatrisch betreut, sodass er seinen Realschulabschluss nachholen konnte. Ein 1974 begonnenes Studium an der Hochschule der Künste wurde schon zwei Jahre später durch Exmatrikulation beendet, da Bender sich verfolgt fühlte und sich zunehmend auffällig verhielt. Nach dieser Katastrophe begann er sich mit Aristokratie zu beschäftigen, nannte sich Adelhyd von Bender und verleugnete seine leiblichen Eltern. In seiner Berliner Wohnung brannte es zweimal. Als man dabei 1987 Mengen an brennbarem Material fand, das Bender zum Bau einer »Atombombe« dienen sollte, kam er erneut in die Psychiatrie. Seit seiner Rückkehr beschäftigte ihn nur noch ein Projekt: Er wollte den Zusammenhang zwischen »dem Atom«, für ihn gleichbedeutend mit Lichtenergie, und »dem Eisprung« ergründen. Zu diesem Zweck füllte er eine Unzahl Blätter, zumeist im Format DinA4 oder DinA3 mit selbstkreierten Symbolen oder abstrakten Zeichnungen, teils mit Stiften, teils mithilfe eines Fotokopierers, und legte sie dann, gesteckt in Klarsichthüllen, in Aktenordnern oder Plastiktüten ab, die er in einer Doppelreihe an den Wänden seines Zimmers stapelte. Ältere Wandmalereien mit seinem typischen Formvokabular wurden dadurch zunehmend verdeckt (► Abb. 25-4).

Bender bezog alle Wissenschaften in seine Forschung ein und erkundete auf seine eigene grafische Weise, was sie dazu beitragen konnten. Aber auch jedes Stück Papier, das in seinen Haushalt geriet, sei es Brief oder Rechnung, wurde schnell Teil seines Kosmos, indem er es mit seinen Zeichen und Symbolen überzog.

Im Grunde diente sein Projekt der Selbstvergewisserung. Bender suchte nach seinem Ursprung und damit nach seiner Daseinsberechtigung. Als Kunst sah er seine Zeichnungen nicht, obgleich er akzeptiert hatte, 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 zu seinen Lebzeiten nicht. Bender glaubte, dass das Landesgericht Berlin der angemessene Ort für seine Werke sei. Nach seinem Tod übernahm eine Kölner Galeristin das Werk, konservierte und dokumentierte es und vertreibt es nun im In- und Ausland.

Vanda Vieira-Schmidt

Vanda Vieira-Schmidt, geboren 1949 in Berlin, wuchs auf Madeira auf. Mit 17 zurück in Berlin arbeitete sie nach einer Ausbildung



Abb. 25-4 Einblick in die Ein-Zimmer-Wohnung Harald Benders, 2011 (Foto: Jo Goertz).

zunächst als Kosmetikerin, später betrieb sie ein portugiesisches Restaurant. Seiner Schließung 1990 folgte eine schwere Zeit für sie, die zum ersten Psychiatrie-Aufenthalt 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 und kriegerische 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 sicherstellte. 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 (► Abb. 25-5). Dazu war ein Video zu sehen, in dem Vieira-Schmidt die Hintergründe ihres Weltrettungsprojekts erläuterte.

Nach zwei Jahren ging das Werk auf Reisen. Es war in Bochum, Berlin (Kleisthaus 2008), Marburg und Rottenburg zu sehen. 2011 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 Liebeskind zu sehen ist (Protte 2011; Röske 2015).

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



Abb. 25-5 Vanda Vieira-Schmidt, Weltrettungsprojekt, 1995–2005 (Präsentation im Museum Sammlung Prinzhorn 2006).

Forschungsarbeit Harald Benders 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, Harald Bender 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 im Kampf gegen das Böse in der Welt, zum Ergründen der Frage, wer wir sind, oder zur Selbstverteidigung. Dass die dafür eingesetzten Mittel uns auf den ersten Blick

unangemessen erscheinen, 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. Häßlich, falsch, krank. »Irrenkunst« und »irre Kunst« zwischen Wilhelm Weygand und Carl Schneider. In: Mundt C, Hohen-dorf G, Rötzoll M (Hg). Psychiatrische Forschung und NS-»Euthanasie«. Beiträge zu einer Gedenkveranstaltung an der Psychiatrischen Universitätsklinik Heidelberg. Heidelberg: Wunderhorn 2001; S. 265–329.
- Brand-Claussen B, Röske T (Hg). Air Loom. Der Luftwebstuhl und andere gefährliche Beeinflussungsapparate. Ausstellungskatalog Sammlung Prinzhorn. Heidelberg: Wunderhorn 2006.
- Cardinal R. Outsider Art. London: Vista 1972.
- Dubuffet J. Art brut: Vorzüge gegenüber der kulturellen Kunst [1949]. In: Dubuffet J. Malerei in der Falle. Antikulturelle Positionen. Schriften Bd. 1. Bern und Berlin: Gachnang und Springer 1991; S. 86–94.
- Eissing-Christophersen C, Le Parc D. (Hg). Marcel Réja. Die Kunst bei den Verrückten. Wien: Springer 1997.
- Gockel B. Die Pathologisierung des Künstlers. Künstlerlegenden der Moderne. Berlin: Akademie-Verlag 2010.
- Guignon C. On Being Authentic. London, New York: 2004.
- Gorsen P. Der Dialog zwischen Kunst und Psychiatrie heute. In: Benkert O v, Gorsen P (Hg). Von Chaos und Ordnung der Seele. Ein interdisziplinärer Dialog über Psychiatrie und moderne Kunst. Berlin u. a.: Springer 1990; S. 1–53.
- Gorsen P. Art Brut versus Art Fou. Sammeln als Positionssuche bei Jean Dubuffet. In: Röske T, Brand-Claussen B, Dammann G (Hg). wahn-sinn sammeln. Outsider Art aus der Sammlung Dammann. Ausstellungskatalog Sammlung Prinzhorn. Heidelberg: Wunderhorn 2006; S. 48–56.
- Hoffmann K. Hans Prinzhorn: Seine Auseinandersetzung mit der Psychoanalyse in Dresden und Frankfurt a. M. (1922–1928). Luzifer Amor. Zeitschrift zur Geschichte der Psychoanalyse 2008; 41: 153–59.
- Jaspers K. Strindberg und van Gogh. Versuch einer vergleichenden pathographischen Analyse [1922]. München: Piper 1977.
- Jay M. A Visionary Madness. The Case of James Tilly Matthews and the Influencing Machine. Berkeley: North Atlantic Books 2014.
- Karllins NF. Melvin »Milky« Way. In: Raw Vision 2001; 34: 50–3.
- Kleisthaus (Hg). Vanda Vieira-Schmidt – Weltrettungsprojekt. Ausstellungskatalog Kleisthaus Berlin. Berlin: Kleisthaus 2008.
- Lombroso C. Genie und Irrsinn in ihren Beziehungen zum Gesetz, zur Kunst und zur Geschichte. Leipzig: Reclam 1887.
- MacGregor JM. The Discovery of the Art of the Insane. Princeton: Princeton University Press 1989.
- Mentzos S, Münch A (Hg). Das Schöpferische in der Psychose (Forum der psychoanalytischen Psychosentherapie, Bd. 28). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012.
- Morgenthaler W. Ein Geisteskranker als Künstler. Leipzig: Bircher 1921.
- Prinzhorn H. Bildnerei der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung. Berlin: Springer 1922.
- Prinzhorn H. Die erdentrückbare Seele. Der Leuchter 1927; 8: 277–96.
- Prinzhorn H. Artistry of the Mentally Ill. A Contribution to the Psychology and Psychopathology of Configuration. Wien, New York: Springer 1972.
- Protte K. Weltrettungsprojekt. In: Piekens G, Rogg M (Hg). Das Militärhistorische Museum der Bundeswehr. Ausstellungsführer. Dresden: Sandstein 2011; S. 142 f.
- Rennert H. Die Merkmale schizophrener Bildnerei. Jena 1966.

