

An der Jahreswende 1959/1960 fand in der Pariser Galerie Daniel Cordier die Ausstellung *EROS* als achte *Exposition internationale du Surréalisme* statt. André Breton hatte sie zusammen mit Daniel Cordier, José Pierre und Marcel Duchamp organisiert, ausgehend von seinem Konzept der Erotik als surrealistische Instanz, die Genuss und Leid, Zivilisation und Wildheit vereine (Abb. 1).¹ Zu den Exponaten gehörten Werke von Psychatrieerfahrenen. Das war an sich kein Novum. Schon Alfred H. Barrs Schau *Fantastic Art, Dada, Surrealism* im New Yorker MoMa und die *Exposition surréaliste d'objets* in der Pariser Galerie Charles Rattou 1936 hatten anonyme *objets d'aliénés* neben Volkskunst und Kinderkunst einbezogen, jedoch lediglich als Vergleichsmaterial. Bei *EROS* wurden Werke aus psychiatrischem Kontext erstmals dezidiert als individuelle Kunstwerke gleichberechtigt in einem internationalen Panorama inszeniert.²

Die Galerie Daniel Cordier war für diese Schau in immersiver Weise gestaltet: Es roch nach Parfüm, der Boden war mit Sand bedeckt und die Wände mit dunklem Samt dekoriert. Gesteinsartige Säulen schmückten den langen Korridor und Gemälde hingen an der Decke. Damit sollten das Innere einer *Liebesgrotte* und eine *fetischistische Krypta* evoziert werden.³ In den drei Sektionen *Gestern*, *Heute* und *Unsere Gäste* waren erotische Werke von fünfundsiebzig Künstler:innen zu sehen, darunter bekannte Surrealisten wie Max Ernst und Salvador Dalí sowie «Entdeckungen» wie Jasper Johns und Robert Rauschenberg. Aus psychiatrischem Kontext wählten die Kuratoren für die Sektion *Unsere Gäste* drei Zeichnungen des psychiatrieerfahrenen Berliners Friedrich Schröder-Sonnenstern, während die Farbstiftzeichnung *Reine Victoria dans son manteau Impérial* der Schweizer Psychiatrieinsassin Aloïse Corbaz als Teil der Sektion *Gestern* ausgestellt war.

Dass Corbaz in dieser Kategorie erschien, war wahrscheinlich ihrem Status als bereits «klassische» Künstlerin geschuldet, deren Werk seit der Aufnahme in die *Art brut*-Sammlung Jean Dubuffets 1947 mehrfach präsentiert worden war. Corbaz' sinnlich wirkende, mit breiten runden Konturen ausgeführte Zeichnungen zeigen teils körperlich entblößte Frauen, die sich an mythologischen oder historischen Figuren orientieren und mit Männern zu verschmelzen scheinen. Zudem hatte die Psychiaterin Jacqueline Porret-Forel die Kunst von Corbaz als Mittel der Krankheitsabwehr und als Reaktion auf eine enttäuschte Jugendliebe gedeutet.⁴ Die Auswahl ihrer Werke zum Thema Erotik sowie die Nennung bloß ihres Vornamens in Ausstellung und Katalog spricht für eine intersektionale Diskriminierung als Frau und Psychatrieerfahrene. Doch zeugt die Tatsache, dass das ausgestellte Werk von Breton und Cordier versichert wurde, für ihre Wertschätzung als gleichberechtigte Künstlerin im Rahmen von *EROS*.⁵



1 Ausstellungsansicht der achten *Exposition Internationale du Surréalisme (EROS)* in der Galerie Daniel Cordier (8 rue de Miromesnil), Paris, 1959, Fotograf Henri Glaeser

Die Zeichnungen von Schröder-Sonnenstern, dessen freizügige und skurrile Darstellungen sich vom Werk Corbaz' abheben, wurden selbst von seinem Berliner Galeristen Rudolf Springer als «pornographisch» eingestuft und lösten ab Mitte der 1950er mehrere Debatten zum Kunstwert von Werken aus psychiatrischem Kontext aus.⁶ Wahrscheinlich war es gerade dieser sexuell subversive Charakter, der Hans Bellmer bei seiner ersten Begegnung im Jahre 1953 an Sonnensterns «mondmoralischer» Bilderwelt interessiert hatte und ihn dazu bewegte, Breton auf die Zeichnungen des «Berliner Originals» aufmerksam zu machen.⁷ Durch *EROS* gewann Sonnenstern enorme Popularität und bekam Zugang zum internationalen Kunstmarkt, was die Preise für seine Werke in die Höhe trieb, bis Anfang der 1970er Jahre sein Erfolg durch eine «Fälschungsdebatte» um seine Werkstattarbeiten plötzlich abbrach.⁸

Wie an der *EROS*-Ausstellung sichtbar wird, ist die Neubewertung von Werken aus psychiatrischem Kontext und die Entwicklung ihrer Rezeption ab 1945 von «Psychopathologischer Kunst» zu *Art brut* und *Outsider Art* an die Anerkennung durch professionelle Mittlerfiguren wie Psychiater:innen, Künstler:innen, Kurator:innen und Galerist:innen gebunden. Der Prozess der Umwertung verlief allerdings keineswegs linear, sondern wurde von Reibungen und Aushandlungsprozessen zwischen Kunstwelt und Psychiatrie bestimmt. Seine Analyse ermöglicht ein tieferes Verständnis dieses komplexen und heute stark debattierten künstlerischen Erbes und erschließt Grundlagen für dessen Präsentation und Sicherung. Im folgenden Abriss der fortschreitenden Erosion der Kategorien von «normaler» und «verrückter» Kunst bis 1976 stützen wir uns auf Ergebnisse unseres von der DFG geförderten Heidelberger Forschungsprojekts *Normal#verrückte Kunst: Werke aus psychiatrischem Kontext zwischen Diagnostik und Ästhetik nach 1945*.⁹

Die Rezeption zwischen 1945 und 1960

Schon Anfang des 20. Jahrhunderts hatten Psychiater wie der Franzose Marcel Réja alias Paul Meunier (*L'art chez les fous*, 1907), der Schweizer Walter Morgenthaler (*Ein Geisteskranker als Künstler*, 1921) und der Deutsche Hans Prinzhorn (*Bildnerie der Geisteskranken*, 1922) bildnerische Werke aus psychiatrischem Kontext publiziert, unter ›psychopathologischen‹ sowie ästhetischen Gesichtspunkten analysiert und als Kunst aufzuwerten versucht. Vor allem in Deutschland führte die Diffamierungskampagne *Entartete Kunst* der Nationalsozialisten, die Vernichtung einiger Sammlungen von «Anstaltskunst» sowie die Ermordung hunderttausender Menschen im Rahmen des sogenannten Euthanasie-Programms zu einer Zäsur dieser Bemühungen.¹⁰ Doch auch in anderen Ländern kam es erst nach 1945 langsam zu einer Integrierung von Werken aus psychiatrischem Kontext in den professionellen Kunstbetrieb. Dabei verschwanden Zuschreibungen von Alterität und Wahnsinn allerdings nicht ganz, sondern wurden, mit Ursprungs- und Schöpfungsmythen der Kunst verknüpft, zu Merkmalen unverfälschten künstlerischen Ausdrucks umgedeutet. An die Stelle pathologisierender negativer Abgrenzung trat eine ästhetisierende positive.

Wesentlichen Anstoß zu dieser Entwicklung gab, dass 1945 in Frankreich der Künstler Jean Dubuffet in Reaktion auf das konservative Kulturmilieu in Frankreich den Begriff *Art brut* für künstlerische Produkte von Menschen, die unbeeinflusst von akademischen Normen arbeiteten, prägte. Das geschah nach seiner dreiwöchigen künstlerischen Entdeckungsreise zu Schweizer psychiatrischen Anstalten. Für Dubuffet gab es «zwei Ordnungen von Kunst: [...] die gewohnte Kunst (oder die geschliffene)» und «Art brut, Kunst in der Rohform (die ungezähmt und flüchtig ist wie ein Reh)». Wahre Künstler:innen seien demnach «meist Leute, die damit keine Karriere machen», sondern die «angetrieben nur von dem Bedürfnis, die Erlebnisse, die sich in ihrem Inneren abspielen, nach aussen zu tragen», unbewusst Kunst schüfen.¹¹ Diese Unterscheidung übernahm Dubuffet wohl von Prinzhorn, dessen *Bildnerie der Geisteskranken* er schon in den 1920er Jahren für sich entdeckt hatte.

Obwohl Dubuffet für das Zusammentragen seiner Sammlung mit zahlreichen Psychiater:innen in Verbindung stand (er übernahm etwa Teile der Sammlung von Charles Ladame aus der Klinik Bel-Air in Genf und Werke Adolf Wölfis aus der Waldau in Bern vermittelt durch Morgenthaler), lehnte er jegliche Assoziation von *Art brut* mit ›psychopathologischer Kunst‹ ab. Die diagnostische Verwertung bildnerischer Werke wies er zurück und kritisierte entsprechende psychiatrische Ausstellungen als «voyeuristisch» und «vulgär»¹². Zugleich beschrieb Dubuffet den künstlerischen Schöpfungsakt als höchst spannungsreich, sprach von «hohem Fieber» und lobte die «Geisteskrankheit», da sie dem Menschen Flügel gäbe und seine seherischen Gaben befördere¹³.

Nach den ersten öffentlichen Präsentationen seiner Sammlung in den Kellerräumen der Galerie René Drouin, genannt *Foyer de l'Art Brut* (Abb. 2), gründete Dubuffet 1948 zusammen mit Breton sowie anderen Sammlern und Schriftstellern die *Compagnie de l'Art Brut* mit dem Ziel, die künstlerischen Produktionen «obskurer Menschen» aufzusuchen und sie bekannt zu machen.¹⁴ Dubuffets Anliegen war es, dem *Foyer* einen geschlossenen, geheimen, positiv ausgrenzenden Charakter zu geben, was sich auch in der anschließenden Präsentation der Sammlung im kleinen Gartenpavillon des Verlags Gallimard zeigte.

Später beteiligte sich der Künstler mit Leihgaben aus der ehemaligen Sammlung Ladame an der *Exposition internationale d'art psychopathologique*, die 1950 anlässlich



2 Ausstellungsansicht der *Collection de l'art brut* im Foyer der Galerie René Drouin, (place Vendôme), Paris, Februar 1948, Fotograf unbekannt

des ersten Weltkongresses der Psychiatrie im Pariser Hôpital Saint-Anne von den Psychiatern Robert Volmat und Jean Delay organisiert wurde, obwohl deren Perspektive der seinen diametral entgegenstand. Psychiater hatten sich bis dahin nach 1945 nur in Aufsätzen zu Patientenwerken geäußert und gelegentlich kleine Ausstellungen auf Fachkongressen ausgerichtet. Die Pariser Ausstellung war anders dimensioniert. Sie zeigte rund 4.000 Werke klinischer oder privater Sammlungen aus siebzehn Ländern. Die Präsentation der Bilder, die, teils auf Pappen geklebt, teils gerahmt, dicht nebeneinander an den Wänden befestigt waren (Abb. 3), sowie das Zuordnen von Diagnosen folgte einem wissenschaftlichen Interesse im Sinne psychopathologischer Bewertung. Neu war aber auch, dass sich die Ausstellung der Allgemeinheit öffnete und von mehr als 10.000 Menschen besucht wurde. Nicht zuletzt nutzten avantgardistische Künstler:innen wie Karel Appel die Gelegenheit. Appel klebte eigene Zeichnungen in den Katalog der Ausstellung und identifizierte sich so mit den gestellten Diagnosen. Später bekannte er, dass die Exponate ihn zu einem unüberlegten, freien und spontanen Malen geführt hätten¹⁵.

1956 veröffentlichte Volmat mit dem Band *L'art psychopathologique* eine reiche Dokumentation der Ausstellung. «Psychopathologische Kunst»¹⁶ stellte für den Arzt einen «wesentlichen Zugang zum kranken Menschen in seinem Verhalten, seinen Aktivitäten und seinen Schöpfungen» dar¹⁷. Das Projekt beeinflusste auch eine andere wichtige Nachkriegspublication zum Thema, die ebenfalls 1956 erschien: *Zeichnungen und Gemälde der Geisteskranken* der ungarischen Psychiaterin Irene Jakab, die ebenfalls überzeugt war, dass man besonders «in den Zeichnungen der Schizophrenen die charakteristischen Merkmale der Krankheit» erkenne.¹⁸ 1959, anlässlich des ersten internationalen Kongresses für «psychopathologische Kunst» in Verona rief Volmat dann



3 Ausstellungsansicht der *Exposition internationale d'art psychopathologique* im Hôpital Saint-Anne, Paris, 1950, Fotograf unbekannt

die *Société internationale de Psychopathologie de l'Expression* (SIPE) ins Leben, in der sich kunstinteressierte Psychiater:innen organisierten und von nun an jährlich trafen. Dubuffet hatte inzwischen die Abgrenzung von der pathologisierenden Perspektive weiter beschäftigt, besonders in Auseinandersetzung mit Breton, dem ‹Vater des Surrealismus›. Für Breton war Wahnsinn ein ‹Tor zur Freiheit›, eine wichtige Inspirationsquelle für surrealistische Verfahren. Deshalb erhob er ‹Geistesranke› zu Künstler:innen *par excellence*¹⁹. Dubuffet deutete demgegenüber *Art brut* als die Kunst des ‹gewöhnlichen Menschen›²⁰. Diese Meinungsverschiedenheiten, finanzielle Schwierigkeiten sowie das schwache Engagement seiner Mitsstreiter brachten Dubuffet 1951 zur Auflösung der *Compagnie de l'Art Brut*²¹. Breton schlug den Verkauf einiger Werke vor und machte Dubuffet aufgrund seiner eigenwilligen Führung und seines diktatorischen Verhaltens für das Scheitern des gemeinsamen Projekts verantwortlich. Er wandte sich auch gegen Dubuffets Vorhaben, die Sammlung nach Nordamerika zu bringen.²² Trotzdem übersiedelten die bis dahin zusammengetragenen Werke und das Archiv der *Art brut* im Folgejahr nach East Hampton (NY) zu Dubuffets Künstlerfreund Alfonso Ossorio. Für die nächsten zehn Jahre waren in den obersten sechs Räumen der frisch renovierten Villa *The Creeks*, separiert von zeitgenössischer Kunst, Meisterwerke der *Collection de l'Art Brut* an weißen Wänden zu sehen. Obwohl Ehrengäste wie Clement Greenberg, Jackson Pollock und Barnett Newman die private Präsentation in *The Creeks* besuchten, stieß *Art brut* in den USA eher auf Desinteresse und Unverständnis als auf Enthusiasmus.

Die Rezeption zwischen 1960 und 1976

Anfang der 1960er Jahre wuchs besonders im deutschsprachigen Raum die Aufmerksamkeit für die Diskussion um den Status von Kunst aus psychiatrischem Kontext, vor allem durch Bücher, Publikationsreihen und eine Ausstellung in Bern. Den Auftakt bildete die Gründung des *Centre d'études de l'expression plastique* zur Erforschung

von Patient:innenkunst durch den Schweizer Psychiater Alfred Bader im Jahr 1961 in Cery. Bader gab im selben Jahr das Buch *Insania pingens* heraus, das in hoher Auflage als Eigendruck der Schweizer Pharmafirma CIBA und zugleich im Kölner Verlag DuMont Schauberg unter dem Titel «Wunderwelt des Wahns» erschien.²³ Der Band stellte Corbaz und zwei weitere kreative Insassen Schweizer Psychiatrien mit Farbreproduktionen vor. Inhaltlich war er ambivalent. Nach einem enthusiastischen Vorwort des französischen Künstlers Jean Cocteau bestritt der Baseler Museumsleiter Georg Schmidt den künstlerischen Wert der Werke, während der Direktor der Anstalt Cery, Hans Steck, Denk- und Verhaltensweisen von Psychiatrie-Insassen mit denen indigener Kulturen verglich. Bader selbst wollte den Kunstcharakter gelten lassen, sofern die Werke über Archetypen die Betrachtenden erreichen.

Im Folgejahr traten die konträren Sichtweisen publizistisch einzeln an. Der Utrechter Psychiater Johannes Herbert Plokker versuchte mit seiner reich illustrierten Promotionsschrift *Geschonden Beeld* eine vorurteilslose Näherung an Inhalte von Bildern eigener Patient:innen.²⁴ Demgegenüber unterstrich der in der DDR erschienene schmale Band *Die Merkmale schizophrener Bildnerie* des Hallenser Psychiaters Helmut Rennert die pathologisierende Sichtweise.²⁵ Obwohl der umfangreiche, listenartige Merkmalskatalog von Präjudizierungen («Rückfall in primitive und infantile Darstellungsformen») und Absurditäten («Überschreitung ästhetischer Regeln») geprägt ist und sich der Autor fast ausschließlich auf entkontextualisiertes, anonymes Bildmaterial anderer Autoren stützt, erreichte das Buch nicht nur eine große Verbreitung und erschien 1966 in zweiter Auflage, sondern wird sogar heute noch von einigen Kunsttherapeut:innen und Psychiater:innen berücksichtigt.²⁶

Auch Harald Szeemann druckte die Merkmalsliste im Katalog seiner Ausstellung *Insania pingens, Art brut, Bildnerie der Geisteskranken* ab, die er 1963 in der Kunsthalle Bern kuratierte. Die erste Schau zum Thema einer Kunstinstitution nach dem Zweiten Weltkrieg mit Werken der Heidelberger Prinzhornsammlung sowie von Adolf Wölfi, Corbaz und anderen gehörte zu einer Ausstellungsreihe, die «Randgebiete und unbekanntere Regionen bildnerischen Schaffens» vorstellte und so zur Diskussion des Kunstbegriffs beitragen wollte.²⁷ Im Vorwort des Kataloghefts betonte Szeemann zwar, dass er die Exponate «einzig und allein nach dem Kriterium der Intensität von Inhalt und Bild» ausgewählt hätte, relativierte aber zugleich die Autonomie ihrer Schöpfer:innen, denn, so Szeemann, der «[...] Reichtum der Bilder und deren Formulierung im Bild, aber auch in Wort und Ton, wurden diesen erst durch die Krankheit gegeben»²⁸. Entsprechend differiert die Haltung der anderen Beiträge im Katalog. Schmidt und Bader wiederholten weitgehend ihre Positionen von 1961. Auszüge aus dem ersten *Surrealistischen Manifests* von Breton und aus drei Texten von Dubuffet sprechen sich emphatisch für den Kunstwert der Werke aus. Die Einleitung zum Katalogteil schrieb aber der Direktor der Anstalt im Schweizerischen Münsingen, Rudolf Wyss, der mit dem Urteil schloss: «[...] schizophrene Bildnerieen [...] sind Kunst, selbstverständlich menschliche Kunst, aber sie sind und bleiben schizophrene Kunst».

Nach dieser Ausstellung setzten zwei Publikationsreihen mit gegensätzlichen Perspektiven ein. Die eine, betitelt *Psychopathologie und bildnerischer Ausdruck. Eine internationale ikonographische Sammlung*, wurde seit 1963 von der Schweizer Pharmafirma Sandoz herausgegeben. Die 24 × 32 cm großen Mappen in hoher Auflage und verschiedenen Sprachen enthielten jeweils eine Reihe Farbreproduktionen von Werken psychiatrischer Patient:innen mit diagnostisch orientierten Texten von Psychiater:innen. Zu Werbezwecken kostenlos an Fachkolleg:innen abgegeben,

konnten sie in eigenen Kassetten gesammelt werden. Über diese Mappen erreichte Kunst aus psychiatrischem Kontext mehr Fachvertreter:innen als je zuvor.

Dubuffet begann die andere Publikationsreihe. Nach der öffentlichen Präsentation einer Auswahl seiner Sammlung in den Räumen der New Yorker Galerie Cordier-Warren 1962 hatte er sie noch im selben Jahr nach Paris in sein neues Stadthaus in der Rue de Sèvres 137 zurückgebracht, wo sie wie in *The Creeks* nur ausgewählten Gästen zugänglich war. Zu seiner erneuten Beschäftigung mit dem Bestand gehörte die Wiederbelebung der *Compagnie de l'Art Brut* sowie die Veröffentlichung des ersten *Fascicule de l'art brut* 1964. Der *Fascicule* ist eine Zeitschrift, die bis heute in loser Folge kulturgeschichtliche Informationen über Künstler:innen der *Collection* veröffentlicht.

Richteten sich beide Publikationsreihen an spezifische Leser:innenkreise, die Sandoz-Mappen an Psychiater und die Zeitschriftenbände Dubuffets an Liebhaber der *Art brut*, so erreichte ein Taschenbuch im Jahre 1965 die Öffnung des Themas hin zu einer wesentlich größeren Öffentlichkeit. Für *Schizophrenie und Kunst* konnte der österreichische Psychiater Leo Navratil den Deutschen Taschenbuch-Verlag (dtv) gewinnen, der eine hohe Auflage druckte. In der Anstalt Maria Gugging bei Klosterneuburg hatte er seit Mitte der 1950er Jahre bei Langzeitpatienten einen Figur-Zeichentest angewendet. Die Ergebnisse publizierte er nun in einem illustrierten Text, dessen Aufbau an den von Prinzorns *Bildnerei* erinnert.²⁹ Allerdings versuchte er, wie Rennert, zur Diagnose geeignete Merkmale in Form und Inhalt der anonymisierten Werke festzumachen. Obgleich er, angeregt durch Gustav René Hocke (1957), bei den beeindruckendsten Beispielen eine «Urgebärde des Manierismus» herausstellte, war er überzeugt, dass die Werke «der Kranken aus der Psychose entspringen».³⁰

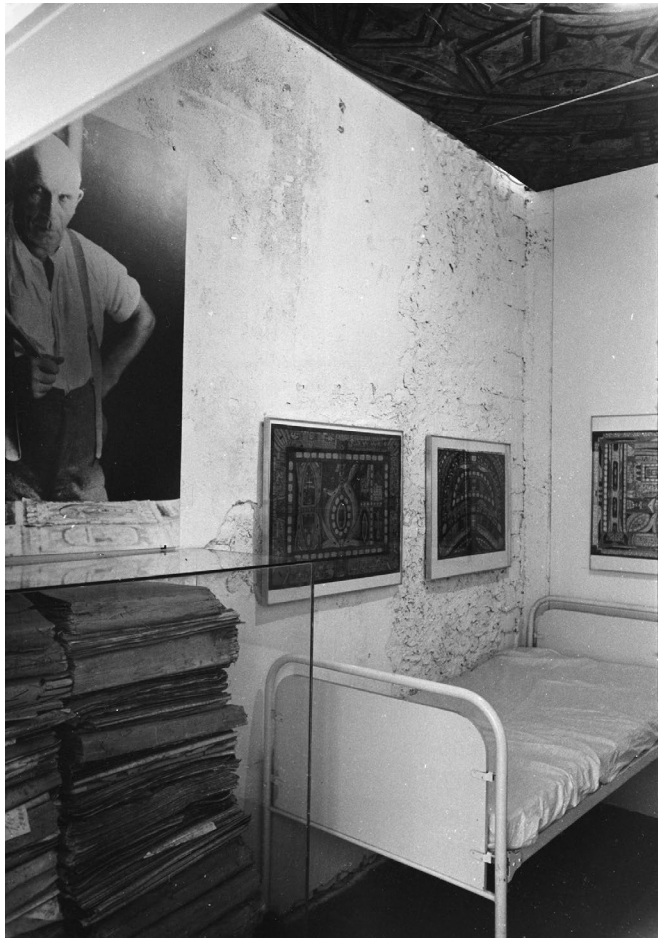
Der dichten Reihe von Veröffentlichungen zum Thema bis Mitte der 1960er folgten einige Jahre, in denen neben den ersten Schriften des Kunstsoziologen Peter Gorsen über Kunst aus psychiatrischem Kontext nur die Neuauflage von Prinzorns Buch (Berlin, Heidelberg, Bern 1968) sowie die deutsche Übersetzung von Plokkers Studie unter dem Titel *Zerrbilder* (Stuttgart 1969) erwähnenswert sind. Doch fällt in diese Zeit auch die bis dahin größte und populärste Ausstellung der Sammlung Dubuffets. Sie war 1967 im Pariser Louvre Palais zu sehen, und zwar in den Räumen des *Musée des Arts Décoratifs*. Auch sonst fand in diesen Jahren *Art brut* zunehmend Widerhall bei Künstler:innen und Kunstliebhaber:innen, nicht zuletzt durch bewusstseinsweiternde Erfahrungen mit LSD und anderen Drogen. Gerade in den USA entwickelte sich dieses Interesse, und insbesondere in Chicago, wo die Gruppe der *Imagists* sich für Kunst abseits des Mainstreams begeisterte, für Volkskunst ebenso wie für Laienkunst, und 1970 deren Galeristin Phyllis Kind als erste *Art brut* in ihr Programm aufnahm.³¹ So wurde diese von einer *Künstlerkunst* zu einer kommerziellen künstlerischen Ware mit wachsendem eigenen Markt.

Auf den neuen Markt der *Art brut* reagierte 1972 das erste Buch zum Thema auf Englisch, das mit seinem Titel eine folgenreiche Übersetzung des Terminus vorschlug: *Outsider Art* von Roger Cardinal.³² Als eine Art Handbuch für angloamerikanische Sammler:innen zeichnete der Band nicht nur die Vorgeschichte der *Art brut* seit 1900 und die Entwicklung seit 1945 nach, sondern stellte auch exemplarische Vertreter:innen vor – und fügte sogar zwei Psychiatrieerfahrene (mit den Aliasnamen Audrey und Gilbert) neu hinzu. Dubuffet hatte seine Sammlung 1971 der Stadt Lausanne überlassen und damit die Institutionalisierung der *Art brut* eingeleitet. Damit einher ging der allmähliche Verlust seiner Deutungshoheit.

Cardinal bekräftigte die Haltung Dubuffets und propagierte *Art brut* als subversive Gegenposition zur etablierten Kunst. Demgegenüber vollzog im selben Jahr die Kasseler *documenta 5* unter ihrem «Generalsekretär» Harald Szeemann einen zukunfts-trächtigen Schritt in Richtung Integration.³³ Unter dem Titel *Befragung der Realität. Bildwelten heute* wurden neben zeitgenössischer Kunst auch zahlreiche «parallele Bildwelten» wie Votivbilder und Banknoten vorgestellt – und *Bildnerie der Geisteskranken*. Hier waren Werke aus dem Museum der Anstalt Waldau bei Bern zu sehen, einschließlich einer «Rekonstruktion» der Zelle von Wölflin (Abb. 4). Erneut thematisierte Szeemann den Kunstcharakter, und selbst Rennerts Merkmalskatalog war wieder Teil der Präsentation. Die Nähe zu zeitgenössischer Kunst aber ließ die Besucher:innen nach Parallelen suchen, so zu der benachbarten Abteilung *Individuelle Mythologien*, aber auch etwa zur damals neuen Konzeptkunst oder zu Installationen. Mit Recht schrieb Szeemann später: «Die Weihe der *Art brut* fand in Kassel statt.»³⁴

Vier Jahre danach wurde mit der Eröffnung der *Collection de l'Art Brut* in einem Stadtpalais von Lausanne endgültig die Institutionalisierung dieser Sonderform von Kunst vollzogen. Allerdings hält das Haus bis heute in einem Detail an der Opposition

4 Ausstellungsansicht der Zelle Adolf Wölflins auf der *Documenta 5*, Sektion *Bildnerie der Geisteskranken*, 1972, Fotograf Balthasar Burkhardt





5 Slavko Kopac, Michel Thévoz et Jean Dubuffet in der *Collection de l'Art Brut*, Lausanne, Februar 1976, Fotograf Jean-Jacques Laeser

zum Kulturbetrieb fest: Statt des ubiquitär vertretenen *White Cube* bietet es einen *Black Cube* (Abb. 5), was, wie gezeigt wurde, Vorläufer in surrealistischen Präsentationen wie der *EROS*-Schau von 1959/1960, aber auch in ethnographischen Museen hat und durch das gedämmte Licht und die intime, sinnesfördernde Atmosphäre wohl die «Ursprünglichkeit», «Ahistorizität» und «Authentizität» der Exponate³⁵ im Gegensatz zu Werken sogenannter «kultureller» oder zeitgenössischer Kunst herausstellen soll.

Die Erfolge von *Art brut* bedeuten allerdings nicht, dass die Vertreter:innen des pathologisierenden Blickwinkels sich schon zurückgezogen hätten, zumal es seit 1965 eine *Deutschsprachige Gesellschaft für Psychopathologie des Ausdrucks* (DGPA) gibt. Gerade im Jahr 1976 legten Bader und Navratil gemeinsam den geradezu enzyklopädischen Band *Zwischen Wahn und Wirklichkeit* über das Verhältnis von Kunst, Psychose und Kreativität aus ihrer Sicht vor³⁶. Dabei hielten sie an Navratils These fest, die Psychose habe manchen Kranken «besondere künstlerische Fähigkeiten verliehen». Doch räumten sie immerhin ein, dass Werke aus psychiatrischem Kontext, die «für die Kunst und damit für die Allgemeinheit für Interesse» seien, «soziale Rückwirkungen» auf deren Schöpfer «und schließlich auf alle psychisch Kranken haben» müssten.³⁷

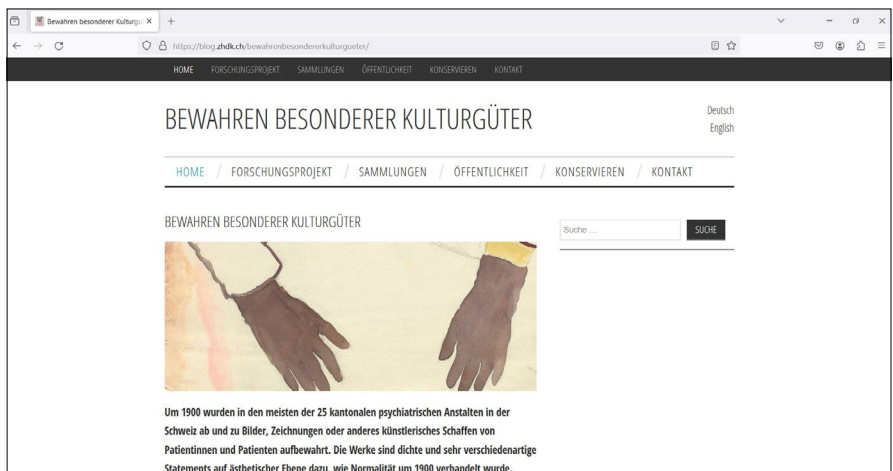
Die Entwicklung der Rezeption bis heute

Im Folgenden wurde der Preis auf dem kapitalistischen Kunstmarkt als Wertmaßstab auch von *Art brut* und *Outsider Art* in der westlichen Welt immer wichtiger. Neben spezialisierten Galerien gibt es seit 1992 jährlich die *Outsider Art Fair* in New York. Obgleich sich die Preise selbst für Klassiker wie Wölfler oder Corbuz bis

heute nicht mit denen für moderne Kunst messen können, sind hier ebenfalls mittlerweile Spekulationen auf Gewinne möglich, so dass weltweit auch aus diesem Grund eine Reihe von bedeutenden Privatsammlungen entstanden ist. Die Einrichtung staatlich finanzierter Spezialmuseen, darunter seit 1988 das Museum im Lagerhaus, heute Open Art Museum, in St. Gallen und seit 2001 das Museum der Sammlung Prinzhorn in Heidelberg, hat gleichfalls zum Etablieren und Bewahren von Kunst aus psychiatrischem Kontext beigetragen. Überblicksausstellungen zu den Themen *Art brut* und *Outsider Art* in Museen für moderne und zeitgenössische Kunst seit den späten 1970er Jahren kamen hinzu.

Seit 2000 schreitet die Inklusion von Werken psychiatrieeffahrener Künstler:innen voran, indem sie ohne die genannten separierenden Label in Ausstellungen einbezogen werden. Wichtig dafür ist das Aufgreifen gesellschaftsrelevanter Themen, wie *Psyche als Schauplatz des Politischen* (Kunsthalle Baden-Baden 2019) oder *Crip Time* (MMK, Frankfurt am Main 2021/2022). Außerdem gehen große Privatsammlungen von *Outsider Art* in den Besitz staatlicher oder kommunaler Kunstmuseen über. Jüngstes Beispiel ist die Schenkung von 1000 Werken aus der bedeutenden Pariser *abcd*-Sammlung von Bruno Decharme an das *Centre Pompidou* im Jahre 2021. In der Schweiz ist Katrin Luchsinger mit ihrem beispielhaften Projekt *Bewahren besonderer Kulturgüter*, vom Schweizer Nationalfonds gefördert, ein Inventar von historischen Werken aus psychiatrischem Kontext im Land zu verdanken, das heute vom Archiv der Züricher Hochschule der Künste verwaltet wird (Abb. 6).³⁸ Demgegenüber sind die Stimmen von Psychiater:innen, die an einer rein diagnostischen Sichtweise der Werke von Psychiatrieeffahrenen festhalten, weniger geworden. Gesellschaften wie der *DGPA* droht seit Jahren wegen Mitgliedermangel die Auflösung.³⁹

Derweil ist die Zahl der Künstler:innen, die von Sammler:innen und anderen Expert:innen diesem Bereich zugeordnet werden, stark gewachsen. Vor allem hat dazu die Gründung von *Offenen Ateliers* in Westeuropa seit den 1960er Jahren beigetragen, künstlerischen Werkstattgemeinschaften für Menschen mit Psychiatrieerfahrung oder kognitiver Beeinträchtigung, die meist ohne therapeutische Ausrichtung in unterschiedlicher Trägerschaft und Organisationsform betrieben werden.



6 Eingangseite des Blogs *Bewahren besonderer Kulturgüter* mit dem Ausschnitt einer Gouache von Gertrud Schwyzer

Davon gibt es heute allein im deutschen Bundesland Baden-Württemberg mehr als 50, wie kürzlich festgestellt werden konnte⁴⁰, was mehrere Hundert für ganz Deutschland erwarten lässt. Sie bedeuten eine ganz eigene kreative Potenz in unserer Gesellschaft, die mehr Berücksichtigung verdient – und unserem Forschungsprojekt eine überraschende Fernperspektive eröffnet.

Im Zuge der erwähnten Entwicklungen der Rezeption haben einige dieser Künstler:innen begonnen, sich gegen das Label *Outsider Art* als diskriminierend auszusprechen⁴¹. Dies kann als weiterer, wichtiger Schritt in der Auflösung einer pathologisierenden Perspektive auf diese Werke gesehen werden. Bedeutet es doch, dass die Produzent:innen selbst ihre Zuordnung innerhalb des Kunstbetriebs vornehmen. So sehr zu begrüßen ist, dass damit gerade von einer Minderheit im Akt der Selbstermächtigung Normalisierung eingefordert wird, wäre allerdings eine vorschnelle Gleichsetzung mit der Mehrheitskunst zu bedauern – gerade auch im Sinne der Inklusion, die im Gegensatz zur Integration von einem Beibehalten der eigenen Charakteristika ausgeht. Stark irrationale Inhalte und an die eigene Existenz gebundene Entstehungsbedingungen von Werken aus psychiatrischem Kontext drohen verdrängt zu werden bei einer undifferenzierten Eingliederung in den heutigen Kunstbetrieb. Die besondere Lebenserfahrung hinter und in den Werken bewusst zu halten und zu vermitteln, ist nicht zuletzt wichtig, um der anhaltenden Stigmatisierung von psychischer Erkrankung⁴² entgegenzuwirken. Insofern erfordert die Sorge um dieses besondere Kunst-Erbe zugleich eine Positionierung zum Umgang mit psychischer Alterität in unserer Gesellschaft.

Anmerkungen

- 1 André Breton: *L'Exposition internationale du Surréalisme*, Galerie Daniel Cordier, Paris 1959, o. S.
- 2 Siehe dazu José Pierre: Publikationskonzept für Skiras limitierte Editionen, 1962–1963, S. 5, Webseite andrebreton.fr, 2009 veröffentlicht, letzter Zugriff 12.10.2023, projet de collection (André Breton) (andrebreton.fr).
- 3 Viviane Tarenne : *Histoire de la Galerie*, in: *Donations Daniel Cordier. Le regard d'un amateur*, Ausst. Kat. Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, hg. von Jean-Louis Andral, Paris 1989, S. 505.
- 4 Jacqueline Porret-Forel: *Aloyse ou la peinture magique d'une schizophrène*, Lausanne 1953, S. 19–23.
- 5 Daniel Cordier, Notizen zu Versicherungskosten, Paris 1959: GALCOR 108, F-EROS, Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou Paris, Stand 12.10.2023.
- 6 Interview der Autorin mit Boris Brockstedt über F. Schröder-Sonnenstern, Berlin 21.2.2023.
- 7 Schreiben von Hans Bellmer und Unica Zürn an Ernst und Gesa Schröder vom 29.4.1959, in: *Unica Zürn*, Gesamtausgabe, Bd. 4.2, Berlin 1991, S. 611.
- 8 Klaus Ferentschik, Peter Gorsen: *Friedrich Schröder-Sonnenstern und sein Kosmos*, Berlin 2013, S. 124–148.
- 9 Es handelt sich um ein Teilprojekt der interdisziplinären Forschungsgruppe «normal#verrückt – Zeitgeschichte einer erodierenden Differenz» (DFG FOR 3031). Ziel des Projekts ist es, die nach 1945 brüchig gewordene Differenz von «normal» und «verrückt» anhand verschiedener Themenschwerpunkte (u. a. Literatur, Frauengesundheitsbewegung, Prävention, Rausch, Maßregelvollzug) und aus der Perspektive verschiedener Disziplinen für die Zeitgeschichte des Psychischen fruchtbar zu machen.
- 10 Thomas Röske: Geleitwort, in: Prinzhorn, Hans, *Bildnerei der Geisteskranken: ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Wien, New York, 2011, S. III–VIII, hier S. VI.
- 11 Jean Dubuffet: *Art brut*, in: *Jean Dubuffet, Malerei in der Falle. Antikulturelle Positionen*, Schriften Band I, hg. von Andreas Franzke, Bern, Berlin 1991, S. 82–84.
- 12 Schreiben von Jean Dubuffet an Robert Volmat vom 28.12.1952, in: ders., *Prospectus et tous écrits suivantes*, Bd. 1, hg. von Hubert Damisch, Paris, 1967, S. 512.
- 13 Jean Dubuffet: *L'art brut préféré aux arts culturels*, Galerie René Drouin, Ausst.-Kat. Galerie Drouin, Paris 1949, o. S.
- 14 Lucienne Peiry: *Art brut, Jean Dubuffet und die Kunst der Außenseiter*, Paris 2005, S. 63–74.

- 15** Karel Appel: *Psychopathologisches Notizbuch. Zeichnungen und Gouachen 1948–1950*, hg. von Donald Kuspit u. a., Zürich 1997, S. 20–28.
- 16** Zum Begriff s. Alfred Bader: *Kunst und Psychopathologie – ein Gegensatz?*, in : Alfred Bader, Leo Navratil: *Zwischen Wahn und Wirklichkeit. Kunst – Psychose – Kreativität*, Luzern u. a. 1976, S. 51–62.
- 17** Robert Volmat: *L'art psychopathologique*, Paris 1956, S. 1–2.
- 18** Irene Jakob: *Zeichnungen und Gemälde der Geisteskranken*, Budapest, Berlin 1956, S. 161.
- 19** André Breton: Manifest des Surrealismus (1924), in: *Surrealismus und Wahnsinn*, Ausst.-Kat. Sammlung Prinzhorn, Heidelberg 2009, S. 127.
- 20** Jean Dubuffet: *L'homme du commun à l'ouvrage*, Paris 1973.
- 21** John M. Mac Gregor: *The Discovery of the Art of the Insane*, Princeton 1989, S. 294.
- 22** Peiry 2005 (wie Anm. 14), S. 93–95.
- 23** *Insania Pingens*, hg. von Alfred Bader, Basel 1961; *Wunderwelt des Wahns*, hg. von dems., Köln 1961.
- 24** Johannes Herbert Plokker: *Geschonden beeld: beeldende expressie bij schizofrenen*, s'Gravenhage 1962.
- 25** Helmut Rennert: *Die Merkmale schizophrener Bildnerie*, Jena 1962.
- 26** Thomas Röske: Diagnostik versus Ästhetik – Die Entwicklung der Sicht auf künstlerische Werke aus psychiatrischem Kontext, in: *KunstTherapie: Wirkung – Handwerk – Praxis*, hg. von Flora von Spreti u. a., Stuttgart 2017, S. 269–280, hier S. 271.
- 27** Harald Szeemann, Vorwort, in: *Insania pingens. Art brut. Bildnerie der Geisteskranken*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern, Bern 1963, o. S.
- 28** Ebd.
- 29** Thomas Röske: Die Psychose als Künstler. Leo Navratils *Schizophrenie und Kunst* – eine Kritik, in: *Außenseiter-Kunst. Außergewöhnliche Bildnerie von Menschen mit intellektuellen und psychischen Behinderungen*, hg. von Georg Theunissen, Bad Heilbrunn 2008, S. 103–117.
- Christof Beyer, Caterina F. Gümpel, Thomas Röske, Maike Rotzoll: *Beziehungsgeschichten. Kunststafine Ärzt:innen, begabte Künstlerpatient:innen und die Debatte um Kunst aus psychiatrischem Kontext nach 1945*, in: *Der Nervenarzt*, Bd. 95, S.63–70 (2024), hier S.67-68.
- 30** Leo Navratil: *Schizophrenie und Kunst*, München 1965, S. 108 und S. 6.
- 31** Lisa Stone: Magie und Schweiß. Chicagoer Künstler und die Sammlung Prinzhorn, in: *un-gesehen und unerhört. Künstler reagieren auf die Sammlung Prinzhorn*, hg. von Ingrid von Beyme und Thomas Röske, Bd. 1: *Bildende Kunst, Film, Video*, Heidelberg 2013, S. 148–159, hier S. 148.
- 32** Roger Cardinal: *Outsider Art*, London 1972.
- 33** Thomas Röske: 1972: Von der Art brut zu den Individuellen Mythologien, in: *Kunst und Krankenhaus. Interdisziplinäre Zusammenarbeit und Perspektivwechsel in Gesundheitsförderung und Prävention*, hg. von Constanze Schulze-Stampa u. a., Stuttgart 2021, S. 37–54.
- 34** Harald Szeemann, «Einführungsvortrag», in: *Wiedervorlage documenta 5*, hg. von Heike Radeck, Karin Stengel, Friedhelm Scharf. Evangelische Akademie Hofgeismar 2002, S. 17–32, hier S. 20.
- 35** Monica Juneja, A migrant concept – Primitivism, in: Monica Juneja: *Can Art History be Made Global? Meditations from the Periphery*, Berlin, Boston 2023, S. 181–200.
- 36** Alfred Bader, Leo Navratil: *Zwischen Wahn und Wirklichkeit. Kunst – Psychose – Kreativität*, Luzern u. a. 1976.
- 37** Ebd., S. 9.
- 38** <https://blog.zhdk.ch/bewahrenbesonderer-kulturgueter/>, letzter Zugriff 5.11.2023.
- 39** Auskunft von Erik Boehlke, dem langjährigen Schatzmeister und Schriftführer der DGPA, in einem Gespräch mit dem Autor am 27.10.2023 in Lausanne.
- 40** So das Ergebnis des noch bis Ende 2023 laufenden Projekts «Vernetzung offener Ateliers in Baden-Württemberg» von Thomas Röske, Wolfgang Sautermeister und Ulrike Thomann, das im Rahmen des Förderprogramms «Weiterkommen!» am Zentrum für kulturelle Teilhabe der Landesregierung Baden-Württemberg unterstützt wird, s. <https://www.sammlung-prinzhorn.de/museum/aktuelle-forschungsprojekte/vernetzung-offener-ateliers-in-baden-wuerttemberg/>, letzter Zugriff 20.11.2023.
- 41** Tobias Haberl: Edition 45 – Atelier Goldstein, in: *Süddeutsche Zeitung Magazin*, Nr. 46, 18.11.2022, S. 21–58.
- 42** Georg Schomerus, Jenny Spahlholz, Sven Speerforck: Die Einstellung der deutschen Bevölkerung zu psychischen Störungen, in: *Bundesgesundheitsblatt* 66, 2023, S. 416–422.

Bildnachweise

- | | |
|--|--|
| <p>1 Association Atelier André Breton, http://www.andrebreton.fr</p> <p>2 <i>Collection de l'art brut</i>, Lausanne</p> <p>3 MAHHA-CEE, Paris</p> | <p>4 Getty Research Institute, Los Angeles</p> <p>5 <i>Collection de l'art brut</i>, Lausanne</p> <p>6 Thomas Röske, Screenshot vom 10.1.2024</p> |
|--|--|