

## Vortrag



**Thomas Röske**

Leiter Sammlung Prinzhorn  
Heidelberg

Universitätsklinikum Heidelberg  
Zentrum für Psychosoziale Medizin  
-Bibliothek-  
Thibautstr. 4, D-69115 Heidelberg

## Die Präsentation von Outsider Art heute – eine Kritik

Outsider Art hat seit den 1970er Jahren einen bemerkenswerten Aufschwung im Kunstbetrieb genommen. Die Schöpfung des Begriffes durch den Titel des Buches Outsider Art von Roger Cardinal 1972<sup>1</sup> war bereits Teil des wachsenden Interesses. Denn die Publikation sollte die Idee einer „Art Brut“, die der französische Künstler Jean Dubuffet seit 1945 im Kontrast zu der von ihm verachteten „kulturellen Kunst“ entwickelte, einem englischsprachigen (Sammler-)Publikum erläutern. Kurz zuvor hatte Phyllis Kind als eine der ersten amerikanischen KunsthändlerInnen einige der Art brut zugerechneten Künstler in ihr Programm aufgenommen.<sup>2</sup> Analog zum französischen Begriff sollte „Outsider Art“ eine Kunst abseits der etablierten Kunst bezeichnen. „Outsider“ bezog sich auf die Werke, nicht auf diejenigen, die sie hervorbrachten.

Seitdem haben sich zahlreiche Galeristen und Sammler dem Gebiet zugewendet; in Europa und den USA hat man eigene Museen eröffnet, allen voran 1976 die Collection de l'art brut in Lausanne; 1992 ist eine jährliche Outsider Art Fair in New York ins Leben gerufen worden, die seit einigen Jahren einen Ableger in Paris hat; und mehr und mehr Populäres wie Akademisches wird zu diesem Phänomen publiziert. Außerdem gibt es seit den 1970er Jahren spezialisierte Ausstellungen in Kunstmuseen und Ausstellungshäusern. Und seit der documenta 5, 1972, die zum ersten Mal „Bilderei der Geisteskranken“ integrierte, ist eine steigende Zahl von Werken dieser Art als Teil größerer Ausstellungen zu sehen. In jüngster Zeit beginnen sogar Museen für moderne Kunst und Kunst der Gegenwart selbst Outsider Art zu sammeln. Es ist deshalb höchste Zeit, die Präsentation dieser Kunst im Ausstellungskontext kritisch zu betrachten. Denn sie bietet eigene Herausforderungen, denen Ausstellungskuratoren offenbar nicht immer gewachsen sind. Ich kann hier allerdings wegen des begrenzten Raumes nur einige Schlaglichter auf diese Problematik werfen.

Jean Dubuffet selbst war naturgemäß der erste, der Art Brut ausstellte, zunächst, ab 1947, im Souterrain der Pariser Galerie René Drouin. Ein Foto aus dem Jahre 1948 zeigt dieses Foyer de l'art brut mit einem Teil der Dubuffetschen Sammlung dicht gedrängt an Wänden und auf dem Boden (Abb. 1). Die Bilder hatte

man hier teils gerahmt, teils nur mit Klebestreifen an der Wand befestigt, gelegentlich auf einem eigenen Bastuntergrund. Die Beschriftung war von Hand ausgeführt und kursorisch. Damit unterlief Dubuffet bewusst die übliche Präsentation von „kultureller“ Kunst, bei der Bilder einzeln mit Platz und im Rahmen an der Wand hingen und Skulpturen auf Sockel gestellt waren, begleitet von individuellen, gedruckten Objektschildern. Seine Ausstellung erinnert stattdessen an die wand- und raumfüllende Platzierung solcher Bilder und Skulpturen in Sammlungen von Psychiatern wie Auguste Marie (1865-1934).

In der Collection de l'art brut hat Dubuffet den Ausdruck seiner Opposition zur „kulturellen“ Kunst modifiziert. Die Werke hingen und standen nicht mehr ganz so dicht, wenn auch immer noch enger als in anderen Ausstellungen. Außerdem waren sie nun fast sämtlich gerahmt oder lagen in Vitrinen unter Glas. Die Beschriftungen hatte man immer noch sparsam, aber professioneller ausgeführt. Die wichtigste Neuerung, an der man hier bis heute festhält, war aber die Wandfarbe. Statt in einem White Cube, wie er sich seit den 1920er Jahren für moderne Kunst durchgesetzt hatte, erlebt man die Werke in einem Black Cube. Dies bringt zweifellos die Farbkraft der Werke stärker zur Wirkung. Zugleich erinnert das Schwarz aber an ethnographische Sammlungen. Dubuffet war sich zweifellos darüber im Klaren, dass die Ausstellungsform die Wahrnehmung der Werke beeinflusst. Durch ein Vermeiden der üblichen kunstmusealen Präsentationsform wollte er die Differenz der Art brut von der „kulturellen Kunst“ unterstreichen. Aber die von ihm gewählten Alternativen belasteten die Exponate mit anderen problematischen Konnotationen. 1949 wandte sich der Künstler in seinem berühmten Text „L'art brut préféré aux arts culturels“ selbst gegen die Verknüpfung von Art brut mit psychischer Krankheit.<sup>3</sup> Und die Assoziation von außereuropäischen Kulturen mit der für ihn wesentlichen Kunst seiner eigenen Gesellschaft dürfte auch schwerlich in seinem Sinne gewesen sein.

Heute gibt es in Häusern, die nahezu ausschließlich Werke aus dem Umfeld der Art Brut/Outsider Art sammeln (z.B. das Zentrum für Outsider Art, Gugging, das Visionary Art Museum, Baltimore, und die Sammlung Prinzhorn, Heidelberg),



Abb.1



Abb.2

ganz unterschiedliche Präsentationsformen, die idealerweise auch immer auf die spezifische Eigenart der Exponate berücksichtigen. Ich möchte mich hier aber vor allem Ausstellungen von Art Brut/Outsider Art in anderen Kunstmuseen und Ausstellungshäusern in den Blick nehmen, wo man sich den Exponaten gewissermaßen von Seiten der „kulturellen Kunst“ nähert. Diese Initiativen sind zu begrüßen, da sie die Gefahr einer Ghettoisierung der „Kunst am Rande der Kunst“ (Michel Thevoz) bannen können. Ein fernes Ideal könnte die Inklusion von Art Brut/Outsider Art in den Kunstbetrieb sein, im Sinne einer unverkrampften Wertschätzung ihrer spezifischen Eigenheit als gleichwertig mit der anderer Kunst. Doch zeigt ein Blick auf vier Beispiele, dass wir von diesem Ideal noch deutlich entfernt sind. Im Wege stehen zwei Tendenzen, die ich als Normalisierung und Exotisierung bezeichnen möchte.

Ersteres lässt sich an der Präsentation von neu erworbenen Fotografien Miroslaw Tichýs (1926-2011) im Frankfurter Museum für Moderne Kunst 2011 veranschaulichen. Tichý hat über Jahre obsessiv Frauen in seinem kleinen tschechischen Heimatort fotografiert.<sup>4</sup> Er nutzte selbstgebaute Kameras, schnitt selbst das Papier für die Schwarz-Weiß-Abzüge und nahm auch die Entwicklung selbst vor. Da er bei all dem eher nachlässig war, sind die meisten Bilder unscharf, schief, wellig und fleckig. Das störte ihn offenbar nicht. Die meisten Bilder sammelte er ohnehin in Pappkartons und sah sie nicht wieder an. Nur einigen gab er ein eigenes Passepartout aus Papier, das er mit farbigen Linien oder Ornamenten schmückte. Tichýs Fotos haben deshalb eine Existenz irgendwo zwischen Objekt und Bild, und eine sensible Präsentation sollte dieses Charakteristikum berücksichtigen. Wie aber ging man im Museum für moderne Kunst damit um? Man verpasste den Werken einheitliche Passepartouts und uniforme Museumsrahmen, selbst denjenigen, die Tichý bereits passepartoutiert hatte (Abb. 2). Dies wirkt, als habe man zum Ausdruck bringen wollen: Wenn Du Dich in diese ehrwürdigen Hallen begibst, musst Du Dir einen Frack anziehen, und zwar selbst über Deine sonstige Kleidung. Wahrscheinlich wählte der Kurator diese Präsentationsform nicht, weil er meinte, die Institution müsste vor Schmutz und Fehlerhaftigkeit der Outsider Art geschützt werden, sondern er behandelte die Werke einfach gedankenlos so wie alle Fotografien, die in diesem Haus gezeigt

werden. In dieser Weise werden die Werke auch an andere Häuser verliehen, wie etwa an das Essener Folkwang Museum für die Schau „Schatten der Avantgarde“ (2015/2016).<sup>5</sup> Deren Kuratoren haben die Problematik demnach ebenfalls nicht erkannt.

Ein weiteres Beispiel für unbedacht konventionelle Präsentationsweisen war die erste Ausstellung der Reihe „secret universe“ im Hamburger Bahnhof, Berlin, kuratiert von Claudia Dichter und Udo Kittelmann, im Jahre 2011. Ausgestellt war das Spätwerk des Grafikers Horst Ademeit (1937-2010), das dieser lange nicht als Kunst angesehen hatte, sondern als Dokumentation: Es besteht aus Tausenden von Polaroid-Fotos, mit denen er die Einwirkungen von „Kältestrahlen“ nachweisen wollte, die er für vieles Übel in der Welt verantwortlich machte.<sup>6</sup> Die Sofortbilder zeigen für Außenstehende unverdächtige Ausschnitte der Kölner Umwelt Ademeits; auf den Rahmen sind Angaben zu den Entstehungsbedingungen der Ablichtungen und der Bedeutung des Festgehaltenen notiert. Am Eingang der Berliner Schau waren einige Polaroids zur näheren Betrachtung ausgelegt und erläutert. Der Hauptraum enthielt aber große Tableaus aus gleichmäßig über- und nebeneinander angeordneten Bildern der Serie (Abb. 3). Hier war zweifellos beabsichtigt, auf ästhetisch ansprechende Weise die schiere Menge anschaulich zu machen. Doch bediente man sich dazu einer Präsentationsweise, die von Ausstellungen minimalistischer oder konzeptueller Kunst bekannt sind, und verwischte damit die Grenzen zu jenen Strömungen, auf Kosten einer Differenzierung. Gewohnt an solche Tableaus gaben sich die Besucher kaum noch der Mühe hin, einzelne der Rahmenbeschriftungen zu entziffern, ganz abgesehen davon, dass das bei den unteren Reihen nur mit Mühe und bei den oberen unmöglich war. Ademeits Werk wurde zur Kunst-Tapete. Dabei war es ihm nie um eine ästhetische Gesamtheit seiner Polaroids gegangen, sondern um den Aussagewert der einzelnen Aufnahmen und um deren Sammlung als Beweismittel. Die Herausforderung einer Präsentation seiner Fotografien besteht eben darin, dies sichtbar zu machen, ohne es vorschnell in bekannten Formen zu ästhetisieren. Dabei sollte dem Betrachter nicht die Mühe erspart werden, eine Vielzahl der Bilder zu erfassen, um etwas von dem vielen Jahre überspannenden quälenden Prozess zu erfahren.



Abb.3



Abb.4

Ist in den beiden vorangegangenen Beispielen eine gedankenlose Egalisierung das Problem, die Differenzen zugunsten der herrschenden Norm nivelliert und damit Outsider Art gewissermaßen kolonialisiert, machen die beiden folgenden deutlich, dass gleichzeitig im Kunstbetrieb nach wie vor eine Tendenz zur Diskriminierung von Outsider Art existiert.

Die Ausstellung „Weltenwandler“ (Schirn-Kunsthalle, Frankfurt am Main, 2010) präsentierte Werke von 13 zumeist klassischen Vertretern der Outsider Art in eigenen Teilarchitekturen mit jeweils anderen Dimensionen und unterschiedlichen Farb-Tönen zwischen Blau und Grau, um das Individuelle zu betonen (Abb. 4). Im Gang an einer Seite der langgestreckten Galerie, durch den man die Positionen abschreiten konnte, waren biographische Angaben angebracht, während Erläuterungen zu den Werken fehlten. So wurden die präsentierten Künstler in der Ausstellung auf ihren zumeist durch Unglück, Krankheit und Leid geprägten Lebenslauf reduziert. Und ihre Werke mussten vom Besucher allein als dessen Ausdruck verstanden werden. Das Unternehmen basierte also auf einem Missverständnis des Begriffs Outsider Art als Kunst von gesellschaftlichen Außenseitern. Trotz würdiger musealer Präsentationsform war „Weltenwandler“ deshalb nicht weit von einer Freak-Show entfernt. Woran es hier fehlte, war das sonst in Ausstellungen übliche Einbetten in soziale und künstlerische Zeitströmungen.

Ein noch krasserer Beispiel von exotisierender Ausgrenzung bot die Ausstellung „Avatar und Atavismus“ (2015) in der Kunsthalle Düsseldorf.<sup>7</sup> Die Schau hatte das Auftreten grotesker menschlicher Köpfe und Körper in der Kunst seit den 1980er Jahren zum Thema. Die zumeist großformatigen Gemälde, Skulpturen und Installationen stammten von durchweg etablierten Künstlern und reichten von Georg Baselitz bis Jonathan Meese und Eva Kotatkova. Zusätzlich hatten der Kurator Veit Loers und seine Assistentin Pia Witzmann in einem italienischen und drei deutschen offenen Ateliers (namentlich Kunsthaus Kannen aus Münster, die Kunstpraxis Soest und die MALzeitler aus Duisburg) von geistig Behinderter und Psychiatrie-Erfahrenen Arbeiten auf Papier ausgewählt, die ebenfalls Körper und Köpfe zeigten. Die Idee war, damit ‚ursprüngliche‘ bildkünstlerische

Äußerungen einzubeziehen, und zwar in Form einer Gegenüberstellung. Anfangs sollten die Vergleichswerke sogar in einem Vorraum zur eigentlichen Ausstellung hängen. Nach Protesten der deutschen Ateliers platzierte Loers sie dann auf vier übereckstehenden, senfgelb gestrichenen Wänden, die von der übrigen Ausstellung (auf weißen Wänden) abgewandt waren (Abb. 5). Auch sonst unterschied sich die Präsentation, indem die Papierarbeiten dicht neben- und übereinander gehängt und statt einzelnen Objektschildern nur zwei Auflistungen der Autorennamen auf gegenüberstehenden Pfeilern angebracht waren. Der Eindruck einer Zweiklassen-Ausstellung war unabweisbar.

Die Präsentationsweise in Düsseldorf 2015 ähnelt frappierend derjenigen Dubuffets von 1948. Doch war sie nicht Ausdruck einer Anti-Haltung zur „kulturellen Kunst“ wie damals, sondern einer deklassierenden Abgrenzung von dieser. Immerhin zeigt sich hier, welche geradezu furchteinflößende Besonderheit in den Arbeiten dieser Atelier-Künstler und in Outsider Art allgemein offenbar immer noch wahrgenommen wird. Vielleicht versuchten sogar auch die Kuratoren der drei anderen angesprochenen Ausstellungen eine entsprechende Verunsicherung zu bekämpfen. Es ist zu hoffen, dass der Kunstbetrieb in Zukunft gelassener mit Outsider Art umzugehen lernt und das Eingehen auf deren Eigenheiten als spannende Herausforderung begreift, die letztlich auch das Kuratieren von Kunst selbst beleben kann.



Abb.5

---

1 Roger Cardinal, *Outsider Art*, London 1972.

2 Edward M. Gómez's, „For Outsider Art, the End of an Era“, in: *Raw Vision* 68, Winter 2009/2010, S. 32-38, hier S. 35

3 Jean Dubuffet, „Art brut: Vorzüge gegenüber der kulturellen Kunst“ (1949), in: ders. *Malerei in der Falle. Antikulturelle Positionen* (Schriften Band 1), hg. von Andreas Franzke, Bern und Berlin 1991, S. 86-94, hier S. 93-94.

4 Siehe etwa: *Die Stadt der Frauen*. Miroslav Tichý, hg. von Alfred Wieczorek und Thomas Schirmböck, Ausstellungskatalog ZEPHYR, Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim, Heidelberg 2013.

5 Siehe *Schatten der Avantgarde. Rousseau und die vergessenen Maler*, hg. von Kaspar König und Falk Wolf, Ausstellungskatalog Folkwang Museum Essen, Ostfildern 2015.

6 Horst Ademeit - *secret universe*, hg. von Claudia Dichter und Udo Kittelmann, Ausstellungskatalog Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Berlin, Köln 2011.

7 Siehe dazu *Avatar und Atavismus. Outside der Avantgarde*, hg. von Veit Loers und Gregor Jansen, Ausstellungskatalog Kunsthalle Düsseldorf, Heidelberg und Berlin 2015.