

**Die künstlerischen Werke
Psychiatrie-Erfahrener
und ihre Ausstellungssituation:
Psychiatrische Kliniken als
genius loci für Kunst.**

Masterarbeit
zur Erlangung des
akademischen Grades Master of Arts
im Studiengang Kulturerbe

eingereicht von Julia Thieke

bei Prof. Dr. Eva-Maria Seng
und Prof. Dr. Frank Göttmann

Lehrstuhl für Materielles und
Immaterielles Kulturerbe UNESCO
der Universität Paderborn

Paderborn/Bielefeld 23.08.2012.

Inhalt

1. Einleitung

1.1 Fragestellung und These	S.03
1.2 Der Begriff des <i>genius loci</i>	S.05
1.3 Begriffe: „Bildnerei der Geisteskranken“, Art brut, Neue Invention, Zustandsgebundene Kunst, Outsider Art, Naive Kunst, Folk Art, Intuitive Art, Visionary Art	S.07

2. Hauptteil S.11

2.1 Einführung: Geschichte der Kunst Psychiatrie-Erfahrener

2.1.1 Vor Prinzhorn: Schilder, Morgenthaler	S.12
2.1.2 Prinzhorn und Zeitgenossen	S.13
2.1.3 Dubuffet, Cardinal und Navratil	S.14
2.1.4 Outsider Art und Art brut der Gegenwart	S.15

2.2 Die Sammlung Prinzhorn, Heidelberg S.16

2.2.1 Initialzündung: Hans Prinzhorn und die „Bildnerei der Geisteskranken“	S.18
2.2.2 „Entartete Kunst“	S.20
2.2.3 Verschwinden und Wiederentdeckung der Sammlung	S.20
2.2.4 Von der Sammlung zum Museum	S.22
2.2.5 Das Museum heute – Ausstellungsort der Sammlung	S.23
2.2.5.1 Beschäftigte, Finanzierung, Besucher	S.26
2.2.6 Ausblick: „Ziel ist ein Zentrum für Outsider Art“	S.27

2.3 Das Art / Brut Center, Maria Gugging S.28

2.3.1 Der Vater des Gedankens: Leo Navratil	S.30
2.3.2 Johann Feilacher und das „Haus der Künstler“	S.31
2.3.3 Ausbau des ehemaligen Kinderhauses	S.32
2.3.4 Das Kunstzentrum heute	S.35
2.3.4.1 Beschäftigte, Finanzierung, Besucher	S.36
2.3.5 Ausblick: Zukunft, Eigen- und Fremdwahrnehmung	S.37

2.4 Psychiatrie-Geschichte S.40

2.4.1 Psychiatrie um 1900	S.41
2.4.2 „Psychiatrie und Architektur im Wandel“	S.42
2.4.3 Umdenken in der Psychiatrie des 20. Jahrhunderts	S.44
2.4.4 Ausgliederungsprozesse des 21. Jahrhunderts	S.45
2.4.5 Psychiatrie heute / Umnutzung: Ehemalige Psychiatrien als Kulturorte	S.46

2.5 Gugging und Heidelberg im Vergleich: Funktionieren diese Ausstellungsorte ohne *genius loci*? Einfluss des und Umgang mit dem Psychiatriekontext. S.48

2.6 Exkurs: Andere Ausstellungsorte S.62

2.6.1 Collection de l'Art brut, Lausanne	S.62
--	------

3. Resumee/Fazit/Ergebnis S.70

Künstlerische Werke Psychiatrie-Erfahrener und *genius loci*

4. Anhang

Abbildungen	S.75
Literaturverzeichnis	S.103

1. Einleitung

1.1 Fragestellung und These

Die künstlerischen Werke Psychiatrie-Erfahrener haben inzwischen „ihre Berechtigung gefunden“¹, und zwar, so Lucienne Peiry, über folgende gesellschaftsimmanente Schritte: Stigmatisierung als „krankhaft“, neugierige Beobachtung als „exotische Ausbrüche“ und schließlich Erhebung zu „Äußerungen ursprünglichen Schöpfungstums“.²

Die steigende Anerkennung der sogenannten Outsider Art und Art brut in der Kunstwelt lässt sich anhand der Professionalisierung des Ausstellungsbetriebes nachvollziehen. Verknüpft mit der Weiterentwicklung der Psychiatriepraxis und der Aufgabe beziehungsweise Schließung ehemaliger Psychiatriegebäude sind inzwischen mancherorts blühende Kunstzentren entstanden.

Im Rahmen dieser Arbeit untersuche ich die Geschichte der Ausstellungspraxis von Outsider Art und Art brut, die in engem Zusammenhang zu den Veränderungen in der Psychiatrie steht, anhand von zwei Beispielen: Der Sammlung Prinzhorn in Heidelberg und dem Art / Brut Center Gugging³ bei Wien. Diese Beispiele stellen zwei konträre Positionen im Umgang mit künstlerischen Werken Psychiatrie-Erfahrener dar und wurden deshalb ganz bewusst ausgewählt. Der sich vergrößernde Bekanntheitsgrad der Outsider Art und Art brut zeigt sich dort konkret unter anderem im Zusammenhang mit dem gewachsenen Bedarf an Ausstellungsräumen und allgemein an der Zunahme der Sammlungen, sowie in der Mehrung an Publikationen zum Thema. Ausgehend von den zu ihrem eigenen (Selbst)Zweck entstandenen Zeichnungen, hin zu ersten medizinischen Lehrsammlungen in Psychiatrie-Anstalten, bis letztlich zur Eröffnung der Museen zeigt sich folgende Parallelentwicklung:

1. In der Psychiatrie: Die Weiterentwicklung der Psychiatriepraxis führt zu einer Veränderung der Psychiatriearchitektur und letztlich zu der Ausgliederung aus alten Bauten.

¹ Lucienne Peiry, Art Brut - Jean Dubuffet und die Kunst der Außenseiter, Paris 2005, S.33.

² Lucienne Peiry, Art Brut - Jean Dubuffet und die Kunst der Außenseiter, Paris 2005, S.33.

³ Anmerk. d. Verfasserin: Übernahme der Museumseigenen Schreibweise mit "/".

2. In der Kunstwelt: Ein erhöhtes Interesse an der Outsider Art und Art brut führt mit steigender Bekanntheit zu einem neu entstehenden Bedarf an Ausstellungsraum und letztlich zu einer Umnutzung von Ex-Psychiatriegebäuden als Ausstellungsorte.

Es gibt verschiedene Ansätze mit dem Erbe, welches an den so entstandenen Museumsbauten haftet, umzugehen. Diese spiegeln insgesamt den allgemeinen Umgang mit der Thematik „Psychische Erkrankung“ auf dem Gebiet der Art brut / Outsider Art wieder:

- A) Offener Umgang mit der Krankheit bis Zurschaustellung;
- B) Zurückstellen der Krankheit hinter die künstlerische Befähigung der Person bis Verleugnung.

Die beiden von mir ausgewählten Beispiele stellen jene konträren Positionen dar. Meine zentrale Fragestellung lautet:

Die Sammlung Prinzhorn in Heidelberg und das Art / Brut Center Gugging bei Wien im Vergleich: Funktionieren diese Ausstellungsorte ohne *genius loci*? Untersuchung des Einfluss des und Umgangs mit dem Psychiatriekontext. Meine These lautet:

Der am Ausstellungsort vorhandene *genius loci* ist für die Museen und die Präsentation der Werke von großer Bedeutung.

In beiden Fällen ist es notwendig, zunächst die Geschichte der Sammlungen in den Blick zu nehmen – ohne die Kenntnis des historischen Hintergrundes kann keine genaue Untersuchung der aktuellen Ausstellungssituation erfolgen. Weitere Fragestellungen gilt es dabei zu beachten: Stehen die Museen in Konkurrenz zueinander oder haben sie sich eventuell gegenseitig beeinflusst? Wie werden sich die Ausstellungsorte zukünftig entwickeln?

Auch die Geschichte der Psychiatrie als solche stelle ich in einem Überblickskapitel vor, da sich die Akzeptanz und somit die Ausstellungsformen und -formate mit dem gesellschaftlichen Blick auf die Psychiatrie verändert haben.

Im Exkurs folgt der Vergleich mit einem anderem Ausstellungsort: Die Collection de l'Art brut in Lausanne, welche in einem vermeintlich neutralen Kontext, also ohne baulichen Psychiatriehintergrund, künstlerische Werke Psychiatrie-Erfahrener präsentiert.

Neben Ausstellungskatalogen der Sammlungen und den "kanonischen

Schriften“ der Outsider Art und Art brut, habe ich zur Recherche zudem Literatur zur Psychiatriegeschichte und Psychiatriearchitektur, sowie Publikationen, die sich um die Institution Museum drehen, hinzugezogen. Zum Forschungsstand kann gesagt werden, dass er sich in den letzten zehn Jahren rasant weiterentwickelt hat. Es werden vor allem von den Ausstellungsorten selbst Untersuchungen und Kataloge publiziert. Neben dem besagten Kanon der Schriften, die zur Herausreifung der verschiedenen Begriffe beigetragen haben⁴, bilden diese Publikationen der Ausstellungsschaffenden die schriftliche Grundlage der Arbeit. Zudem hatte ich während einer universitären Projektphase im Rahmen des Masterstudiengangs „Kulturerbe“ die ich im Art / Brut Center Gugging absolvierte, sowie während eines mehrtägigen Aufenthaltes in der Prinzhorn Sammlung die Möglichkeit, Interviews und Gespräche mit den Ausstellungsmachern zu führen, die ebenfalls Beachtung finden werden⁵.

1.2 Der Begriff des *genius loci*

genius loci kann wörtlich aus dem Lateinischen als „Geist des Ortes“ übersetzt werden. Ursprünglich bezog sich der *genius*-Begriff seit der römischen Kaiserzeit auf den Schutzgeist, der nicht nur religiöse (Tempel, Kultplätze), sondern auch profane Orte (Provinzen, Städte, Plätze, Bauwerke, einzelne Räume) überwachen und schützen konnte.⁶ Es handelte sich also nach antiken Vorstellungen um Stätten ortsgebundener Götter und Daimonen.⁷ Nach Einzug der christlich-monotheistischen Religionslehre veränderte sich auch die Bedeutung des „Geistlichen“, somit die Anwendung und Deutung des *genius loci*-Begriff: Neben der christlich geprägten Verwendung des Wortes *genius* für eine genau definierte Göttlichkeit (dem „Heiligen Geist“), konnte dieser Geist nun auch eine unbestimmte Spiritualität meinen. So konnte folglich der

⁴ Siehe hierzu 1.3.

⁵ Alle Recherchen erfolgten im Jahr 2012.

⁶ Der kleine Pauly (Lexikon zur alten Geschichte), „Auch der *genius loci* wird als Schutzgeist aufgefaßt.“, S.741. Vgl. auch Lahmer, Kroh, Wörterbuch der Antike 1976, Stichwort „Genius“.

⁷ Siehe Robert Josef Kozljanič, Der Geist eines Ortes : Kulturgeschichte und Phänomenologie des *genius loci* [Diss.], Darmstadt 2003, S.13.

Ausdruck *genius loci* fortan die geistige Atmosphäre eines Ortes umschreiben (zum Beispiel die einem Kirchenbau innewohnende) oder wörtlich einen Ort markieren, der „spürbar von dem Geist der ihn bewohnenden Menschen geprägt worden war“.⁸ Während der darauf folgenden Epoche des Humanismus und der Renaissance erfuhr der *genius loci* eine Wiedergeburt im Sinne des antiken Konzeptes.⁹ Im Mittelpunkt stand jetzt aber das künstlerische Subjekt und seine geistig-ästhetische Wirkung. Ein Beispiel sei hier zitiert: „Nachdem wir uns neben der Quelle niedergelassen hatten, bot uns die Landschaft den Gegenstand zu einem wichtigen Gespräch: wir fragten uns, was wohl – im Namen der Götter! – der Grund sei, daß, sobald wir an diesen Ort gelangt waren, einer von uns schweigsam und melancholisch wurde... Naugerio hingegen zu singen bereit war und beinahe vom Wahn überfallen.“¹⁰

Was Girolamo Fracastoro hier in „Naugerius“ schildert, sind jene diversen, emotionalen Reaktionen auf den *genius loci*, die schwer greifbar sind und deren genauerer Untersuchung und Diskussion wir uns an späterer Stelle annehmen wollen (siehe 2.5.). Jedenfalls wird, nach Meinung Robert J. Kozljanič, der *genius loci* als ästhetische Metapher gleichzeitig auch zum metaphorischen Ort.¹¹

Zu Zeiten der Reformation wurde die im Zitat zum Ausdruck gebrachte Wertschätzung eingeschränkt: Mit der Ablehnung der christlich-mittelalterlichen Heiligenlehre ging auch die Ablehnung beziehungsweise Profanisierung von heiligen Stätten einher.¹² Diese Einstellung potenzierte sich. So wurde in der Folge während der Zeit der Aufklärung mithilfe verschiedener (entwicklungsgeschichtlicher, historischer, sozialer und psychologischer) Argumentationsstrukturen der *genius loci* negiert. Vor allem wurde er als Phänomen der Wahrnehmung des "Frühmenschen" abgetan und es

⁸ Kozljanič 2003, S.14.

⁹ Vgl. Robert Josef Kozljanič, Der Geist eines Ortes : Kulturgeschichte und Phänomenologie des *genius loci* [Diss.], Darmstadt 2003, S.11. Kozljanič zeigt in seiner 2-Bändigen Publikation zum *genius loci*-Begriff dessen Geschichte seit der Antike auf und geht dabei sehr detailliert auf zahlreiche Ansätze verschiedener epochaler und subjektiver Erklärungsmodelle ein. An dieser Stelle alle wiederzugeben würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Daher sollen nur kurz die wichtigsten Entwicklungsstufen zum Begriff von der Antike bis heute in einigen Sätzen wiedergegeben werden, die für diese Arbeit von Bedeutung sind.

¹⁰ Kozljanič 2003, S.12-13.

¹¹ Siehe Kozljanič 2003, S.15.

¹² Hierzu und im Folgenden: Siehe Kozljanič 2003, S.11-12.

fand eine „rationalisierende Entzauberung“ statt¹³. Während der Romantik hingegen folgte eine romantisierende Wiederentdeckung des *genius loci*, im Sinne einer Mythisierung, welche unter anderem zur verklärenden Aufnahme und künstlichen Errichtung von Ruinenstätten führte.

In der Architektur bezeichnet *genius loci* auch heute noch häufig die Beziehung, in der ein Bau zu seiner Umgebung steht.¹⁴ Kozljanič merkt an, dass die Verwendung des *genius loci*-Begriff in diesem Zusammenhang kritisch zu sehen sei, liege doch häufig ein negatives Verplanungsverhältnis vor.¹⁵ Hingegen das „Überbauungsverhältnis überbaut, deformiert und transformiert das Vorgängige und Gewachsene.“¹⁶

1.3 Begriffe: „Bildnerei der Geisteskranken“, Art brut, Neue Invention, Zustandsgebundene Kunst, Outsider Art, Naive Kunst, Folk Art, Intuitive Art, Visionary Art, Visionary Environments
„Künstlerischer Ausdruck, dessen Formen, Farben und Kompositionen in Wirklichkeit Worte, Klänge und Emotionen wiedergeben, die damit direkt die Seele des Betrachters treffen.“¹⁷

Vorweg möchte ich den für die vorliegende Arbeit speziellen Begriffsapparat wissenschaftlich fundiert vorstellen. Einerseits, um eine Übersicht zu schaffen, andererseits, um die Verwendung der von mir gewählten Begriffe in dieser Arbeit zu legitimieren. Zur gleichzeitigen besseren Übersicht über Urheber und Entstehungszeiträume möchte ich auf die von mir hierzu angefertigte Tabelle im Anhang hinweisen (siehe Tab. 1). Auf die Entstehungshintergründe möchte ich später im Rahmen eines historischen Abrisses (Punkt 2.1) detaillierter eingehen.

Beginnen werde ich mit dem historisch ältesten Begriff, der **„Bildnerei der Geisteskranken“**. Er bildet zugleich den Titel der

¹³ Kozljanič 2003, S.57.

¹⁴ Siehe Kozljanič 2003, S.112.

¹⁵ Womit er meint, dass neu/künstlich erschaffene Landschaft und Architektur den ursprünglichen „Geist“ des Ortes eher nihilieren denn hervorheben. Kozljanič 2003, S. 124f..

¹⁶ Kozljanič 2003, S.114.

¹⁷ Thomas Röske, in: Bettina Brand-Claussen, Gerhard Dammann, Wahnsinn sammeln. Outsider Art aus der Sammlung Dammann, Heidelberg 2006, S.108.

wohl bekanntesten Publikation zum Thema, Hans Prinzhorns Werk aus dem Jahre 1922. Diese widmet sich den künstlerischen Äußerungen von „Geisteskranken“ des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, bezieht sich somit ganz klar auf künstlerische Werke Psychose- und Psychiatrie-Erfahrener.

Art brut bezeichnet die Kunst von Autodidakten, welche, so hat es ihr Begründer Jean Dubuffet festgelegt, in keinem Fall in einer persönlichen Verbindung zur „kulturellen“, akademischen Kunstwelt steht. Um Inge Jádi ergänzend zu zitieren: „Diese Weltenschöpfer sind fast ausschließlich einfache Menschen, ohne besondere Bildung und Erfahrung mit der kulturellen Kunst“.¹⁸ Dubuffet hat immer wieder betont, Art brut beziehe sich keinesfalls nur oder konkret auf künstlerische Werke Psychiatrie-Erfahrener. Ab einem gewissen Punkt, der erreicht wurde, als sich die Art brut zunehmend kommerzialisierte, unterschied Dubuffet den Bereich der zur

Neuve Invention zählenden Künstler, die eben doch mit der Kunstwelt in Kontakt standen (bzw. stehen).

Zustandsgebundene Kunst: So beschreibt Leo Navratil in den 1950er Jahren das Produkt des künstlerischen Schaffens von Menschen in akuten Zuständen der Psychose.

Outsider Art, ursprünglich als englisches Pendant zur französischen Art brut gedacht, wurde von Roger Cardinal 1972 eingeführt und bildete auch den Titel seiner Publikation. Mittlerweile im gesamten englischsprachigen Raum verwendet, ist der Begriff dehnbarer als die Definition des französischen Kollegen. Umfasst wird mit dem Begriff alles was an

Außenseiterkunst (dem deutschsprachigen Äquivalent) bekannt ist: von der Kunst des Psychiatrie-Erfahrenen bis zur Kunst von sogenannten „Medien“.

Naive Kunst bezeichnet die Kunst von Autodidakten und Laien, die auf „naive“ Weise, also mit ungeübtem Pinselstrich, meist ihre persönliche Realität abbilden. Sie können durchaus mit der Kunstwelt oder anderen, akademischen Künstlern, in Kontakt stehen.¹⁹

¹⁸ Inge Jádi in: Hans Burkert [Red.], Hans-Herbert Bauer, Sammlung Prinzhorn - ein Museum der eigenen und anderen Art, Psychiatrische Universitätsklinik Heidelberg / Sammlung Prinzhorn, Heidelberg, 2001, in: Vernissage. Die Zeitschrift zur Ausstellung, 07/01, S.32.

¹⁹ Berühmtes Beispiel ist etwa der Zöllner Henri Rousseau.

Die Deklaration **Folk Art** ist vor allem im amerikanischen Raum gebräuchlich. Gemeint sind Werke traditioneller Art, die meist dekorativen Charakter besitzen.

Intuitive Art umfasst als am weitesten gefasster Begriff alle künstlerischen Äußerungen, die „intuitiv“, d.h. ohne Vorbildung und äußere Einflüsse einer Kunstakademie, geschehen. So kann naive Kunst, Outsider Art, die Kinderzeichnung und Folk Art ebenfalls unter diesen Oberbegriff fallen.

Visionary Art begegnet uns unter anderem im „Raw Vision Magazine“, dem gegenwärtig einzig international bekannten Magazin für Outsider Art, also Außenseiterkunst.²⁰ Wie der Name vermuten lässt, umfasst er vor allem Kunst, die von spirituellen und religiösen Visionen geprägt ist.

Visionary Environments hingegen bezieht sich als einziger Begriff auf die skulpturalen Werke der Außenseiterkunst. Es handelt sich dabei meist um von Autodidakten gestaltete Gebäude, Skulpturenparks oder ungewöhnliche Dekorationen anderer Art.

Während meiner Recherchen stellte sich mir immer wieder die Frage, welchen Begriff ich in der vorliegenden Arbeit vorrangig verwenden sollte, den der Outsider Art oder der Art brut. Die Formulierung „Kunst der Geisteskranken“ ist erst kürzlich als veraltet und diskriminierend bezeichnet worden.²¹ Art brut ist mit der Outsider Art laut der Definition Dubuffets aber nicht gleichzustellen.²² Outsider Art wiederum schreibt dem Künstler eine Rolle zu:

James Brett, Museum of Everything²³: „I have to be honest. A lot of times people call the art Outsider Art, which I don't use because I think the finding this inside and outside is pejorative and it doesn't really make sense. There isn't really an inside. We, the culture we all define it, say: This is higher, this lower.“²⁴

²⁰ Ende der 1980er Jahre begonnen, ist es inzwischen das erfolgreichste und bekannteste Magazinprojekt, das sich Kunst außerhalb des Mainstreams widmet.

²¹ So Peiry 2005, S.92. Ähnliche Reaktionen begegneten mir zu dem vormals gewählten Titel der Arbeit „Die Kunst der „Geisteskranken“ und ihre Ausstellungssituation: Psychiatrische Kliniken als genius loci für Kunst“ während des Master- und Doktoranden-Kolloquiums an der Universität Paderborn Anfang 2012, was mich dazu bewog, den Titel zu ändern.

²² Vgl. Peiry 2005, S. 123.

²³ Das "Museum of Everything" macht seit einigen Jahren als unkonventionelles, reisendes Museum für Outsider Art und Naive auf sich aufmerksam.

²⁴ James Brett im Interview: http://ruvr.co.uk/radio_broadcast/73145563/83435137.html, 31.7.2012.

Ich habe mich entschieden, in der vorliegenden Arbeit dem jeweiligen Ausstellungsort entsprechend den Begriff der Art brut, als auch den Begriff der Outsider Art - letzteres als Äquivalent zur deutschen Außenseiterkunst - zu verwenden. Nicht ohne die Verwendung im jeweiligen Kontext kritisch zu hinterfragen. Der zunehmende Diskurs um die Begrifflichkeiten scheint mittlerweile die Funktion eines "Labelings" übernommen zu haben. So möchte ich weder der einen, noch der anderen Ansicht ihre Berechtigung absprechen, mich jedoch im Rahmen dieser Arbeit auch keiner Begrifflichkeit und somit Ansicht zuordnen. Da sich die Begriffe überschneiden, der zur Art brut zählende Künstlerkreis von Dubuffet allerdings sehr stark beschränkt wurde (im übrigen halte ich es für eine Eingrenzung, die heute auf die wenigsten der als Art brut deklarierten Künstler noch wirklich zutrifft), sehe ich für die Verwendung des Outsider Art-Begriffs eine größere Einsatzmöglichkeit. Wenngleich die Gefahr eines künstlerischen Qualitätsverlust durch zu starke Ausdehnung in der Zuordnung bedrohlich nahe zu liegen scheint.

Die institutionell spezifische Verwendung der Begriffe erklärt sich wie folgt: Zu Recht verwendet die Sammlung Prinzhorn den Begriff Outsider Art, ist doch die Mehrheit der Werke der gesellschaftlich Marginalisierten in der Isolation psychiatrischer Kliniken entstanden. Zudem hatten viele der Künstler zuvor, innerhalb ihrer schulischen Ausbildung oder im Rahmen einer Lehre, Kenntnisse in Zeichenunterricht oder Kunsthandwerk erlangt, sodass von einer strengen Definition des antikulturellen Künstlers im Sinne Dubuffets abgesehen werden muss.²⁵ Die ausschließliche Verwendung des neutral formulierten Begriffes Art brut in Gugging lässt sich ebenfalls auf die inhaltliche Ausrichtung des Kunstzentrums zurückführen (ob sie berechtigt ist, sei zunächst dahingestellt - dies möchte ich an späterer Stelle unter Punkt 2.5 diskutieren).

Auch möchte ich in der vorliegenden Arbeit einfühlsam in Ton und Formulierungen gegenüber den Künstlern vorgehen und daher zu

²⁵ Siehe Bettina Brand-Claussen, Das "Museum für pathologische Kunst" in Heidelberg. Von den Anfängen bis 1945, in: Wahnsinnige Schönheit. Die Prinzhorn-Sammlung Heidelberg, Ausstellungskatalog Osnabrück, Kulturhistorisches Museum, Heidelberg 1997, S.12.

Beginn festhalten: Ist in meiner Arbeit von „Geisteskranken“ oder „Irren“ die Rede, stellt dies lediglich die historische Bezeichnung von Menschen mit Psychose- oder Psychiatrie-Erfahrung im Kontext der jeweiligen Quelle dar. Die negative Konnotation dieser Bezeichnungen ist mir sehr bewusst, keineswegs soll an dieser Stelle eine Person beleidigt oder angegriffen werden. Geschweige denn, dass die – glücklicherweise – veralteten Begriffe wieder aufgewertet oder in den alltäglichen Sprachgebrauch überführt werden sollen. Ich werde sie daher stets in Anführungszeichen setzen, um meine distanzierte Haltung zu markieren. Auch die Formulierung „psychisch Kranke“ halte ich für eine Art der Stigmatisierung, weil sie die betroffene Person als „krank“ deklariert. Daher habe ich mich entschieden, in dieser Arbeit die Formulierung „Psychiatrie-Erfahrene“ oder „Menschen mit Psychose- oder Psychiatrie-Erfahrung“ als inhaltlich wie politisch korrekte Alternative zu verwenden.²⁶

2. Hauptteil

2.1 Einführung: Geschichte der Kunst Psychiatrie-Erfahrener

Bereits 1865 bemerkt Cesare Lombroso (1835-1909, Psychiater) in „Genia e folio“ die Produktionen von „Anstaltsinsassen“, von ihm sogenannte „Irrenkunst“²⁷. Kleine Sammlungen solcher Werke wurden seinerzeit bereits in einigen Klinikarchiven aufbewahrt – sie wurden allerdings nur aus medizinischer Perspektive beziehungsweise als Kuriosität betrachtet.²⁸

So untersucht Lombroso die Werke im Hinblick auf ihre diagnostische Aussage über die Erkrankungen der Patienten. Er setzt sich aber auch mit dem Phänomen des künstlerischen Genies auseinander und stellte dabei die allseits bekannte Gleichung Genie = Wahnsinn auf.²⁹ Unter dem Pseudonym Marcel Réja

²⁶ Vgl. hierzu auch: Röske 2006, S.10-12.

²⁷ Siehe Brand-Claussen in Vernissage 2001, S.7.

²⁸ Siehe Röske in Vernissage 2001, S.49.

²⁹ Siehe Roger Cardinal, *Outsider Art*, London 1972, S.16. Zu „Genie und Wahnsinn liegen dicht beieinander“: „Diese Redewendung ist schon sehr lange gebräuchlich, ich zitiere aus dem Buch „Der Aberglaube in der Medizin und seine Gefahr für Gesundheit und Leben“, Seite 72, von David Paul von Hansemann aus dem Jahr 1905: „Es ist eine altbekannte Tatsache, daß Geisteskrankheit und Genie dicht beieinander liegen. Die bekannte Redensart: 'der ist viel zu dumm, um verrückt zu werden', hat eine gewisse

veröffentlichte der französische Psychiater Paul Meunier (1873-1957) im Jahre 1907 einige Werke von Psychiatriepatienten in „L'art chez les fous“, und untersuchte sie bereits hinsichtlich ihres künstlerischen Wertes.³⁰ Er stellte dabei eine erste Ordnung der Werke nach drei Gesichtspunkten auf. Infantile Werke, Ornamentik sowie Symbolik. Er verglich sie mit Kinderzeichnungen und „primitiver“ Kunst.³¹

2.1.1 Vor Prinzhorn: Schilder, Morgenthaler

Ein 1918 erscheinendes Werk widmet sich einem Vergleich. Paul Schilder (1886-1940, Psychiater) sucht in „Wahn und Erkenntnis“ nach den Parallelen zwischen den künstlerischen Werken eines Psychiatrie-Erfahrenen und der Avantgarde seiner Zeit.³² Erstaunlicherweise stellt er bereits fest, dass beide in ihrem Schaffen eine Berechtigung innerhalb der Kunst der Moderne besitzen.³³ Im Jahr 1921 brachte der Schweizer Psychiater Walter Morgenthaler (1882-1965) das kleine Buch „Adolf Wölfli. Ein Geisteskranker als Künstler“ heraus.³⁴ Es ist die zweite Publikation, die sich umfassend einem Künstler widmet und, was entscheidender ist, sein Schaffen als Kunst und ihn selbst als Künstler anerkennt. Der in der Waldauer Klinik in Bern lebende Wölfli schuf musikalische Kompositionen, Lyrik, wie auch zahlreiche Zeichnungen. Auffällig ist, dass Morgenthaler Wölfli als Künstlerpersönlichkeit vorstellt, indem er ihn etwa bei vollem Namen nennt und Fotoaufnahmen von ihm hinzufügt.³⁵ Bereits im Vorwort seines Buches hält Morgenthaler fest, dass Wölfli eine besonder „Eigenart“ besitzt, die ihn als „Kranken zum Künstler“ macht.³⁶ Dennoch gleicht zunächst der erste Abschnitt des Buches, welcher die Lebensgeschichte Wölflis umfasst, einer medizinischen

Berechtigung.“

³⁰ Edition Braus, Souverän. Das Haus der Künstler in Gugging, Edition Brauns, 2004, S.8.

³¹ Vgl. Cardinal 1972, S.16.

³² Paul Schilder, Wahn und Erkenntnis, in: Monographien Neur. 15; Berlin 1917.

³³ Siehe hierzu Cardinal 1972, S.16.

³⁴ Walter Morgenthaler, Ein Geisteskranker als Künstler, Berlin 1921.

³⁵ Anders als üblicherweise den „Patienten“ durch ledigliche Initialen-Nennung im Anonymen zu belassen, was auch Prinzhorn in abgewandelter Form („Spitznamen“) tat. Die Nennung seines vollen Namens geschah wohl auch auf Wölflis Wunsch hin – so zumindest Morgenthaler im Vorwort des Buches.

³⁶ W. Morgenthaler, Ein Geisteskranker als Künstler, Berlin 1921, Vorwort.

Fallbeschreibung. Das darauf folgende Kapitel II ist jedoch betitelt mit: „Wölflis Kunst“. Morgenthaler betont, dass er sich zum Werk Wölflis lediglich referierend äußern wird, um dem Leser die eigene Urteilsbildung zu überlassen. Im zweiten Teil des Buches („Psychologische und psychopathologische Zusammenfassung und Beurteilung“) geht er dennoch analysierend und deutend auf Leben und Werk ein. Im vierten Kapitel („Die Kunst“-erneut eine klare Anerkennung) versucht Morgenthaler, das Oeuvre seines Schützlings von anderer Seite als der medizinisch-psychologischen zu betrachten. Er stellt es in den Kontext kultur- und kunsthistorischer Entwicklungen und vergleicht Wölflis Zeichnungen mit denen akademischer Künstler.

2.1.2 Prinzhorn und Zeitgenossen

Hans Prinzhorn (1886-1933) veröffentlichte 1922 die „Bildnerei der Geisteskranken“. Er schildert darin die verschiedenen Bereiche in die sich seines Erachtens die Werke „Geisteskranker“ einordnen lassen: Spieltrieb, Schmucktrieb und Nachahmungstrieb. Im zweiten Teil des Buches stellt er zehn „Fälle“ vor. Prinzhorn vermeidet den Begriff „Kunst“, redet stattdessen von der „Bildnerei“. Eigentlich ist dies ein kleiner Rückschritt, wie auch die Einhaltung der ärztlichen Anonymisierung der Patienten durch Namens Kürzel. Von Psychiatern kaum beachtet stieß das Werk in der Kunstwelt auf großes Interesse und wurde bald zur „Bibel“ der Surrealisten. Sie erklärten den Wahnsinn zum Heiligtum.³⁷

André Breton (1896-1966, Künstler des Surrealismus) proklamierte:

„L'art des fous, la clé des champs.“

(Die Kunst der Geisteskranken, der Schlüssel zur Freiheit.)³⁸

Der Einfluss ist uns heute bewusst, betrachten und vergleichen wir die Werke. Auch die Kunstgeschichte erkennt dies inzwischen an.

„Die europäische Kunst, ob bei Picasso, Klee, Brancusi oder Georges Braque, hätte sich im 20. Jahrhundert nicht aus sich heraus erneuert. Ohne den Eskapismus ins Primitive wäre sie leergelaufen. Sie hat sich mit dem fremden Nektar und der

³⁷ Peiry 2005, S. 92.

³⁸ Gefunden bei Peiry 2005, S.85.

visionären Vorstellungskraft, wie sie in der primitiven Skulptur zum Ausdruck kommt, vollgesogen.“³⁹

An dieser Stelle möchte ich meine Ausführungen zu Prinzhorn zunächst unterbrechen, denn ich gehe im nächsten Kapitel detailliert auf ihn und seine Sammlung ein (siehe 2.2).

2.1.3 Dubuffet, Cardinal und Navratil

Der französische Maler und Weinhändler Jean Dubuffet (1901-1985) schuf in den 1940er Jahren den Begriff der Art brut⁴⁰, der rohen, unverarbeiteten Kunst, um diese von der Art culturel abzugrenzen. Auf einer Reise durch die Schweiz 1945 begegnete er den Werken von Künstlern wie Adolf Wölfli und Heinrich Adolf Müller und verschrieb sich seitdem der nicht-akademischen Kunst.⁴¹ Er verfasste zahlreiche Schriften und begründete eine Sammlung der Art brut in Lausanne.

Seit Beginn der 1960er Jahre entwickelten sich verschiedene Ausstellungsformen der Kunstwerke Psychiatrie-Erfahrener und der Art brut. Während in Einzelpräsentationen "psychopathologischer Kunst" häufig noch die Biographie und Krankheitsgeschichte des Künstlers/der Künstlerin im Vordergrund stand, rückten die Ausstellungen der Art brut zunehmend von der psychiatrischen Herangehensweise ab und fokussierten den künstlerischen Wert.⁴²

1965 widmete sich der Psychiater Leo Navratil (1921-2006) in „Schizophrenie und Kunst“ dem künstlerischen Schaffen seiner Patienten, das er allerdings noch zu Diagnosezwecken nutzte.⁴³ Er baute in Gugging bei Wien ein "Zentrum für Kunst-Psychotherapie" auf. Auf dieses von Navratil geschaffene Zentrum werde ich an anderer Stelle (siehe 2.3.1) genauer eingehen.

In den 1960er Jahren wuchs das öffentliche Interesse an den künstlerischen Werken Psychiatrie-Erfahrener und erreichte Ende der 1970er einen ersten Höhepunkt. 1972 veröffentlichte Roger

³⁹ Hans-Jürgen Heinrichs, *Wilde Künstler. Über Primitivismus, Art brut und die Trugbilder der Realität*, Hamburg 1995, S.40.

⁴⁰ Übrigens ganz in wörtlicher Anlehnung an das prickelnde Getränk, aber dies sei nur am Rande bemerkt.

⁴¹ Vgl. Inge Jádi in *Vernissage* 2001, S.32.

⁴² Siehe Peiry 2005, S. 171.

⁴³ Navratil, Leo, *Schizophrenie und Kunst*, Nördlingen 1965.

Cardinal sein Buch „Outsider Art“. Er prägte damit einen neuen Begriff zur Beschreibung der künstlerischen Werke Psychose- und Psychiatrie-Erfahrener. Wie Jean Dubuffet hinterfragte er die Bedeutung akademischer Kunst und Ästhetik. Dubuffets Collection de l'Art Brut erhielt 1976 ein eigenes Ausstellungsgebäude (siehe Punkt 2.6.1).

2.1.4 Außenseiterkunst der Gegenwart

Die Außenseiterkunst hat in den letzten zwanzig Jahren einen großen Aufschwung erfahren. Renommiertere Institutionen, in Deutschland zuletzt die Kunsthalle Schirn, Frankfurt, mit ihrer Ausstellung „Weltenwandler“, zeigen Outsider Art und Art brut aus der ganzen Welt. Zahlreiche neue Sammlungen und Galerien entstehen und inzwischen widmet sich dem Verkauf der Werke eine eigene Kunstmesse (Outsider Art Fair, New York).

Nachdem sich die Bewegung der Outsider Art und Art brut, wie die Namen bereits vermuten lassen, vor allem im deutsch-französisch-schweizerischen und englischen Raum verbreitete, findet sich heute eine große Gemeinschaft von Kunstliebhabern und Künstlern im amerikanischen Raum und auch im weiteren europäischen Ausland (beispielsweise Galerie Tak in Poznan, Polen; Art brut Biennale in Hengelo, Niederlande). Die Kunstszene der Outsider Art und Art brut ist nach wie vor recht klein, und so sind sich die meisten Vertreter der Museen und Galerien auf familiäre Art und Weise bekannt und unterstützen sich größtenteils gegenseitig und „netzwerken“. Ein zunehmender Konkurrenzdruck ist jedoch auch hier wahrnehmbar. Beispielsweise werden Werke der Gugginger Künstler inzwischen in Auktionen auf gleichem Preisniveau wie Werke akademischer zeitgenössischer Künstler gehandelt.⁴⁴

Die trotz steigender Bekanntheit bestehende Notwendigkeit, in dieser Arbeit vorab einen Abriss der Geschichte der Outsider Art und Art brut zu liefern, zeigt jedoch an, dass sie nach wie vor noch keinen festen Platz in der Kunstgeschichte gefunden hat.

⁴⁴ Siehe hierzu unter anderem: Thomas Röske, in: Bettina Brand-Claussen, Gerhard Dammann, Wahnsinn sammeln. Outsider Art aus der Sammlung Dammann, Heidelberg 2006.

2.2 Die Sammlung Prinzhorn, Heidelberg

Die ständigen Ausstellungsräume der Sammlung Prinzhorn befinden sich heute im Heidelberger Stadtteil Emmendingen, inmitten des Areals der Universitätskliniken, in einem ehemaligen Hörsaalgebäude der Neurologie. Die Sammlung Prinzhorn (Logo der Sammlung siehe Abb.1) umfasst circa 5.000 Werke. Darunter befinden sich viele Zeichnungen und Gouachen, Briefe, Notizen, Textentwürfe und Anmerkungen, einige Ölgemälde, textile Arbeiten, Collagen und Skulpturen⁴⁵, von 435 Patienten. Die Sammlung erlangte, nicht zuletzt durch Hans Prinzhorns Publikation 1922, weltweite Berühmtheit. Ein Großteil der Werke dieser Sammlung stammt von Menschen, die Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts mit Diagnosen wie „Dementia praecox“ oder „Schizophrenie“ in Nervenheilanstalten und Landeskliniken untergebracht waren.

Ein Frauenanteil von nur 20 % innerhalb der Sammlung lässt sich historisch erklären: Obwohl gegen Ende des 19. Jahrhunderts durchaus mehr Frauen als Männer in den Kliniken untergebracht waren wurden sie immernoch, in heimischer Tradition, mit stumpfen Beschäftigungstherapien wie Stricken, Nähen, Beten oder Singen ruhiggestellt. Dem männlichen Patienten wurde das Ausleben seiner visionär-erfinderischen Vorstellungen eher zugestanden. Tatsächlich wurde in mancher Psychiatrischen Klinik das Zeichnen aber auch als eine Zwangsbeschäftigung angeordnet.⁴⁶

Viele der Werke der Sammlung Prinzhorn und anderer Sammlungen aus gleicher Zeit zeugen durch ihr Material unmittelbar von den Lebensumständen ihrer Schöpfer. Empfindsame und qualitativ minderwertige Werkstoffe wie Bleistift, Tinte, Zahnpasta oder Ähnliches wurden verwendet. Neben gewöhnlichem Papier begegnen wir als Untergrund Zeitungen, Toiletten- und Packpapier, Krankenaktenpapier und anderen Formularen, Stein, Textilien und letztlich den Räumlichkeiten selbst⁴⁷; daneben allen erdenklichen Bildträgern aus Abfall – eben den vor Ort verfügbaren Mitteln. Die

⁴⁵ Siehe: Einleitung: Die Sammlung im Überblick, Vernissage 2001, S.15.

⁴⁶ Siehe Bettina Brand-Claussen, Wahnsinn sammeln in der Heidelberger Psychiatrie, in: Wahnsinn sammeln. Outsider Art aus der Sammlung Dammann, Heidelberg 2006, S.38.

⁴⁷ Als Bühne genutzt wie bei Installationen. Siehe hierzu Siehe Bettina Brand-Claussen, Das "Museum für pathologische Kunst" in Heidelberg. Von den Anfängen bis 1945, in: Wahnsinnige Schönheit, Heidelberg 1997, S.12.

Werke wurden entsprechend ihrer Inhalte und Materialien auf ebenso diverse Weise gefertigt. Sie wurden gemalt, gezeichnet, geklebt, ausgerissen, übermalt, collagiert, geformt, genäht, gestickt und nicht selten bald wieder zerstört (einige Beispielsbilder: Abb. 2, 3 und 4).

Gelangt man auf das Gelände des Museums, ist der Psychiatrie-Kontext sofort greifbar (siehe Abb.5). Gefördert durch die Lage auf dem Klinikgelände, in unmittelbarer Nähe zur sich immer noch in Betrieb befindlichen Psychiatrieabteilung, sowie durch den Erhalt der alten Bausubstanz, kann sich jeder Besucher sofort in die Gründungszeit der Sammlung versetzen. Das medizinische Umfeld, in dem Prinzhorn seine Idee von der Bildnerei der Geisteskranken entwickelte, tritt auch im Museumsbau selbst zu Tage.⁴⁸ Der ehemalige Hörsaal der angehenden Ärzte wirkt sehr düster.

Die zielgerichtete Beleuchtung der einheitlich gerahmten Werke, die unauffällig angebrachten Titeltkarten und zahlreiche Vitrinen vermitteln erfolgreich das Gefühl, in der Prinzhornschen Lehrsammlung angekommen zu sein. In der unteren Etage wurden zum Zeitpunkt meines Besuchs die Werke mittels Einteilung nach Buch-Kapiteln präsentiert, auf der Galerie sind „Klassiker“ der Sammlung zu sehen.

2.2.1 Initialzündung: Hans Prinzhorn und die „Bildnerei der Geisteskranken“

Professor Kraepelin, Leiter des Heidelberger Universitätsklinikums von 1890-1903, begann mit der Sammlung einiger Werke Psychose- und Psychiatrie-Erfahrener zur Einrichtung einer Lehrsammlung.⁴⁹

Er bezog die Werke als „Beweis gegen die künstlerische Moderne“⁵⁰ in seine wissenschaftlichen Diskurse ein. 1919 wurde der junge Kunsthistoriker und Arzt Hans Prinzhorn (Hermer in Westfalen 1886 – München 1933) von dem Klinikdirektor Karl Wilmann an die

⁴⁸ Impressionen der Autorin beim Besuch der Ausstellung zu „Prinzhorns Buch“ in der Sammlung Prinzhorn im Februar 2012.

⁴⁹ –über deren Größe und Inhalt leider keine genauen Informationen vorliegen. Vgl. hierzu Bettina Brand-Claussen, Geschichte einer 'verrückten' Sammlung, in: Vernissage 2001, S.9f..

⁵⁰ Bettina Brand-Claussen, Geschichte einer 'verrückten' Sammlung, in: Vernissage 2001, S.9.

Heidelberger Universitätsklinik berufen. Prinzhorn studierte unter anderem Kunstgeschichte in Tübingen, Leipzig und München und promovierte, zunächst 1909 in Philosophie, dann 1919 in Medizin.⁵¹ Außerdem hatte er eine Gesangsausbildung absolviert. Er begann also als Assistent in Zusammenarbeit mit Wilmann, den er noch aus dem Kriegsgeschehen der Lazarette des ersten Weltkriegs kannte, mit der Fortführung und Erweiterung der bestehenden Lehrsammlung. Gemeinsam baten sie in zahlreichen zwischen 1919 und 1920 versandten Rundbriefen verschiedene psychiatrische Kliniken aus dem deutschsprachigen und weiteren europäischen Raum⁵² um Materialzusendungen. Zunächst hatten die beiden Ärzte die Werke nur als Leihgaben angefordert, baten jedoch später häufig um deren Schenkung zum Verbleib in der Sammlung. Um die Sammlung zu ordnen/katalogisieren, wurden sämtliche Werke mit Stempeln versehen und mit Etiketten beklebt. Nach wie vor wurden sie als „(Kranken)Fälle“ in den Registern mit Diagnose und Namen der Anstalt betitelt.⁵³ Geldspenden konnten zwar das Unternehmen unterstützen⁵⁴ und zumindest zur Einrichtung eines Raumes zur Ausstellung der Werke beitragen, bescheiden „Lehrmittelsammlung“ genannt. Die ursprünglichen Pläne Prinzhorns aber, die Sammlung in einem größeren „Museum für pathologische Kunst“ zu präsentieren wurden von der Finanznot der Nachkriegsjahre vereitelt.⁵⁵ Auch wurden in der psychiatrischen Universitätsklinik Bern Werke Adolf Wölflis und anderer Patienten in einem kleinen Museum (welches aus einem Raum bestand) zusammengetragen. Jean Dubuffet begegnete so während einer Reise dorthin das erste Mal der Art brut.⁵⁶ 1921 machten zwei Ausstellungen (in der Galerie Zinglers Kabinett,

⁵¹ Siehe hierzu und in Folgenden Abschnitt Thomas Röske, Hans Prinzhorn, Arzt und Kunsthistoriker, in: Vernissage 2001, S.49.

⁵² So auch Italien, Polen und Holland, interessanterweise nicht aber in Frankreich. Siehe Bettina Brand-Claussen, Geschichte einer 'verrückten' Sammlung, in: Vernissage, 2001, S.10.

⁵³ Vgl. Bettina Brand-Claussen, Geschichte einer 'verrückten' Sammlung, in: Vernissage 2001, S.10f..

⁵⁴ So beispielsweise durch den Industrieellen Georg Reinhart, den Berliner Verleger Ferdinand Springer und das Ministerium für Unterricht, siehe Bettina Brand-Claussen, Geschichte einer 'verrückten' Sammlung, in: Vernissage 2001, S.10, 16.

⁵⁵ Bettina Brand-Claussen, Geschichte einer 'verrückten' Sammlung, in: Vernissage, 2001, S.6. Siehe hierzu auch ausführlich Bettina Brand-Claussen, Das "Museum für pathologische Kunst" in Heidelberg. Von den Anfängen bis 1945, in: Wahnsinnige Schönheit, 1997, S.7-23.

⁵⁶ Vgl. Peiry 2005, S.44.

Frankfurt und der Galerie Garvens, Hannover) auf das Prinzhornsche Vorhaben aufmerksam.⁵⁷ Prinzhorn präsentierte seine Sammlung erstmalig als Kunstereignis.⁵⁸ Im Gegensatz dazu war ein Ausstellungskonzept, das er für die „Jahrhundertversammlung Deutscher Naturforscher und Ärzte“ in Leipzig 1922 lieferte, wieder psychopathologisch orientiert.⁵⁹ Doch bereits im Juli verabschiedete sich Prinzhorn von der Klinik, und hinterließ seine Sammlung, ohne sich in den folgenden Jahren mit ihrer Fortführung zu beschäftigen.⁶⁰ Ein Grund mag wohl seine Enttäuschung über die mangelnde Anerkennung seitens der Medizinerkollegen gewesen sein. Er vollendete jedoch sein wohl berühmtes Werk, die „Bildnerei der Geisteskranken“, und veröffentlichte sie ein Jahr später beim Springer Verlag Berlin.⁶¹ Auffällig ist die Aufmachung des Buches, die eher einem Kunstband entspricht, wenngleich Prinzhorn inhaltlich die Werke auf Anzeichen der Krankheit untersucht. Bemerkenswert ist auch, dass er kaum berücksichtigt, vor welchem Hintergrund die Werke entstanden – nämlich im Kontext des isolierten Daseins in den psychiatrischen Anstalten. Prinzhorn lehnt klar die Schlußfolgerung ab, stilistische Übereinstimmungen ließen sich auf „Geisteskrankheiten“ zurückführen. Der Anteil wahrhaft künstlerisch talentierter Patienten, schlußfolgert Prinzhorn, sei mit 2 % in den Kliniken genauso hoch wie außerhalb der Kliniken.⁶² 1929 bis 1933 erfolgen unter der Regie Hans W. Gruhles noch einige Ausstellungen in deutschen Städten und außerhalb, etwa in Paris und Basel.

⁵⁷ Siehe Bettina Brand-Claussen, Geschichte einer 'verrückten' Sammlung, in: Vernissage 2001, S.16.

⁵⁸ Vgl. Brand-Claussen, Bettina, Stephan, Erik, Sammlung Prinzhorn, Wunderhülsen & Willenskurven. Bücher, Hefte und Kalendarien aus der berühmten Sammlung der Heidelberger Universität, Heidelberg und Jena 2002, S.10.

⁵⁹ So Bettina Brand-Claussen, Prinzhorns Bildnerei der Geisteskranken – ein spätexpressionistisches Manifest, in: Inge Jádi, Bettina Brand-Claussen, Vision und Revision einer Entdeckung, Katalog anlässlich der Museumseröffnung Sammlung Prinzhorn, Bonn 2001, S.12f..

⁶⁰ Siehe Brand-Claussen, Geschichte einer 'verrückten' Sammlung, in: Vernissage, 2001, S.6.

⁶¹ Hans Prinzhorn, Bildnerei der Geisteskranken, Berlin 1922.

⁶² Siehe hierzu und im Folgenden: Brand-Claussen, Geschichte einer 'verrückten' Sammlung, in: Vernissage, 2001, S.11.

2.2.2 „Entartete Kunst“⁶³

In der Folgezeit war die Sammlung der Willkür ihrer Verwalter und der Zensur bis Zurschaustellung durch nationalsozialistische Propaganda ausgesetzt. Einige Werke der Sammlung Prinzhorn gelangen ab dem Jahr 1938 zu trauriger Berühmtheit: Aus der Sammlung von Carl Schneider (1891-1946), Leiter der Psychiatrischen Klinik Heidelberg und Obergutachter der T4-Tötungsaktion⁶⁴, abgezogen (siehe Abb.6), wurden sie Teil der nationalsozialistischen Wanderausstellung „Entartete Kunst“ (Abb.7). Schneider instrumentalisierte die Werke, um gegen die von ihm ebenfalls als „krankhaft“ gebrandmarkte Kunst der Moderne anzugehen.⁶⁵ Kunst und Künstler gerieten zunehmend in Gefahr: Indem sich deutsche NS-Psychiater und -Juristen für die Euthanasie der als erbkrank und unheilbar erklärten Patienten aussprachen, verlor auch Prinzhorns beinahe vorausschauende Handhabe, die Künstler der „Bildnerei der Geisteskranken“ durch Monogrammisierung zu anonymisieren, ihre schützende Wirkung.

Patienten wie Karl Ahrendt, Franz Karlbühler, Josef Grebing, Heinrich Goesch, Johann Faulhaber und Gustav Sievers, deren Werke sich heute in der Sammlung befinden, wurden in den folgenden Jahren in Tötungslager deportiert und aufgrund ihrer psychischen „Erkrankungen“ ermordet.⁶⁶

2.2.3 Verschwinden und Wiederentdeckung der Sammlung

Die ersten Nachkriegsjahre weisen eine dokumentarische Lücke auf, was den Verbleib der Sammlung betrifft.⁶⁷ Mitte der 1950er Jahre

⁶³ Titel einer Wanderausstellung der Nationalsozialisten, welche die „Entartung“ der künstlerischen Werke Psychiatrie-Erfahrener propagieren sollte.

⁶⁴ Benannt nach dem Sitz der Zentrale in der Tiergartenstraße 4, Berlin. Siehe Bernd Eikermann, Erinnerungen an die psychiatrische Zukunft. Aufgaben der stationären Psychiatrie gestern, . Heute und morgen, in: Angelika Grimmberger und Jens Fehlauer, Architektur und Psychiatrie im Wandel, Berlin 2003., S.136.

⁶⁵ Wie viele Mitarbeiter in öffentlichen Institutionen, die nicht mit der NS-Ideologie konform gingen, wurde auch Karl Wilmann aus der leitenden Position der Klinik entfernt – Schneider übernahm noch 1933/34 sein Amt. Siehe hierzu: Wolfgang U. Eckert, Das neue Domizil der Sammlung Prinzhorn, in: Vernissage 2001, S.56.

⁶⁶ Siehe Bettina Brand-Claussen, in: Vernissage 2001, S.13.

⁶⁷ Es heißt einerseits, man habe sie sorgfältig in der Nähe des Hörsaales der Neurologie verwahrt; andererseits kursiert die Version des Archivars der Klinik, die besagt,, man habe sie erneut mühsam zusammensuchen müssen und anschließend mehr schlecht als recht untergebracht. Ein Münchner Psychiater berichtet noch 1965 vom Auffinden einiger Werke „zwischen alten Matratzen und Decken“. Siehe hierzu Bettina Brand-Claussen, in: Vernissage 2001, S.13f..

verbrachte man die Werke, die sich in den berühmten, noch von Prinzhorn angeschafften Holzschränken befand (Siehe hierzu Abb.8), wegen Umbauarbeiten auf den Dachboden der Alten Psychiatrischen Klinik. Das Wiederauffinden der Sammlung auf dem Dachboden der Klinik wird in Erzählungen über die Geschichte der Sammlung häufig romantisiert. Tatsächlich befanden sich die Werke nach jahrelanger Vergessenheit in einem teils miserablen Zustand.⁶⁸ Glücklicherweise entschied sich die Klinikleitung für die Rettung der Sammlung und richtete ab 1973 zunächst eine halbe ärztliche Stelle zu deren Pflege ein.⁶⁹ Entscheidende Fortschritte machte die Restaurierung der Sammlung erst durch die Bemühungen der engagierten jungen Kustodin Inge Jádi (ehemals Jarchov), die von 1979 bis 1985 finanzielle Mittel der Stiftung Volkswagen aquirierte und sich sehr für die Konservierung und Erfassung der Werke einsetzte. Sie berichtet, dass sie die Werke der Sammlung noch in ihrem ursprünglichen Zustand, in Aktendeckeln mit Fallnummern versehen, auffand.⁷⁰ Ein Teil der Aura, so berichtet sie weiter, die „ein Stück Wahrheit vermittelt“ habe, sei durch die anschließende Restaurierung und Katalogisierung verlorengegangen.⁷¹ Die Sammlung Prinzhorn war anschließend in den Kellerräumen der Alten Psychiatrie untergebracht.⁷² Die Arbeitsräume der Kustodin und ihrer Mitarbeiterin befanden sich im Dachgeschoß (siehe Abb.9). Räumlich recht beengt und mit geringer Mitarbeiterzahl begab sich ein kleines Team an die Aufbereitung der Sammlung, an ihre Ordnung und die Restaurierung der Werke. Zu diesem Zeitpunkt hatten Besucher nur sehr selten die Möglichkeit, Werke der Sammlung betrachten zu können. Der heutige Leiter, Herr Thomas Röske, musste, wie er selbst sagt, lange „antichambrieren“, um einen Blick auf die Sammlung werfen zu dürfen.⁷³ Auch Roger Cardinal

⁶⁸ So Bettina Brand-Claussen, in: Vernissage 2001, S.13.

⁶⁹ Vgl. Bettina Brand-Claussen, in: Vernissage 2001, S.13f..

⁷⁰ Wie im medizinischen Bereich üblich, wurden alle Werke zu Zeiten Prinzorns nach ihrem Eingang in Heidelberg mit einer Fall-Nummer versehen und der Name des Patienten monogrammiert. Anstalt, Diagnose und Einordnung des Werkes wurde in den Inventaren verzeichnet. Siehe hierzu Bettina Brand-Claussen, Das "Museum für pathologische Kunst" in Heidelberg. Von den Anfängen bis 1945, in: Wahnsinnige Schönheit 1997, S.9.

⁷¹ Inge Jádi im Interview 2000, in: Erlebte Geschichte erzählt 1998-2000, Stadt Heidelberg 2003, S.219.

⁷² Siehe hierzu Inge Jarchov, Hans Gercke, Die Prinzhorn-Sammlung. Bilder, Skulpturen, Texte aus Psychiatrischen Anstalten (ca. 1890 - 1920), Heidelberg 1980, S.15-27.

⁷³ Interview mit Thomas Röske, 10.05.2012.

berichtet in seinem Buch "Outsider Art" davon, dass während seiner Recherchen (vor 1972) die Sammlung für die Öffentlichkeit unzugänglich gewesen sei.⁷⁴ Harald Szeemann, damals Kurator der Kunsthalle Bern, arrangierte 1963 erstmals eine Ausstellung einiger Werke und erste Bildmappen wurden publiziert.⁷⁵ 1966-1968 fanden einige Ausstellungen statt, anschließend vermehrt erst wieder ab 1978.⁷⁶ In den darauf folgenden 20 Jahren erlangte die Kollektion durch weltweite Wanderausstellungen Berühmtheit. 1991-1993 konnten in einem Projekt die zugehörigen Krankenakten beschafft und gesichert werden.⁷⁷

2.2.4 Von der Sammlung zum Museum

Nach zahlreichen internationalen Gruppen- bis hin zu Einzelausstellungen in großen Museen und Kunsthallen, die im selben Rang mit anderen modernen und zeitgenössischer Kunstausstellungen stehen, wurde der Ruf nach einem eigenen Ausstellungsort lauter. Natürlich, so wird es seitens der Forschung immer wieder bemerkt, spielt hier auch die Kunstentwicklung der letzten 40 Jahre eine große Rolle.

Die Entstehungsgeschichte des Museums ist vor allem geprägt vom Engagement der Mitarbeiter der ersten Stunde⁷⁸ und der darauf folgenden Aufbauarbeit des seit 2002 als Leiter eingesetzten Thomas Röske. Der Weg bis zu der Eröffnung eines zugehörigen Museums verlief jedoch keinesfalls geradlinig. Die ins Leben gerufene Initiative der „Irrenoffensive“ forderte Ende der 1990er Jahre, die gesamte Prinzhorn-Sammlung nach Berlin zu translozieren um sie dort dauerhaft ausstellen zu können.⁷⁹ Die Pläne sahen die Einrichtung einer Euthanasie-Gedenkstätte vor, welche ermahrend an die Verbrechen der nationalsozialistischen T4-Krankenmordaktionen erinnern, und ihrer Opfer gedenken sollte. Die Sammlung sollte an

⁷⁴ Siehe Cardinal 1972, S.18.

⁷⁵ Brand-Claussen in: Vernissage 2001, S.13f..

⁷⁶ Unter anderem in der Galerie Rothe, Heidelberg. Siehe hierzu und im Folgenden: Brand-Claussen in: Vernissage 2001, S.16f..

⁷⁷ Siehe Inge Jádi im Interview 2000, in: Erlebte Geschichte erzählt 1998-2000, Stadt Heidelberg 2003, S.220.

⁷⁸ So der ehemaligen Kustodin und Leiterin Inge Jádi, Bettina Brand-Claussen, Gabriele Tschudi und den zahlreichen ehrenamtlichen Mitarbeitern, die teils heute noch aus ideellen Gründen mitwirken.

⁷⁹ So meine Informationen im Interview mit Thomas Röske, 10.05.2012.

dieser Stelle die Rolle einer Stellvertreterin übernehmen, um die Stimme der Opfer zu kanalisieren. Neben den bereits existierenden Bauplänen waren auch die Finanzmittel gesichert und mit dem Platz nahe der Berliner Philharmonie zudem ein Ort an prominenter Stelle gefunden. Die Begründung der „Irrenoffensive“, die Sammlung Prinzhorn sei ein Beispiel der Opfergruppe der Psychiatriepatienten des Nationalsozialismus, konnte historisch nicht ausreichend belegt werden.⁸⁰ Tatsächlich zählten nachweisbar „nur“ wenige der Patienten aus der Sammlung Prinzhorn zu den Opfern der T4-Aktionen (siehe 2.2.2).

Erst jetzt reagierte die Stadt Heidelberg. Der Druck, der durch die „Irrenoffensive“ ausgeübt wurde, führte zu der Erkenntnis die Sammlung in Heidelberg bewahren zu müssen und beschleunigte die Realisierung der Einrichtung eines Museums. Diese, so berichtet Hans-Herbert Bauer, Universitätsbauamt Heidelberg, war bereits 1992 von den Ministerien genehmigt worden.⁸¹

2.2.5 Das Museum heute – Ausstellungsort der Sammlung

Man entschied sich, der Sammlung das ehemalige Hörsaalgebäude der Neurologie zur Verfügung zu stellen (Abb. 10-13). Erbaut wurde es 1890-1891 vom regional bekannten Baumeister Professor Josef Durm aus Karlsruhe, welcher unter anderem auch die Pläne für das „Gesellschaftshaus“ am Frankfurter Zoo geliefert hatte. Wilhelm Erb (1840-1912), seinerzeit Direktor der Medizinischen Universitätsklinik, hatte sich mit der Bitte um Erweiterung der Lehrräume bereits 1888 an die Badische Landesregierung gewandt. Seinen Vorschlag, ein separates Gebäude mit Verbindungsgang zum benachbarten Pavillon II errichten, nahm man in Regierungszentrum Karlsruhe an und unterstützte das Vorhaben mit 82.000 Reichsmark, sodass der Hörsaal bereits nach kurzer Bauzeit am 6. April 1891 in Betrieb genommen werden konnte.⁸² Der Bau stellt eine kompakte Lösung dar: Er ist eingeschossig, der zentrale Hörsaal wird

⁸⁰ Siehe hierzu auch Inge Jádi in: Vernissage 2001, S.20.

⁸¹ Siehe Hans-Herbert Bauer, Umbau eines historischen Hörsaalgebäudes für die Sammlung Prinzhorn, in: Vernissage 2001, S.60-63.

⁸² Vgl. hierzu und im Folgenden: Wolfgang U. Eckert, Das neue Domizil der Sammlung Prinzhorn, in: Vernissage 2001, S56f..

dreiseitig von niedrigen Annexen flankiert, die Nebenräume beherbergen. Ein zweischaliges Oberlicht in Stumpfpolyedernform wurde als Lichtquelle in das Walmdach eingelassen.⁸³ Fortan befanden sich neben dem großen Hörsaal auch Untersuchungszimmer, ein Bibliotheksraum und das Zimmer des Direktors der Klinik im Gebäude an der Voßstraße (siehe Abb.14, 16).

Der denkmalgeschützte Bau war, so Röske, relativ lange ungenutzt.⁸⁴ Er wurde bis lediglich 1987 als Hörsaal verwendet⁸⁵ und befand sich in einem entsprechend schlechten Zustand. Es existierten zu diesem Zeitpunkt bereits zahlreiche Hörsäle der Universität, sodass eine Nutzung von dieser Seite nicht mehr geplant war. Außerdem begann sich herauszukristallisieren, dass in den kommenden Jahren die Kliniken ausgegliedert und das gesamte Areal des Heidelberger Universitätsklinikums anderweitig genutzt werden sollte (siehe Abb.18). Man sah im Einzug der Sammlung Prinzhorn folglich zugleich die Chance einer denkmalgerechten Restaurierung des „Kleinods“, als auch die Zusicherung einer anschließenden kulturell ausgerichteten Nutzung.⁸⁶

Leitung und Mitarbeiter der Sammlung Prinzhorn konnten zustimmen, denn die „historische Stimmigkeit“, die Aufteilung in großen Saal und umliegende kleinere Nebenräume (mit der Möglichkeit, kleinere Werke angemessen zu präsentieren), sowie die Aussicht, das Sammlungsarchiv fachgerecht in den Kellerräumen unterzubringen, sprachen für sich (Vgl. Abb. 15,17).⁸⁷ Der Ausbau des Hörsaals und die Einrichtung des Museums wurde von dem Universitätsklinikum und der Bundesrepublik Deutschland im Rahmen des Hochschulbauförderungsgesetzes finanziell je zur Hälfte übernommen.⁸⁸ Architekten und Ingenieure des Universitätsbauamtes Heidelberg überwachten den Umbau, zur Planung der Museumseinrichtung konnte der Ausstellungsarchitekt Dr. Johann

⁸³ Siehe Hans-Herbert Bauer, Umbau eines historischen Hörsaalgebäudes für die Sammlung Prinzhorn, in: Vernissage 2001, S.60f..

⁸⁴ So berichtet im Interview mit Thomas Röske, 10.05.2012.

⁸⁵ Hans-Herbert Bauer, Umbau eines historischen Hörsaalgebäudes für die Sammlung Prinzhorn, in: Vernissage 2001, S.60f..

⁸⁶ Thomas Röske im Interview, 10.05.2012.

⁸⁷ Interview mit Thomas Röske, 10.05.2012.

⁸⁸ Die Begründung der „Irrenoffensive“, die Sammlung Prinzhorn sei ein Beispiel der Opfergruppe der Psychiatriepatienten des 3.Reiches, konnte historisch nicht ausreichend belegt werden. Interview mit Thomas Röske, 10.05.2012.

Kräftner aus Wien als Berater gewonnen werden.

Die zerstörte Kuppel des Hörsaals wurde rekonstruiert, der historische Laubgang zum Nebengebäude (Bettenhaus II der Medizinischen Klinik) seitlich verglast – er bildet heute das Museumsfoyer (siehe Abb. 15).⁸⁹ Unter dem Laubgang wurde eine zentrale Lüftungsanlage eingerichtet, um die konservatorische Aufbewahrung der Kunstwerke im Depot zu gewährleisten.

Röske zur Lage des Museums: „Das ist in der Nähe der Psychiatrie. Ich glaube nicht dass man so weit gedacht hat, dem Argument, das von der Irrenoffensive kam, vorzubeugen, indem man vermieden hätte, dass die Sammlung in irgendeiner Räumlichkeit der Psychiatrie selbst untergebracht wurde.“⁹⁰ Das Argument der „Irrenoffensive“, welches unter dem Ausruf „Beutekunst für den Hörsaal der Mörder“ angeführt wurde (nämlich dass es sich bei dem Bau um den Lehrsaal des Nazi-Dozenten Carl Schneider gehandelt habe, die Opfer-Werke somit in einem Täter-Umfeld gezeigt würden) konnte abgewiesen werden, da es an Beweisen mangelte.⁹¹

Die Sammlung Prinzhorn, „ein Museum der eigenen und der anderen Art“⁹², stellt heute, neben dem Heidelberger Schloß, eines der zwei Alleinstellungsmerkmale der Stadt dar und ist offiziell als solches anerkannt. Auch wenn sich, so betont es zumindest Inge Jádi immer wieder, die Sammlung nicht kategorisieren lässt, sondern im positiven Sinne in einem interdisziplinären Zustand „diplomatischer Unbestimmtheit“ verharret, handelt es sich doch um einen mit allen Vorzügen und Problemen ausgestatteten Museumsbetrieb, den man wohl am ehesten dem Bereich der Kunstmuseen zuordnen kann.⁹³

Der Ausstellungsort im alten Hörsaalgebäude hat sich seit

⁸⁹ Hierzu: Hans-Herbert Bauer, Umbau eines historischen Hörsaalgebäudes für die Sammlung Prinzhorn, in: Vernissage 2001, S.60-63.

⁹⁰ Thomas Röske im Interview, 10.05.2012.

⁹¹ Interview mit Thomas Röske, 10.05.2012., Siehe auch die kritischen Beiträge: Inge Jádi in Vernissage 2001, S.20. Außerdem den Beitrag Wolfgang Eckerts, in dem er festhält, dass Schneider niemals Neurologie, sondern ausschließlich Psychiatrie gelehrt habe und dass somit eine Nutzung des Hörsaals abwegig gewesen sein. Wolfgang U. Eckert, Das neue Domizil der Sammlung Prinzhorn, in: Vernissage 2001, S.56-59.

⁹² Inge Jádi, Irrgartenconstellationspanoptikumbahnhofverlegenheitenbeschwerdebilder, in: Vernissage 2001, S.18. Auch Untertitel dieser Ausgabe des Magazins.

⁹³ Inge Jádi in: Vernissage 2001, S.18.

inzwischen zehn Jahren erfolgreich etabliert. Der Arbeitsbereich der Restauratorin befindet sich in unmittelbarer Nähe zum Sammlungsdepot, die Büroräume der Mitarbeiter fanden in den Räumlichkeiten neben dem Ausstellungssaal (linke Räumlichkeiten für Presse und Öffentlichkeitsarbeit, Sekretariat und Museumsassistent; rechts befinden sich Dokumentation und Archiv), sowie im Erdgeschoß des angrenzenden Baus ihren Platz.⁹⁴

Die historische Sammlung, mit den gesammelten Werken bis 1945, befindet sich, wie bereits erwähnt, in fachgerechter Aufbewahrung in großen Rollschränken im klimatisierten Kellerraum. Die neueren Werken der Sammlung sind außerhalb, in einem ehemaligen Bunker, untergebracht.⁹⁵

2.2.5.1 Beschäftigte, Finanzierung, Besucher

Die Sammlung beschäftigt heute wie jeder professionelle Museumsbetrieb ein Team fester Mitarbeiter, sowie einige ergänzende Stellen. Neben dem künstlerischen Leiter wurde eine Kuratorin engagiert. Die seit Jahren tätige Restauratorin ist für Erhalt und Pflege der Werke zuständig. Eine Mitarbeiterin ist für wissenschaftliche Dokumentation und Archiv verantwortlich. Ein Museumsassistent und eine weitere Mitarbeiterin betreuen die Sammlung, sind zuständig für Fotothek, Sekretariat und Administration. Desweiteren wurde eine Stelle für Presse und Öffentlichkeitsarbeit eingerichtet. Hinzu kommen Mitarbeiter im Museumsshop und in der Kunstvermittlung.⁹⁶

Im Jahr zeigt die Sammlung Prinzhorn drei bis vier verschiedene Ausstellungen, für den Aufbau, so Röske, müsse aufgrund der beengten Räumlichkeiten jedes Mal „das ganze Haus umgerüstet“ werden, sodass ein Monat Ausstellungspause entstehe.⁹⁷ Gerade für internationale Besucher, so Röske, sei dies sehr bedauerlich.

Der Eintritt beträgt 5 €, ermäßigt 3 €.

⁹⁴ Im restlichen Gebäude befindet sich verschiedene Abteilungen und Forschergruppen der Universität, Interview mit Thomas Röske, 10.05.2012.

⁹⁵ Interview mit Thomas Röske, 10.05.2012.

⁹⁶ Interview mit Thomas Röske, 10.05.2012. Siehe auch aktuelle Informationen unter dem Stichwort „Team“ auf der Homepage der Sammlung: www.prinzhorn.ukl-hd.de, Zugriff vom 27.07.2012.

⁹⁷ Diese Informationen zum Ausbau erhielt ich im Interview mit Thomas Röske, 10.05.2012.

Finanziert werden das Museum, seine Ausstellungen und Kataloge unter anderem von dem Verein Freunde der Sammlung Prinzhorn e.V. und durch Sponsoren, wie beispielsweise Heidelberger Unternehmen. Der Vorstand des Vereins kümmert sich auch um die geplante Erweiterung des Museums.

2.2.6 Ausblick: „Ziel ist ein Zentrum für Outsider Art“⁹⁸

Die dringende Vergrößerung der Räumlichkeiten der Sammlung wird angestrebt. Die voranschreitende Ausgliederung der Abteilungen der Universitätsklinik auf die andere Seite der Neckar kann der Sammlung Prinzhorn neue Möglichkeiten eröffnen. Bauliche Erweiterungen sind geplant, Ziel ist ein „Zentrum für Outsider Art“ (siehe Zeitungsbericht Abb.19). Es soll ermöglichen, auf einer größeren Arbeits- und Ausstellungsfläche eine ständige Präsentation mit (wechselnden) Klassikern der Sammlung Prinzhorn einzurichten.⁹⁹ Außerdem soll eine historische Dokumentation der Sammlung mit zahlreichen Informationstexten gezeigt und eine Spezialbuchhandlung für Outsider Art angeboten werden. In einem graphischen Kabinett sollen Werke nach Wunsch zugänglich sein.

Zudem sei ein Zuwachs des Mitarbeiterteams erwünscht, somit wäre auch eine Vergrößerung der Büroräume von Nöten. Ebenso wünschenswert, merkt Röske an, seien die räumliche Veränderung der Bibliothek, sowie die Einrichtung eines Seminar- und Medienraums. Der Beschluss des Stadtrates Heidelberg, der für das Areal des ehemaligen Klinikums eine Gemischnutzung aus Kultureinrichtungen, Büros und Wohneinheiten vorsieht, ist von großem Vorteil für die geplante Erweiterung des Museums. Die Sammlung Prinzhorn stellt hier die erste und bislang einzige kulturelle Nutzung dar.

Ein weiteres Gebäude soll genutzt werden, welches sich in unmittelbarer Nähe zum jetzigen Museum befindet (Abb.20).¹⁰⁰ Optisch markant durch seinen Wasserturm, bietet der ehemalige Küchenbau genug Platz für die von Röske genannten Vorhaben.

Allein fehlt es noch an Sponsoren: Den Umbau setzt Röske mit 10

⁹⁸ Titel eines Zeitungsberichtes (siehe Anhang).

⁹⁹ Interview mit Thomas Röske, 10.05.2012.

¹⁰⁰ Interview mit Thomas Röske, 10.05.2012.

bis 15 Millionen Euro an.¹⁰¹ Für Planung und ideelle Unterstützung schreibt die Stadt Heidelberg derzeit eine Internationale Bau Ausstellung (IBA) aus, die für die nächsten zehn Jahre Konzepte vorstellen wird.

Ein erstes, aktuelles IBA-Projekt der Technischen Hochschule in Heidelberg (SRH) bezieht angehende Architekten bereits jetzt in die Planung der Museumserweiterung ein. Die Entwürfe der Studenten, die im Juli 2012 vorgestellt werden, sollen im Oktober im Foyer des Museums ausgestellt werden.

2.3 Das Art / Brut Center Gugging

Das Art / Brut Center Gugging ist ein eigens für die Art brut eingerichtetes Zentrum (Logo in Abb.21). Auf dem gesamten heutigen Museumsgelände, das von den Mitarbeitern aufgrund der Hanglage auch gern „Kulturhügel“ genannt wird, und im rundherum befindlichen Wohngebiet befand sich seit dem Ende des 19.Jahrhunderts die Psychiatrische Landeslinik Klosterneuburg. Ehemals war in dem jetzigen Gebäude des Art / Brut Center das sogenannte „Kinderhaus“ untergebracht (Zur Lage siehe Abb.22). Das Kunstzentrum besteht heute im Hauptgebäude aus: Untergeschoss mit Museumsshop, Sammlung, Galerie¹⁰², Atelier und dem Arbeitsbereich des sogenannten „abc-Projekt“ (Art brut center-Projekt).¹⁰³ Im Obergeschoss befindet sich das Museum, das Klassiker der Künstler aus Gugging, thematische sowie internationale Sonderausstellungen der Art brut zeigt.¹⁰⁴ Der Begriff der Art brut wurde, wie bereits berichtet (siehe 1.3 und 2.1.3), von dem Künstler und Kunsttheoretiker Jean Dubuffet geprägt. Er hatte sich mit der Kunst sogenannter „Außenseiter“ beschäftigt, nachdem er auf Prinzhorns „Bildnerei der Geisteskranken“ gestoßen war. Architektonischer sowie geschichtlicher Ausgangspunkt für die

¹⁰¹ Interview mit Thomas Röske, 10.05.2012.

¹⁰² ...in der während meines Aufenthaltes die Ausstellung „inschriftierungen“ gezeigt wurde. Die Galerie dient als Verkaufsraum, wobei die Preise der Werke erstaunlich hoch liegen (etwa zwischen 600 und 15.000 €). Auskunft Gerti Hacker, stellvertretende Galerieleitung.

¹⁰³ Siehe hierzu auch Verein Gugging, der blaue Stern (Vereinszeitschrift), Nr. 01.2011 „25 Jahre Haus der Künstler“, Maria Gugging 2011, S. 51.

¹⁰⁴ Zum Zeitpunkt meiner Projektphase im Februar und März 2012 waren hier drei Ausstellungen zu sehen: gugging.! 25 jahre, nannetti.! Sternenoﬃzierung, der korec johann...!.

Entwicklung des Gugginger Kunstzentrums ist das einige hundert Meter entfernt vom Museumsgebäude gelegene „Haus der Künstler“ (Abb.22, Lageplan und Haus der Künstler, näheres hierzu in 2.3.1).

105

Materialien werden den im Haus der Künstler lebenden Künstlern von Anfang an zur Verfügung gestellt (Abb.23-26 zeigen einige Beispielbilder aus Gugging). So entstehen viele Werke mittels Wasserfarben, Blei- oder Buntstiften, Tinte, Filzstift, Acryl- oder Ölfarben. Abweichend davon haben einige der Künstler eigene Farbrezepturen kreiert, wie beispielsweise etwa August Walla, der seinen Farben Urin oder Essig beimischte.¹⁰⁶

Als Maluntergrund werden Pappe, Papier, Zeichenkarton, Leinwand, aber auch Objekte wie Hauswände, Bäume, gekaufte oder gefundene Objekte wie Holzscheite, Geweihe oder Möbel verwendet. Die Gugginger Künstler widmen sich vor allem der Malerei, Zeichnung oder Collage. Nur wenige Künstler, wie etwa August Walla oder Johann Garber, haben sich auch mit der Erschaffung von Skulpturen oder dem Bemalen von Objekten und Räumlichkeiten auseinandergesetzt.

Die Ausstellungsräumlichkeiten sind im Gegensatz zu denen der Sammlung Prinzhorn sehr hell gehalten (siehe Abb. 27-28). Man hat sich hier zu dem Konzept des „White Cube“ entschlossen. Die rein weißen Ausstellungsräume sollen somit architektonisch in den Hintergrund treten, um den Werken volle Aufmerksamkeit zukommen zu lassen. Auch eine Beschilderung der Werke sucht man vergebens, lediglich wird die Information gegeben, welcher Künstler im jeweiligen Raum vorzufinden ist. Im Erdgeschoß können Werke in der Galerie, in den langen Gängen und im Lichthof betrachtet werden (siehe Abb.38). Das Museum befindet sich jedoch ausschließlich im Obergeschoß und ist in verschiedene Ausstellungseinheiten unterteilt: Die Klassiker Guggings in einem Flügel des Baus, der Novomatic-Salon (benannt nach seinem Sponsor, einem österreichischen Unternehmen) mit Sonderausstellungen und einem Bereich für Künstler von außerhalb (siehe Abb.39).

¹⁰⁵ Siehe hierzu auch Verein Gugging, der blaue Stern (Vereinszeitschrift), Nr. 01.2011 „25 Jahre Haus der Künstler“, Maria Gugging 2011.

¹⁰⁶ Siehe Soverän 2004, S.162f..

2.3.1 Der Vater des Gedankens: Leo Navratil

Ausgehend von den Schriften und dem Kunstbegriff Jean Dubuffets begann Ende der 1950er Jahre der Wiener Psychiater Leo Navratil, der im Landesklinikum für Psychiatrie angestellt war, seine Patienten Zeichnungen, zunächst zu Test- und Diagnosezwecken, anfertigen zu lassen.¹⁰⁷ Überrascht davon, dass einige Patienten eigenständige künstlerische Ausdrucksformen zeigten, begann er Kunst und Kreativität im Zusammenhang mit der „Psychopathologie des Ausdrucks“ zu untersuchen.¹⁰⁸ Dabei entdeckte er bei einigen Patienten ein künstlerisches Talent, das er fortan zu fördern versuchte, indem er ihnen das kreative Schaffen ermöglichte.¹⁰⁹ Zu diesem Zeitpunkt befand sich im heutigen Art / Brut Center Gugging die im August 1896 eröffnete „niederösterreichische Landes Pflege- und Beschäftigungsanstalt für schwachsinnige Kinder“ (siehe Abb.34).¹¹⁰ Unter Führung geistlicher Schwestern wurden hier pflegebedürftige Kinder betreut (siehe Abb.35). Dass die Patienten nach jahrzehntelanger Unterbringung keine Kinder mehr waren, tat dem im Volksmund noch heute verwendeten Namen „Kinderhaus“ keinen Abbruch. In der Nachkriegszeit wurde es kurzzeitig in ein Infektionsspital umgewandelt, um danach – unter katastrophalen Bedingungen – erneut Kinder mit körperlichen und geistigen Behinderungen aufzunehmen.¹¹¹ Erst nach 1979 erfolgten keine Neuaufnahmen mehr, die Schwestern hatten bereits 1970 ihren Dienst im „Kinderhaus“ aufgegeben.

1965 erschien Navratils kleine Publikation „Schizophrenie und Kunst“¹¹², 1970 fand eine erste Ausstellung der inzwischen bekannten „Gugginger Künstler“ in der Galerie nächst St. Stephan, Wien statt. Es gelang Navratil schließlich 1981 ein kleines,

¹⁰⁷ Siehe Sovären 2004, S.8.

¹⁰⁸ Vgl. Der blaue Stern 2011, S.18. Der zitierte Ausdruck ist auch der Arbeitsitel seiner seiner Forschungen.

¹⁰⁹ Siehe u.a. Der blaue Stern 2011, S.18.

¹¹⁰ Siehe zur Geschichte Christine Zippel, Die Geschichte der Heil- und Pflegeanstalt Gugging von 1885-1938, in: Klosterneuburg. Geschichte und Kultur, Sonderband 3: Von der Anstalt zum Campus, Klosterneuburg 2009, S.9-38.

¹¹¹ So waren 1949 über zweihundert Mädchen und Jungen bei mangelhafter Versorgung im „Kinderhaus“ untergebracht. Erst nach 1954 begann man mit der Sanierung des Baus. Vgl. hierzu und im Folgenden: Wolfgang Bäck, Die Geschichte der Landesnervenklinik nach 1945 in Streiflichtern, in: Klosterneuburg. Geschichte und Kultur 2009, S.39f..

¹¹² Navratil, Leo, Schizophrenie und Kunst, Nördlingen 1965.

leerstehendes Gebäude der Landesklinik in das „Zentrum für Kunst- und Psychotherapie“ umzuwandeln. Der „Pavillon II“ hatte während der Zeit der Entstehung der „Heil- und Pflegeanstalt Gugging“ um 1890 als Infektionsabteilung gedient und wurde nach dem zweiten Weltkrieg zu einer Station für Alkoholranke.¹¹³ Dort konnten nach Navratils durchgesetzter Renovierung des Hauses die künstlerisch talentierten Patienten einziehen. Eröffnet wurde der Bau am 21. Juni 1981. Er diente 18 Patienten fortan als „Wohnhaus, Atelier, Galerie und Kommunikationsraum“. ¹¹⁴ Bereits im Jahr 1983/84 erfolgte die erste große Ausstellung der Gugginger Künstler im Museum des 20. Jahrhunderts in Wien. In den Jahren 1983 bis 1988 konnte die Bemalung der Hausfassade unter Beteiligung der im Haus lebenden Künstler begonnen werden.¹¹⁵ Sie ist heute ein fester Bestandteil der „Marke“ Gugging, Aushängeschild und die wohl am häufigsten dargestellte und somit repräsentative Fassade der Art Brut. Feilacher beschreibt Navratil als „Vater-Figur“ der Gruppe der Gugginger Künstler und spricht von einer „patriarchalisch orientierten Struktur“. ¹¹⁶

2.3.2 Johann Feilacher und das „Haus der Künstler“

1986 ging Leo Navratil in Pension. Er bestimmte nach einer Zeit des Kennenlernens und darauffolgender dreijähriger Assistenz den jungen Künstler und Psychiater Johann Feilacher als seinen Nachfolger. Dieser setzte sich für die Ausgliederung des Hauses aus der Landesklinik ein.¹¹⁷ Der Pavillon sollte nicht länger eine medizinische Abteilung, sondern vielmehr eine Wohngemeinschaft von Künstlern sein. Programmatisch benannte er zuerst 1986 das „Zentrum für Kunst- und Psychotherapie“ in „Haus der Künstler“ um.

¹¹³ Hierzu und im Folgenden: Der blaue Stern 2011, S.7.

¹¹⁴ Siehe <http://www.gugging.org/>. Die „Künstler-Patienten“ wurden und werden dort von Pflegekräften betreut und von der Küche des Landesklinikums versorgt. Eine Pflegeleitung betreut und koordiniert die Ganztages- und Nachtpflege der Bewohner des Hauses. Im Rahmen eines Tagesaufenthaltes 2012 lernte ich die Pflegeleitung und die Abläufe im Haus kennen.

¹¹⁵ Hierzu und im Folgenden: Johann Feilacher, Das Haus der Künstler in Gugging. Von der Testzeichnung zum internationalen Kunstprojekt, in: Klosterneuburg – Geschichte und Kultur, Klosterneuburg 2009, S.154.

¹¹⁶ Feilacher in: Soverän 2004, S.14.

¹¹⁷ Siehe Der blaue Stern 2011, S.7.

Feilacher: „Ich sah die Gugginger wie Dubuffet, nämlich als ursprüngliche und eigenständige Kunst, die den Vergleich mit allen anderen Kunstrichtungen nicht zu scheuen brauchte.“¹¹⁸

Für ihn stand fest, dass das künstlerische Schaffen der Patienten, nicht ihre Erkrankung, in den Vordergrund gestellt werden sollte. Die Krankengeschichte wurde zur Privatangelegenheit und eine „Analyse „krankhafter“ Anteile in den Werken der Gugginger und ihre Veröffentlichung wurde fortan abgelehnt.“¹¹⁹ Statt weiter einem kunstpsychotherapeutischen Ansatz à la Navratil zu folgen, stehen heute also die sozialtherapeutischen Inhalte an erster Stelle.¹²⁰

Der Verkauf der Bilder und die Anerkennung durch Besucher soll die Künstler in die (Kunst)welt integrieren. Ein gelungener Modellfall? Die gesellschaftliche Perspektive jedenfalls hat sich verändert. 1990 erhielten die Künstler aus Gugging den österreichischen Oskar-Kokoschka-Preis für Verdienste um die zeitgenössische Kunst.

In Zusammenarbeit mit seiner Kollegin Frau Mag. Nina Katschnig und zahlreichen Mitarbeitern entstand nahe des Künstlerhauses seit den 1990er Jahren ein neues und sicher einzigartiges Kunstzentrum.

2.3.3 Ausbau des ehemaligen Kinderhauses

Das sogenannte „Kinderhaus“ (Abb.34,35), in dem die Lebensbedingungen und Unterbringung der Patienten zuletzt einen landesweiten Skandal verursacht hatten (siehe hierzu Zeitungsbericht in Abb.36)¹²¹, leerte sich zu Beginn der 1990er aufgrund der Ausgliederung der Psychiatrie zunehmend. 1997 stand es schließlich komplett leer. Auf 3.500 Quadratmetern ergab sich nun für Johann Feilacher die Möglichkeit einer Erweiterung des Kunstbetriebs. Er bemühte sich um den schrittweisen und, wie Katschnig heute sagt, „Hausbesetzerhaften“¹²² Einzug der Art brut:

¹¹⁸ Feilacher in: Soverän 2004, S.12/14.

¹¹⁹ Feilacher in: Der blaue Stern 2011, S.29.

¹²⁰ Hierzu und im folgenden: Der blaue Stern 2011, S.19.

¹²¹ Siehe hierzu auch den erschütternden Bericht einer angehenden Sozialarbeiterin: Katharina Blaim, Neues Wohnen von geistig behinderten Menschen ausserhalb der Psychiatrie am Beispiel „Kinderhaus“ Gugging, Diplomarbeit an der Akademie für Sozialarbeit der Stadt Wien 1997. Die junge Frau war von den Zuständen im „Kinderhaus entsetzt“, S.66.

¹²² Nina Katschnig (Standortmanagerin Museum, Leitung Galerie) im Interview am 27.02.2012.

Zunächst wurden provisorisch einige Räume als Lager- und Galerieräume eingerichtet.¹²³ Ab 1997 begannen Feilacher und sein Team dann mit der stückweisen Restaurierung des Gebäudes (siehe Abb.37). Der Bau befand sich zu dem damaligen Zeitpunkt noch im „Psychiatriezustand“.¹²⁴ Es wurden ca. 400 Quadratmeter des Baus „in Eigenregie“ restauriert.¹²⁵ Diese Räumlichkeiten wurden als Galerie genutzt, die zuerst aus dem Haus der Künstler ausgelagert und im November/Dezember 1997 eröffnet wurde. Die Galerie Gugging war zunächst recht beengt in zwei kleinen Räumen im Haus der Künstler untergebracht gewesen, mit dem Verkauf der Werke wurden häufig externe Galerien auf Kommission beauftragt.¹²⁶ Mit der wachsenden Anzahl von Werken entstand die Notwendigkeit der räumlichen Vergrößerung der Galerie. Sie fand, mit Atelier, zunächst im Obergeschoß des ehemaligen „Kinderhauses“ ihren Platz. Sie wurde später in die untere Etage des Hauses, zentral gelegen zwischen neuem Atelier und Büro- und Fotostudio, verlegt (Abb.38 zeigt den Grundriß im Erdgeschoß¹²⁷).

Im selben Jahr (1997) konnte Mag. Nina Katschnig als Galerieassistentin eingestellt werden. Inzwischen leitet sie die Galerie.¹²⁸ Erst im Jahr 2000 wurde ein offizieller Mietvertrag ausgestellt und zu diesem Zeitpunkt entstand auch der Gedanke, ein Museum zu eröffnen.¹²⁹ 2000 schied auch das Haus der Künstler aus dem Krankenhausverband aus.¹³⁰ Die Wohngemeinschaft ist seitdem unabhängig und privat geführt.

Die Galerie im ehemaligen „Kinderhaus“ wurde zunächst als Erweiterung des Hauses der Künstler gesehen. Es entstand die Idee zur Einrichtung eines „Integrativen Cultur Centrum Gugging“.¹³¹ Das „Integrative Cultur Centrum Gugging“ war laut Katschnig der Arbeitstitel, den man während der Aufbauphase benutzte und der

¹²³ Siehe Soverän 2004, S.20.

¹²⁴ Nina Katschnig im Interview am 27.02.2012.

¹²⁵ Als „Soverän“ 2004 veröffentlicht wird befindet sich offensichtlich die Galerie noch nicht, wie heute, im Erdgeschoss des Baus. Sie wird erst während weiterer Arbeiten vom Ober- ins Erdgeschoss verlegt. Anm. der Verfasserin.

¹²⁶ Vgl. Soverän 2004, S.20.

¹²⁷ Die Galerie befindet sich heute in den ehemaligen Patientenzimmern an der Südfassade.

¹²⁸ Siehe Soverän 2004, S.20/22.

¹²⁹ Nina Katschnig im Interview vom 27.02.2012.

¹³⁰ Vgl. Soverän 2004, S.18.

¹³¹ Nina Katschnig im Interview am 27.02.2012.

sich offensichtlich dem Land Niederösterreich gut präsentieren ließ.¹³² Natürlich stimmt der Titel auch inhaltlich mit dem Programm des Hauses überein, es war jedoch von Anfang an beabsichtigt, die Kunst stärker in den Vordergrund zu stellen. Pläne zur Nutzung des gesamten Baus entstanden, wie auch der Wunsch nach einer Dauerausstellung der Gugginger Kunst und Künstler.¹³³ Die Restaurierungssumme für den gesamten Bau wurde jedoch von einem Bauunternehmen mit ca. 8 Millionen Euro beanschlagt. Diese Summe aufzubringen, war dem jungen Team unmöglich.

Auch fiel der Bau nicht unter die Regelungen des Denkmalschutz, sodass keine Subventionen erwartet werden konnten. Frau HR Ing. Mag. Margit Kohlert, Bundesdenkmalamt, erteilte hierzu folgende Auskunft: „In der §2a-Verordnung ist nur das zweigeschossige Verwaltungsgebäude an der Hauptstraße und die Anstaltskirche enthalten. Das Art brut Center ist aus rechtlicher Sicht nicht Teil des Denkmalbestandes.“¹³⁴

Gemeinsam mit der Niederösterreichischen Landesregierung entstand der Plan, Langzeitarbeitslose und Menschen mit psychischen Behinderungen zur Restaurierung zu engagieren. So wollte man zwei Ziele erreichen: Das Haus kostengünstig restaurieren und Menschen aus der Langzeitarbeitslosigkeit in das Berufsleben zurückführen. Die Summe für dieses Vorhaben wurde nunmehr mit ca. 2,5 Millionen Euro beanschlagt, ca. 3 Millionen Euro kostete die Umsetzung tatsächlich. Nachdem die Galerie fertiggestellt war, zeigte sich die niederösterreichische Landesregierung begeistert und stimmte einer Finanzierung des weiteren Gebäudeausbaus zu.¹³⁵ 2008 wurden weitere 1,3 Millionen Euro zur Fertigstellung und zum Ausbau der kleinen „Villa“ zur Verfügung gestellt. Aus dem „Integrativen Kulturzentrum Gugging“ wurde letztlich das Art / Brut Center Gugging. Im Gespräch mit Herrn Parucki (Kunsthistoriker und langjähriger Mitarbeiter) über Ausbau des Hauses erfahre ich: Das

¹³² Nina Katschnig im Interview am 27.02.2012.

¹³³ Siehe Soverän 2004, S.22.

¹³⁴ Freundliche Auskunft von Frau HR Ing. Mag. Margit Kohlert in einer email-Korrespondenz vom 26.02.2012.

¹³⁵ Hierzu und im Folgenden: Johann Feilacher, Das Haus der Künstler in Gugging. Von der Testzeichnung zum internationalen Kunstprojekt, in: Klosterneuburg – Geschichte und Kultur, Klosterneuburg 2009, S.157-159.

heutige „abc-Arbeitsprojekt“ entstammt der Zeit der Umbaubauphase des Kunstzentrums. Einige Mitarbeiter konnten direkt weiterbeschäftigt werden.¹³⁶

2.3.4 Das Kunstzentrum heute - Ausstellungsort der Sammlung

Der Name Art / Brut Center ergab sich spontan und wird mittlerweile nach und nach abgelegt. Aktuell vollzieht sich auch nach Außen eine stärkere Trennung von Museum, Galerie und Haus der Künstler. Die Einzelbereiche Museum Gugging, Galerie Gugging und Haus der Künstler sollen, so Nina Katschnig im Interview, zukünftig stärker als Einzelbereiche präsentiert werden.¹³⁷ Das Museum Gugging wurde gegründet und „die Galerie Gugging neu konstituiert“. ¹³⁸

Das Atelier Gugging existiert seit 2001 unter der Leitung einer/s Kunsttherapeutin/en und ist sowohl für die Gugginger Künstler, als auch für Interessierte aus dem Ort und andere Gäste, nach Anmeldung, geöffnet.¹³⁹ Der Museums-Shop wird 2006 an die Fassade des Innenhofs angefügt und verkauft seitdem Bücher, Poster und Anderes.¹⁴⁰ Die kleine Jahrhundertwende-„Villa“, früher Turnhalle des Kinderhauses, wird heute als Veranstaltungsraum genutzt und kann für Festlichkeiten angemietet werden (Abb.30, mit Villa linksseitig).¹⁴¹

2011 feierte man ein zweifaches Jubiläum, sowie eine Einweihung: 30 Jahre seit der Begründung des „Zentrum für Kunst-Psychotherapie“, 25 Jahre Wohngemeinschaft unter dem Namen „Haus der Künstler“ und Neueröffnung des Anbaus am Haus der Künstler.¹⁴²

Der Neubau und die Restaurierung des Altbaus wurden, wie erwähnt, vom Land Niederösterreich finanziert. Ansprechpartner und Interessenvertreter war der Landeshauptmann Dr. Erwin Pröll - ein langjähriger Freund der Künstler aus Gugging. Er sagt:

¹³⁶ Vor der Professionalisierung war seiner Meinung nach die Zusammenarbeit im Zentrum familiärer. Aufgabengebiete waren noch nicht so starr zugeordnet wie heute.

¹³⁷ Dies wird sich Katschnigs Aussage nach auch auf der neuen Homepage so gestalten (und bietet zudem den einzelnen Zuständigen eine bessere Möglichkeit zur Betreuung bsplw. der Internetseite). Nina Katschnig im Interview vom 27.02.2012.

¹³⁸ Katschnig in: Der blaue Stern 2011, S.3.

¹³⁹ Siehe Soverän 2004, S.20.

¹⁴⁰ Johann Feilacher in: Blug 2006, S.11.

¹⁴¹ Siehe Feilacher 2006, S.12.

¹⁴² So vermerkt in: Der blaue Stern 2011, S.7.

„...Mittlerweile sind Künstler und Kunst aus Gugging ein Aushängeschild des niederösterreichischen Kulturschaffens und genießen international größtes Ansehen.“¹⁴³

2 Millionen Euro wurden zuletzt in den Zubau und die Sanierung des Hauses der Künstler investiert. Nun ist das Zusammenleben von insgesamt vierzehn Bewohnern in neun Zimmern möglich. Derzeit leben neun Künstler und neuerdings auch eine Künstlerin im Haus auf annähernd 900 Quadratmetern¹⁴⁴ – der Ausbau ermöglichte erstmalig eine Einrichtung privater Zimmer für weibliche Bewohnerinnen. Grundstückseigentümer ist laut Plan die Niederösterreichische Landesimmobiliengesellschaft m.b.H..

2.3.4.1 Beschäftigte, Finanzierung, Besucher

Hierarchie und Organisation gleichen im Art / Brut Center Gugging jedem anderen großen Kunstmuseum, mit der Ausnahme, dass soziale Einrichtungen hinzukommen (siehe im Folgenden Abb.40, Organigramm). Ein Künstlerischer Leiter und Kurator sowie die Standortmanagerin des Museums und Leiterin der Galerie bilden die oberste Instanz. Drei Galeriemitarbeiterinnen kümmern sich derzeit um den Vertrieb der Werke und den Ankauf von Werken für die Galerie. Zwei Kunstvermittlerinnen kreieren Begleitprogramme und sind für die Koordination vieler Bereiche zuständig. Das Ausstellungsbüro wird von einer Sekretärin besetzt. Seit drei Jahren ist zudem eine eigens zuständige Fachfrau für Presse, Homepage und Öffentlichkeitsarbeit beschäftigt. Der Anleiter des Projektbereichs koordiniert mehrere Mitarbeiter aus dem „abc-Projekt“. Desweiteren kommen ein Haustechniker und zwei Mitarbeiterinnen im Museumsshop hinzu. Mit dieser Aufstellung sei auch über die klassische Hierarchisierung des Museumsbetriebs alles gesagt.

Das Museum zeigt jede Ausstellung im Schnitt ein halbes Jahr lang, also werden zwei große Ausstellungen im Jahr geplant.

Die Eintrittspreise in das Museum betragen für Erwachsene 7€, ermäßigt 5€. Trotz seiner Randlage zählt der Ausstellungskomplex

¹⁴³ Dr. Erwin Pröll in: Der blaue Stern 2011, S.10.

¹⁴⁴ Laut Bauplänen EG: 511,92 qm; KG 326,83 qm. Mit freundlicher Genehmigung Angelika Helfert (Pflegeleitung Haus der Künstler).

circa 20.000 internationale Besucher im Jahr, die teils für einen Besuch gar aus dem Ausland anreisen.¹⁴⁵

Die Umstrukturierung fördert die Abtrennung des Hauses der Künstler von der Klinik und somit auch die Loslösung von den „krankheitsorientierten“ Regeln dieser.¹⁴⁶ 2000 schied das Haus der Künstler aus dem Krankenhausverband aus und ist seitdem autonom. Der 1990 gegründete Verein „Freunde des Hauses der Künstler Gugging“ ist seit 2000 Träger der Sozialhilfeeinrichtung (SHE), die mithilfe führender Mitglieder der Niederösterreichischen Landesregierung gegründet wurde. Außerdem tritt der Verein als Träger des Atelier Gugging ein. Mitglieder, die den Verein mit ihren Beitragszahlungen finanziell unterstützen, erhalten exklusiv einmal halbjährlich eine Zeitung „Der blaue Stern“, sowie eine Radierung eines Künstlers als Jahresgabe¹⁴⁷.

Die rechtliche Grundlage für den Verkauf der Bilder via Galerie zugunsten der Künstler schuf Feilacher bereits 1993 durch die Gründung einer Kommanditerwerbsgesellschaft¹⁴⁸, die sich im Besitz der Künstler - verwaltet durch ihre Sachverwalter - befindet.¹⁴⁹

Für das museum gugging, bzw. die Sammlung wird eine Privatstiftung Gugging gegründet. Das Museum Gugging selbst besitzt keine Bilder, die Sammlung befindet sich im Besitz der „Privatstiftung - Künstler aus Gugging“; weitere Bilder befinden sich im Besitz der Galerie.¹⁵⁰ Zukünftig sollen Sammlung und Museum weiter ausgebaut werden.¹⁵¹ 2009 trat das Museum der „Niederösterreichischen Museumsbetriebs GesmbH“ bei, Standortmanagerin ist seitdem Nina Katschnig.

2.3.5 Ausblick: Eigen- und Fremdwahrnehmung

Im Areal des Art / Brut Centers Gugging entsteht seit 2006 eine Eliteuniversität (Institute of Science and Technoloy Austria, kurz

¹⁴⁵ Freundliche Auskunft Art / Brut Center Gugging.

¹⁴⁶ Siehe Soverän 2004, S.18.

¹⁴⁷ Siehe Soverän 2004, S.22.

¹⁴⁸ Siehe Johann Feilacher, Das Haus der Künstler in Gugging. Von der Testzeichnung zum internationalen Kunstprojekt, in: Klosterneuburg - Geschichte und Kultur, Klosterneuburg 2009, S.154-156.

¹⁴⁹ Jeder Künstler verfügt über einen Kommissionsvertrag, der den Verkauf der Werke regelt. Information Gerti Hacker.

¹⁵⁰ Information Nina Ansperger (Ausstellungsproduktion, Kunstvermittlung) vom 10.02.2012.

¹⁵¹ Siehe Der blaue Stern 2011, S.57.

ISTA), die etliche ehemalige Psychiatriegebäude in eine neue Nutzung überführen wird. Zum weiteren Bestand des Kunstzentrums äußert man sich wie folgt: „Die Präsenz der Gugginger Künstler wird aber auch weiterhin an die einstige Funktion dieser Anlage und ihrer historisch bedeutsamen Position auf dem Sektor der Psychiatrie wie der modernen Anstaltsarchitektur erinnern.“¹⁵² Feilacher erhofft von dem Einzug der Eliteuniversität „Synergien“ und eine bessere öffentliche Verkehrsanbindung (die teils bereits durch einen Shuttlebus aus Wien realisiert wurde).¹⁵³ Er hält fest, dass das Abwandern der Psychiatrie aus dem Umfeld des Zentrums zur Folge habe, dass das Image des Ortes einen Wandel erfahre. Als Leitlinien des Art / Brut Center nennt er die fortlaufende Unterstützung von Kunst und Kultur und die Förderung der Jugend.¹⁵⁴ Feilacher tritt sicher radikal wie niemand für den Kunst-Begriff der Art brut und ihre Gleichstellung mit akademischer zeitgenössischer Kunst ein.

Feilacher: „Die großen und eher konservativen Museen zeigen Art brut noch immer nicht, da noch vieles unter diesem Namen angepriesen wird, das den Titel Art eigentlich nicht verdient.

Dieses neue Museum sollte ein Qualitätssiegel für die ausgestellten Künstler werden, so wie das MOMA New York für die klassische Moderne eines darstellt.“¹⁵⁵

Zum Marktwert der Bilder konnte ich Folgendes recherchieren: Zunächst wurden die Bilder der Gugginger Künstler den meisten Museen als Schenkungen überlassen. Dies förderte ihren Bekanntheitsgrad. Mit der Bekanntheit stieg die Nachfrage und so sieht es Feilacher heute als legitim an, eine „stattliche Summe“ für ein Werk der Gugginger zu verlangen.¹⁵⁶ Denn, so meint er, mit dem Preis stiege auch die Wertschätzung – diesem äußerst

¹⁵² Johann Feilacher, Das Haus der Künstler in Gugging. Von der Testzeichnung zum internationalen Kunstprojekt, in: Klosterneuburg – Geschichte und Kultur, Klosterneuburg 2009, S.141f..

¹⁵³ Siehe Johann Feilacher, Das Haus der Künstler in Gugging. Von der Testzeichnung zum internationalen Kunstprojekt, in: Klosterneuburg – Geschichte und Kultur, Klosterneuburg 2009, S.159.

¹⁵⁴ Siehe Johann Feilacher, Das Haus der Künstler in Gugging. Von der Testzeichnung zum internationalen Kunstprojekt, in: Klosterneuburg – Geschichte und Kultur, Klosterneuburg 2009, S.160.

¹⁵⁵ Blug 2006, S.12.

¹⁵⁶ Hier und im Folgenden Feilacher in: Soverän 2004, S.14.

kapitalistischen Gedanken, der Dubuffet zutiefst widerspricht, muss man angesichts der realen Situation auf dem Kunstmarkt leider nachgeben. Die Einrichtung einer eigenen Vertriebsgalerie in Gugging wird von vielen Seiten stark kritisiert. Bereits Walter Morgenthaler verhängte für die Werke Adolf Wölflis ein „Ausfuhrverbot“ (aus der Klinik) – scheinbar zum Zeitpunkt, als er deren Kunstwert (nicht im finanziellen, sondern im ideellen Sinne) zu schätzen wusste und weitere Untersuchungen anstrebte.

Leo Navratil äußert sich im Interview kritisch zur Vermarktung dieser Kunst, „...die auch von sogenannt Gesunden geschätzt wird. André Heller etwa nannte August Walla „den grössten Künstler Österreichs“. Bilder von ihm haben heute einen Marktwert von 40.000 bis 50.000 Franken. Navratil: „Ja, aber das hat nichts mit mir zu tun. Das war mein Nachfolger, der sich weniger als Therapeut betätigte, aber umso mehr als Kulturmanager. Neue Künstler hat er keine entdeckt“.¹⁵⁷

Auch Kunstsammler sehen die Situation Guggings kritisch. So äußert ein Sammlerehepaar im Interview vor allem seine Bedenken zu der Auswahl „zweit- und drittklassiger Werke“ aus der Produktion im Haus der Künstler. Gleichzeitig würden aber, so die Sammler, durch die hauseigene Galerie die Preise für Werke angehoben.¹⁵⁸ Weitere Stimmen mit Glückwünschen zum Jubiläum, vom Art / Brut Center Gugging veröffentlicht, lauten: Alfons Haider (Entertainer): „Das Haus der Künstler hat seit meinem Kennenlernen eine unbeschreibliche Faszination auf mich ausgeübt. Kunst ohne Konventionen sollte Leitbild für alle Kulturschaffenden sein.“¹⁵⁹

Thomas Röske (Leiter der Sammlung Prinzhorn): „Bis heute ist das Haus der Künstler mit seinen Bewohnern einer der Fixsterne an meinem Kunst-Himmel. Ich wünsche diesem einzigartigen Gewächs exzentrischer Kreativität viele neue Triebe, die in die nächsten 25 Jahre hineinwachsen.“¹⁶⁰

¹⁵⁷ Leo Navratil im Interview, siehe <http://www.nzzfolio.ch>, Zugriff vom 22.04.2012.

¹⁵⁸ Thomas Röske, Vorsicht, Walla! Oder: Ist Sammeln männlich, Interview mit Karin und Gerhard Dammann, in: Wahnsinn Sammeln 2006, ab S.30.

¹⁵⁹ Alfons Haider in: Der blaue Stern 2011, S.12.

¹⁶⁰ Thomas Röske in: Der blaue Stern 2011, S.14.

2.4 Einführung in die Psychiatrie-Geschichte

In diesem knappen Kapitel möchte ich mich einer kurzen Wiedergabe der Psychiatrie-Geschichte widmen, da sie für das Verständnis der Outsider Art und Art brut im Zusammenhang mit der jeweiligen Ausstellungssituation von Bedeutung ist. Die historischen Hintergründe haben zu einer immer neuen Ausrichtung der Psychiatriepraxis, hin zu einer humaneren und ethisch-moralisch vertretbaren Behandlungsformen der Psychose- und Psychiatrie-Erfahrenen geführt.

Die Marginalisierung psychisch Erkrankter findet ihren Ursprung bereits in der römischen Tradition: Kranke wurden zu Hause in den Familien gepflegt und so vom allgemeinen gesellschaftlichen Leben ferngehalten.¹⁶¹ Diese Tradition erstreckte sich über Jahrhunderte. Erst seit dem 6. Jahrhundert übernahm die Kirche eine Fürsorgefunktion. In Klöstern und anderen christlichen Pilgerstätten wurden fortan die Erkrankten – auch aufgrund der Hoffnung, durch das göttliche Einwirken „geheilt“ zu werden – von ihren Familien abgesondert gepflegt.¹⁶² Die Bezeichnung „Hospital“ weist wortgemäß zunächst auf nichts anderes als auf die aus Verpflichtung zur christlichen Nächstenliebe entstandenen Herbergen für Pilger, Arme und Kranke hin.¹⁶³ Der Grundstein für spätere institutionelle Schwierigkeiten der psychiatrischen Kliniken, wie etwa die Überbelegung der Kliniken und daraus resultierende Verwahrlosung der Patienten, wurde folglich bereits im Mittelalter gelegt: Angehörige fühlten sich nicht länger verantwortlich. Viele der Kunstwerke der Sammlung Prinzhorn weisen daher noch Jahrhunderte später auf die Problematik hin, indem sie in flehenden Hilferufen familiäre Unterstützung oder gar eine Befreiung aus der Hospitalisierung durch Verwandte erbitten. Auch hat die Arbeitstherapie ihren Ursprung im Mittelalter.¹⁶⁴ In den

¹⁶¹ Siehe Thorsten Volkmann, Gärtnerische Anlagen und Freiflächengestaltung in den älteren Landesanstalten, in: Architektur und Psychiatrie im Wandel 2003, S.85.

¹⁶² Klaus Neitmann, Anstelle einer Einführung: Randbemerkungen zum Verhältnis von brandenburgischer Landesgeschichte und Medizingeschichte, in: Angelika Grimmberger und Jens Fehlauer, Architektur und Psychiatrie im Wandel, S.11-14, S.85.

¹⁶³ Vgl. Caroline Jäger-Klein, Die ehemalige niederösterreichische Landesirrenanstalt Kierling-Gugging: Eine architekturhistorische Einordnung, in: Klosterneuburg – Geschichte und Kultur, Sonderband 3, Klosterneuburg 2009, S.63f..

¹⁶⁴ Siehe Thorsten Volkmann, Gärtnerische Anlagen und Freiflächengestaltung in den älteren Landesanstalten, in: Architektur und Psychiatrie im Wandel 2003, S.87.

Klöstern integrierten Mönche ihre Schützlinge in den nach dem Gebot des „*ora et labora*“ ausgerichteten Tagesablauf. Zur Versorgung konnten sie so selbst beitragen und der durchorganisierte Tagesrythmus, mit eine Begleitung, die wir heute als frühe Form der Sozialhilfe ansehen können, trug häufig zur Beruhigung rastloser Personen bei. Ruhigere und unauffällige Patienten wurden später in innerstädtischen Hospitälern untergebracht. Widerständler verbannte man jedoch weiterhin in Institutionen außerhalb der Stadtmauern und sperrte sie ein, etwa ab 1500 in nicht mehr benötigte Pestanstalten.¹⁶⁵ In der Folge entstanden „Zucht- und Tollhäuser“, dann eigens zu dem Zweck der Verwahrung erbaute psychiatrische Anstalten. Mit dem Einsetzen der Industrialisierung ging die Aufgabe der Verpflegung der Armen und Kranken in staatliche Hand.

Die gesellschaftliche und institutionelle Ausgrenzung von psychisch Erkrankten¹⁶⁶ bahnte sich seit dem 17. Jahrhundert ihren Weg und manifestierte sich in der frühen Klinikarchitektur, auf die ich gleich noch eingehen werde (siehe Punkt 2.4.2). Zunächst dienten alle gesellschaftlichen Maßnahmen im Umgang mit den „Irren“ dazu, sie möglichst aus dem gesellschaftlichen Alltagsbild fernzuhalten.¹⁶⁷

2.4.1 Psychiatrie um 1900

Nach der erfolgreichen Erforschung der menschlichen Anatomie wandte man sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts stärker der Ergründung des menschlichen Seelenlebens zu.¹⁶⁸ Recht rasch wurden Diagnosen wie *Dementia praecox* („vorzeitige Verblödung“) kreiert, Betroffene von ihren Familien in die mittlerweile als „Heil- und Pflegeanstalten“ bezeichneten Kliniken abgegeben.¹⁶⁹ Entsprechend

¹⁶⁵ Siehe Thorsten Volkmann, Gärtnerische Anlagen und Freiflächengestaltung in den älteren Landesanstalten, in: Architektur und Psychiatrie im Wandel 2003, S.87.

¹⁶⁶ Diese bildeten neben den Kriminellen, Arbeitslosen, Landstreichern, Prostituierten, Alkoholabhängigen und politischen Widerständlern eine der großen Gruppen gesellschaftlicher Außenseiter. Siehe Thorsten Volkmann, Gärtnerische Anlagen und Freiflächengestaltung in den älteren Landesanstalten, in: Architektur und Psychiatrie im Wandel 2003, S.88f..

¹⁶⁷ Vgl. Thorsten Volkmann, Gärtnerische Anlagen und Freiflächengestaltung in den älteren Landesanstalten, in: Architektur und Psychiatrie im Wandel 2003, S.87.

¹⁶⁸ Siehe hierzu und im Folgenden: Bettina Brand-Claussen, Geschichte einer 'verrückten' Sammlung, in: Vernissage 2001, S.7, 9.

¹⁶⁹ Tatsächlich bemühte man sich zumindest zunehmend um Pflege-statt bloßer Verwahrung-der

überfüllt fand man den Großteil der Kliniken vor – abgesehen von den gehobeneren privaten „Nervenkliniken“, in denen etwa Angehörige des oberen Standes von ihren Familien zur Genesung untergebracht wurden.¹⁷⁰ Die Versorgung der „Geisteskranken“, Taubstummen und Blinden erfolgte durch Spenden seitens der gesellschaftlichen Oberschicht. Erst seit dem Ende des 19. Jahrhunderts übernahm nicht länger der Adelsstand Teile der sozialen Fürsorge, sondern zuständig war nun der staatliche Apparat.¹⁷¹

2.4.2 „Psychiatrie und Architektur im Wandel“¹⁷²

Die „Verwahrung“ psychisch erkrankter Menschen in sogenannten Narrentürmen, in Zucht- und Arbeitshäusern, die Abschiebung auf Narrenschiffe oder Bauernhöfe konnte ohne Zweifel kaum in einer Weise der psychischen wie gesundheitlichen Besserung dienen.¹⁷³

Nachdem die Fürsorge seitens der Klöster durch eine staatliche abgelöst worden war, entstand ein Bedarf an einem eigenen Bautypus: Dieser Zeitpunkt markiert die Geburtsstunde der psychiatrischen Klinik als Institution.¹⁷⁴ Generell führte die Erkenntnis, dass psychische Erkrankungen in therapeutischen Einrichtungen geheilt werden könnten, zu einer erneuten Bestätigung der Teilung in „heilbare“ und „nicht heilbaren“ Patienten.¹⁷⁵ Dementsprechend fand auch eine architektonische Trennung in Heilanstalten und Pflegeanstalten statt. Während in ersterer die Saalstruktur der Hospitäler beibehalten wurde,

Erkrankten. Auch die „Irren-Anstalt“ Gugging wurde Mitte der 1920er Jahre in „Heil- und Pflegeanstalt“ umbenannt, Siehe Christine Zippel, in: Klosterneuburg. Geschichte und Kultur 2009, S.29.

¹⁷⁰ Bettina Brand-Claussen, Geschichte einer 'verrückten' Sammlung, in: Vernissage, 2001, S.7.

¹⁷¹ So kam es beispielsweise in Brandenburg seit den liberalen Verwaltungsreformen der 1870er Jahre zu der dezidierten Übertragung von den bislang zuständigen kommunalständischen Verbänden an den Provinzialverband der Provinz (mit seiner Kommunalverwaltung). Siehe hierzu Klaus Neitmann, Anstelle einer Einführung: Randbemerkungen zum Verhältnis von brandenburgischer Landesgeschichte und Medizingeschichte, in: Grimmberger und Fehlauer 2003, S.11-14.

¹⁷² Entlehnt: Angelika Grimmberger und Jens Fehlauer, Architektur und Psychiatrie im Wandel, Berlin 2003.

¹⁷³ Vgl. Bernd Eikermann, Erinnerungen an die Zukunft. Aufgaben der stationären Psychiatrie gestern, heute und morgen, in: Grimmberger und Fehlauer 2003, S.135.

¹⁷⁴ Und somit, wie Eikermann bemerkt, auch der Hospitalisierung psychisch „Krank“. Siehe Eikermann, in: Grimmberger und Fehlauer 2003, S.135.

¹⁷⁵ Siehe Thorsten Volkmann, Gärtnerische Anlagen und Freiflächengestaltung in den älteren Landesanstalten, in: Grimmberger und Fehlauer 2003, S.88.

herrschte in letzterer die Einzelzellenstruktur vor.¹⁷⁶ Das Umdenken in den Behandlungsmethoden führte dann zur Umstrukturierung der Versorgungseinrichtungen. Bernd Eikermann erläutert, dass „...die Anfang des 19. Jahrhunderts eingerichteten psychiatrischen „Heil- und Pflegeanstalten“ erstmals als positiv motivierte, menschenorientierte Versuche der Unterbringung und Behandlung psychisch Kranker anzusehen [sind].“¹⁷⁷

Anregungen zur Therapie kamen aus England und Frankreich. Das „panoptische Prinzip“ Jeremy Bethams aus dem Jahre 1791 wurde in einer Öffnung der Anstalten nach Außen umgesetzt: Die Patienten durften sich nun auch in Höfen und Gärten beschäftigen.¹⁷⁸ Der französische Bautypus eines „carré isolé“ markiert mit einer nur dreiseitigen Bebauung des Hofes (die vierte Seite wurde lediglich durch eine kleine Mauer begrenzt, nicht aber durch eine isolierende Gebäudewand) eine (optische) Öffnung nach Außen.

Der nach einem Block- und Korridorsystem ausgerichtete Bautypus der Heil- und Pflegeanstalt ist in seinem starren Aufbau und seinen durch festgelegte Behandlungsweisen erklärbaren Raumfolgen ein Spiegelbild des problematischen Psychiatriesystems der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.¹⁷⁹ Gegen Ende des 19. beziehungsweise Anfang des 20. Jahrhunderts setzte sich zunehmend der Pavillionkrankenbau durch. Anstatt aus einem Block, bestand eine Klinik nun aus verschiedenen, frei stehenden Einheiten.

Roland Schneider fasst die Entwicklung wie folgt zusammen: „Gerade die Entwicklung im 19. Jahrhundert, als der Krankenhausbau zu einer prominenten öffentlichen Bauaufgabe wurde, zeigt, wie schnell der medizinische Wissenszuwachs zur Formulierung neuer Anforderungen führte, die dann grundsätzlich andere bauliche Ausformungen der Krankenhausanlage hervorbrachten. Erinnerung sei hier an den Übergang vom Blocksystem zum Pavillionsystem.“¹⁸⁰

¹⁷⁶ Vgl. Caroline Jäger-Klein, Die ehemalige niederösterreichische Landesirrenanstalt Kierling-Gugging: Eine architekturhistorische Einordnung, in: Klosterneuburg - Geschichte und Kultur, Sonderband 3, Klosterneuburg 2009, S.64.

¹⁷⁷ Eikermann, in: Grimmberger und Fehlauer 2003, S.135.

¹⁷⁸ Siehe hierzu und im Folgenden: Thorsten Volkmann, Gärtnerische Anlagen und Freiflächengestaltung in den älteren Landesanstalten, in: Grimmberger und Fehlauer 2003, S.87.

¹⁷⁹ Siehe hierzu: Jens Fehlauer, Theodor Goecke und die „Architectur socialer Wohlfahrtsanstalten“, in: Grimmberger und Fehlauer 2003, S.51f.

¹⁸⁰ Roland Schneider, Denkmalgeschützte Bausubstanz und moderner Klinikbau, in:

2.4.3 Umdenken in der Psychiatrie des 20. Jahrhunderts

Die neue Planung der Anstalten schloss auch die Umgebung der Kliniken ein. Im Krankenhausbau wurde ab der Mitte des 19. Jahrhunderts der Bautypus der „palastartigen Riesenbauten“ durch das Gärten einschließende Pavillionsystem abgelöst.¹⁸¹ Dadurch begünstigt, wurde die einst strikte Trennung zwischen „heilbaren“ und „nicht heilbaren“ Patienten durch eine Zusammenführung von Heil- und Pflegeanstalten aufgehoben. Lediglich die Trennung zwischen als „gefährlich“ und „harmlosen“ geltenden Patienten blieb innerhalb der Anstalten bestehen.¹⁸²

Die Ausstattung der Anstalten verbesserte sich und auf eine die Sinne anregende Gestaltung der Höfe und Gärten wurde geachtet.¹⁸³ Dennoch begriff man die geographische Lage abseits des städtischen Treibens weiterhin als vorteilhaften „Schonraum“.¹⁸⁴ Das Umfeld der Kliniken wurde häufig zur landwirtschaftlichen Nutzung hinzugezogen, an der, nach klösterlichem Vorbild, die Patienten¹⁸⁵ beteiligt wurden.

Den Kliniken zu Beginn des 20. Jahrhunderts war auch zueigen, die Patienten nach psychoanalytischen Grundsätzen zu behandeln und sie nicht, wie herkömmlicherweise in den Landesnervenkliniken, als unheilbar erbkrank langfristig „wegzusperren“. Mit dem Aufkommen des Schizophrenie-Begriffes um 1911 spitzte sich die Debatte um Erblehre und Psychoanalyse zu.¹⁸⁶ Die Erkenntnis, dass dauerhafte Abnabelung von der Außenwelt dem psychisch kranken Menschen ebenso schaden könne wie dem „Gesunden“, erreichte die Psychiatrischen Kliniken langsam und eine humanere Behandlung der Patienten setzte zögernd ein. Leider, so bemerkt es auch Bernd Eikelmann, führte die Überfüllung vieler Anstalten zur starken Vernachlässigung der Patienten.¹⁸⁷ Das Hauptproblem der Kliniken, das sich noch bis in die 80er und 90er Jahre des 21. Jahrhunderts hineinzog, war und

Grimmberger und Fehlaue 2003, S.73.

¹⁸¹ Siehe Volkmann in: Grimmberger und Fehlaue 2003, S.93.

¹⁸² Volkmann in: Architektur und Psychiatrie im Wandel 2003, S.88.

¹⁸³ Siehe Volkmann in: Grimmberger und Fehlaue 2003, S.88f..

¹⁸⁴ Eikelmann, in: Grimmberger und Fehlaue 2003, S.135f..

¹⁸⁵ Meist überwiegend die männlichen Patienten.

¹⁸⁶ Nach Ausführungen des Schweizer Psychiaters Eugen Bleuler, vgl. hierzu Bettina Brand-Claussen, Geschichte einer 'verrückten' Sammlung, in: Vernissage, 2001, S.7.

¹⁸⁷ In diesem Abschnitt: Eikelmann, in: Grimmberger und Fehlaue 2003, S.135-143.

blieb die Überbelegung und damit einhergehende Verkehrung der ideellen Ansprüche an die Behandlung. Das Bild einer psychiatrischen Verwahranstalt, in dem verwahrloste Patienten in überbelegten Zimmern untergebracht und mangels Personal häufig über lange Zeiträume fixiert wurden, wird in vielen Fällen, wie beispielsweise auch in Gugging, der Wahrheit entsprochen haben.

Lucienne Peiry: „Zu Anfang des Jahrhunderts war die Anstaltseinweisung in der Tat nichts anderes als Freiheitsberaubung. Die Isolierung und die widerwärtige Unterbringung auf engstem Raum, die Untätigkeit und die Ausgrenzung, die durch ein Gefühl von Unterdrückung und Hoffnungslosigkeit verschärft wurden, versetzten manche in einen Zustand von Lethargie, der auf paradoxe Weise die Ausprägung von phantastischen Scheinwelten begünstigte.“¹⁸⁸

Hospitalisierungsschäden waren häufig die Folge. Das psychiatrische Klinikum konnte größeren Schaden zufügen als Nutzen stiften.¹⁸⁹ Die Zeit der Weltkriege brachte auch im Bereich der Psychiatrischen Anstalten Grausames hervor. Im ersten Weltkrieg fielen viele der Patienten in den Anstalten dem Hungertod zu Opfer. Die Zeit des Nationalsozialismus war geprägt von fatalen Erbideologien und zugespitztem Rassenwahn, der zu den T4-Tötungsaktionen führte.¹⁹⁰ Entsprechend der Nachwirkungen dieser einschneidenden Erlebnisse während der ersten Nachkriegsjahre setzte die Diskussion um die Weiterentwicklung der Institution Psychiatrie in Deutschland erst mit einiger Verzögerung ein.¹⁹¹

2.4.4 Ausgliederungsprozesse des 21. Jahrhunderts

Die These, dass die psychiatrische Anstalt die Krankheiten erst erschaffe, die sie zu therapieren gedenke, führte zu einem

¹⁸⁸ Peiry 2005, S.43.

¹⁸⁹ So Klaus Neitmann, Anstelle einer Einführung: Randbemerkungen zum Verhältnis von brandenburgischer Landesgeschichte und Medizingeschichte, in: Angelika Grimmberger und Jens Fehlauer, Architektur und Psychiatrie im Wandel, S.11-14.

¹⁹⁰ Siehe Eikermann, in: Architektur und Psychiatrie im Wandel 2003, S.136.

¹⁹¹ Nämlich erst Ende der sechziger Jahre-im Vergleich zur rascheren Entwicklung etwa in Großbritannien oder den USA mit einer Verzögerung von etwa 20 Jahren. Siehe Eikermann, in: Grimmberger und Fehlauer 2003, S.136f..

erneuten Umdenken in der psychiatrischen Praxis.¹⁹² Vor allem die sogenannte Antipsychiatrie-Bewegung setzte sich für eine komplette Abschaffung psychiatrischer Großkliniken ein. Von der Institution Großkrankenhaus abrückend kam es zu umwälzenden Veränderungen in der Psychiatrie: Allen voran die Dezentralisierung – große psychiatrische Kliniken wurden „aufgelöst und regional an Landeskrankenhäuser angeschlossen“.¹⁹³ Kleinere, ein familiäres Umfeld bietende Kliniken entstanden.

Heute unterscheiden wir in Formen der stationären, ambulanten und forensischen Psychiatrie. Die stationäre Psychiatrie ist zwar „etwa 200 Jahre alt“, hat mittlerweile aber ihre Stellung als dauerhaftes Auffangbecken und Verwahranstalt verloren.¹⁹⁴ Vielmehr ist es heute das Ziel stationärer therapeutischer Maßnahmen, Menschen mit Psychiatriehintergrund in ein möglichst selbstständiges Leben außerhalb des Klinikumfelds zu entlassen. Welchen Einfluss diese Praxis auf die Entwicklung der Outsider Art und Art brut genommen hat, soll im nachfolgenden Vergleich untersucht werden.

Festzuhalten ist aber bereits jetzt, dass die seit der 1950er Jahre in zunehmenden Maße eingeführten Psychopharmaka (von Kritikern häufig auch als „chemische Zwangsjacke“ bezeichnet) zu einem Rückgang der Produktion künstlerischer Werke in den psychiatrischen Kliniken führte.¹⁹⁵ Grund hierfür könnte aber auch die mit veränderten Therapiemethoden einhergehende Verkürzung stationärer Aufenthalte sein.

2.4.5 Psychiatrie heute / Umnutzung:

Ehemalige Psychiatrien als Kulturorte

Man könnte, betrachten wir die Geschichte der Psychiatrie, insgesamt von einem Wandel der Exklusion zur Inklusion sprechen. Wie schnelllebig nicht bloß allgemein unsere Gegenwart, sondern auch die Entwicklungen in Medizin und Psychiatrie sind, lässt sich anhand der rasanten Veränderungsprozesse der psychiatrischen

¹⁹² Siehe Eikermann, in: Architektur und Psychiatrie im Wandel 2003, S.136.

¹⁹³ Soverän 2004, S.18.

¹⁹⁴ Siehe Eikermann in: Grimmberger und Fehlauer 2003, S.135.

¹⁹⁵ Siehe beispielsweise Peiry 2005, S.195. Röske 2006, S.11f..

Klinik nachvollziehen. Gestern übliche Behandlungsweisen können morgen durch den medizinischen Fortschritt längst überholt worden sein.¹⁹⁶

Kunst-, Musik- und Gesprächs-Therapien sind heute nur einige der angebotenen Möglichkeiten zur Behandlung Phasen akut problematischer psychischer Zustände. An dieser Stelle ist deutlich festzuhalten: Nicht aus jeder Kunsttherapeutischen Sitzung gehen auch Kunstwerke hervor. Kunsttherapie dient der Stabilisierung der Person oder dem therapeutischen Aufspüren von Ursachen einer Krise. Sie ist sicher aufgrund ihrer völlig offenen und frei gestaltbaren Durchführbarkeit eine gute Therapiepraxis. Auch heute besteht weiterhin die Problematik, dass die Nachfrage an Therapieplätzen das Angebot übersteigt. Dies kann zu langen Wartezeiten führen – die besonders in Phasen akuter psychischer Probleme fatale Folgen haben können. Außerdem führen allseitige Einsparungen zu einer Reduzierung der ambulanten Betreuungsangebote. Hier ist eine Weiterentwicklung im Gesundheitssystem zu wünschen und ein Ausbau geeigneter Angebote dringend notwendig. Kunsttherapie kann hier Abhilfe schaffen – auch aus eigener Motivation heraus. Dennoch kann nicht jedes so entstehende Werk der Outsider Art oder Art brut zugerechnet werden!

„Da vicino, nessuno e normale.

(Aus der Nähe betrachtet, ist niemand normal)“¹⁹⁷

Auch außerhalb des deutschsprachigen Raumes hat sich die Umnutzung von Psychatriegebäuden erfolgreich etabliert. Ingrid Brockner und Massimo Bricocoli schildern in ihrem Beitrag „Irrenhaus-Transformation“ die Folgen der in Italien in den 1970er Jahren durch Franco Basaglia eingeleiteten Psychiatriereform.¹⁹⁸ Zu Recht stellen sie sich zu Beginn ihrer Untersuchung die Frage: „Welche Akteure interessieren sich für welche Aspekte so stigmatisierter

¹⁹⁶ Siehe hierzu Klaus Neitmann, Anstelle einer Einführung: Randbemerkungen zum Verhältnis von brandenburgischer Landesgeschichte und Medizingeschichte, in: Grimmberger und Fehlauer 2003, S.11-14.

¹⁹⁷ Slogan der Mailänder Initiative zur Auflösung einer totalen psychiatrischen Einrichtung, gefunden in: Ingrid Brockner und Massimo Bricocoli, Irrenhaus-Transformation. Umnutzung Psychiatrischer Anstalten, in: Zeno: Zeitschrift für nachhaltiges Bauen, Mechling, Ausgabe 2/2010, S.59f..

¹⁹⁸ Brouckner und Bricocoli, 2010, S.58-61.

gesellschaftlicher Räume?“.¹⁹⁹ Als modellhafte Beispiele nennen sie die Kliniken Paolo Pini in Mailand und San Giovanni in Triest. In beiden Fällen wurden ehemalige „Irrenhäuser“ schrittweise zu Kulturzentren umgeformt, die, so stellen es zumindest die Autoren heraus, in der Bevölkerung großen Anklang finden.²⁰⁰ Dieses „Urban Reset“ war nur durch die Überzeugung der Beteiligten möglich, dass die Kranken aus ihrem Stigma enthoben werden müssen. Im Vergleich zu Deutschland, resümieren die Autoren, wurden Gebäude weder „vorschnell abgerissen und umgebaut“²⁰¹, noch wurde der Fehler gemacht, „durch Abtrennung wertvoller Flächen für einen profitablen Wohnungsbau“²⁰² das Projekt finanzieren zu wollen. Dies hatte den negativen Nebeneffekt des Verlustes von Freiräumen für Patienten und Beschäftigte zur Folge.

Abschließend kann festgehalten werden: Mit der Veränderung der psychiatrischen Behandlung geht auch die Veränderung der Anforderungen an Klinik-Architektur einher. Das Argument der Denkmalpflege, Nutzungskontinuität trage zur Erhaltung eines Denkmals bei, kann hier daher nicht gelten.²⁰³ Nur durch eine Unterbrechung der Nutzungskontinuität konnte sich die Psychiatrie von alten Strukturen lösen und sich letztlich die Psychatrien als Ausstellungsorte künstlerischer Werke Psychiatrie-Erfahrener durchsetzen.

2.5 Gugging und Heidelberg im Vergleich: Funktionieren diese Ausstellungsorte ohne *genius loci*? Einfluss des und Umgang mit dem Psychiatriekontext.

Christian Norberg-Schulz setzt sich für die gegenwärtige Bedeutung des *genius loci* in seiner ursprünglichen Bedeutung ein.²⁰⁴ Er

¹⁹⁹ Brockner und Bricoloi 2010, S. 58.

²⁰⁰ So wurden in Triest die Parks der ehemaligen Kliniken geöffnet und allmählich von den Stadtbewohnern genutzt, eine Umleitung des Nahverkehrs in das Gelände ermöglicht eine gute Anbindung. Die Universität nutzt Räumlichkeiten für (Lehr)Veranstaltungen; Gastronomie zieht Besucher an. In Mailand ging man noch weiter, um den Fremdenverkehr einzubinden: Hier wurde das ehemalige Schwesternhaus zu einer Jugendherberge umgestaltet; in der Leichenhalle der Klinik wurde gar eine Bar eingerichtet; In einer vormals als Kantine genutzten Halle wurde ein experimentelles Theater eingerichtet. Siehe Bocker und Bricocoli 2010, S.58-61.

²⁰¹ Brockner und Bricocoli 2010, S.60.

²⁰² Brockner und Bricocoli 2010, S.61.

²⁰³ Siehe Roland Schneider, Denkmalgeschützte Bausubstanz und moderner Klinikbau, in: Angelika Grimmberger und Jens Fehlauer, Architektur und Psychiatrie im Wandel, S.73.

²⁰⁴ Christian Norberg-Schulz, Genius loci - Landschaft, Lebensraum. Stuttgart 1982.,

versteht unter *genius loci* ein als „Stimmung oder Charakter“ erfahrbares „Gesamt-Phänomen“.²⁰⁵ Ein baulicher Umgang sollte entsprechend der besonderen Aura des Ortes „visualisierend, ergänzend, symbolisierend“ geschehen.²⁰⁶

„... Den *genius loci* beschützen und bewahren heißt deshalb gerade, sein Wesen in immer neuen historischen Kontexten zu konkretisieren. ... Zu den Eigenschaften eines Ortes gehört deshalb ein veränderlicher Grad von Unveränderlichkeit.“²⁰⁷ Im Sinne des denkmalpflegerischen Erhaltens und Bewahrens geht es hier also um die Konservierung, um das bauliche Bewahren eines Gesamtwerkes inklusive seiner sich im Laufe der Jahr(hundert)e verändernden Gestalt. Um ein Bewahren, das sich nicht nur auf das Bauwerk selbst, sondern auch auf die es umgebende Örtlichkeit bezieht. Gerade die Formulierung „veränderlicher Grad von Unveränderlichkeit“ ist vor dem Hintergrund meiner Untersuchung interessant: Kann die Aura der Klinikstandorte Heidelberg und Gugging durch den Ausstellungsbetrieb „abgeschüttelt“ werden, oder handelt es sich vielmehr um eine dem Ort innewohnende Ausstrahlung die aufgegriffen wird? Hier bietet es sich an, die Lage der Ausstellungsorte genauer in den Blick zu nehmen. Norberg-Schulz verwendet hier auch die Wendung „Ortscharakter“.²⁰⁸ Der Ortscharakter beider Museen ist durch die Einbettung in ehemalige Klinikareale geprägt. Dabei unterscheidet sich dennoch die Lage der Areale. Während sie in Heidelberg zentral im Stadtkern gelegen ist, befindet sich das Areal in Gugging außerhalb, auf einem Hügel.

Leider bezieht sich Norberg-Schulz häufig lediglich auf den *genius loci* im Zusammenhang mit der Wohnsituation (nicht aber im Zusammenhang mit weiteren menschlichen Lebens- und Kulturräumen). Was den Bautypus betrifft, macht er allerdings genaue Unterschiede und stellt eine Differenzierung in vier Bereiche auf: Romantische, kosmische, klassische und komplexe Architektur.²⁰⁹

S.309-321.

²⁰⁵ Norberg-Schulz 1982, Siehe auch Kozljanič 2003, S.309-310.

²⁰⁶ Siehe auch Kozljanič 2003, S.309f..

²⁰⁷ Norberg-Schulz 1982, S. 18.

²⁰⁸ Norberg-Schulz 1982, S. 18.

²⁰⁹ Auf diese Unterscheidung an dieser Stelle genauer einzugehen, würde den Rahmen dieser

Zur Unterscheidung vom landschaftlichen *genius loci* könne festgehalten werden, so Kozljanič, dass örtliche Atmosphären von einer größeren Dichte und Zentriertheit (als diejenigen in Landschaften) seien.²¹⁰ Als nächstes muss überlegt werden, ob sich diese Feststellung durch eine Verdichtung von Objekten an den räumlich begrenzten Orten erklären lässt. Durch Kozljanič wird dies bestätigt. Die Verdichtung der örtlichen Atmosphäre könne gar in einem „auratischen Gegenstand“ ihren Höhepunkt finden.²¹¹

Kozljanič zeichnet desweiteren die Bedeutung nach, die dem Begriff der „Atmosphäre“ eines Ortes zukommt und hält fest, dass es sich hierbei – vom leibphänomenologisch Standpunkt aus betrachtet – um „gegenstandsgebundene Gefühle“ handelt.²¹² Hierzu zitiert er Otto Baensch (1825-1898, Bauingenieur): „Außer von subjektiven Gefühlen, die unser eigenes Innere bewegen, oder die sich uns in dem leiblichen Ausdruck anderer beseelter Wesen als deren Inneres bewegend offenbaren, ist uns die Welt erfüllt von objektiven Gefühlen, die den Gegenständen einhaften, sie umschweben und durchdringen, ohne daß sie als Zustände einer in den Gegenständen wohnenden Seele zu gelten brauchen.“²¹³ Somit gelangen wir nun zu dem Ausdruck „Gedächtnis der Dinge“. Detlef Hoffmann (Kunsthistoriker) widmet sich in „Das Gedächtnis der Dinge“ (Frankfurt a.M. 1998) zwar vorrangig inhaltlich dem Umgang mit KZ-Relikten und KZ-Denkmalern zwischen 1945 und 1995, ergründet im Vorwort des Buches unter gleichnamigem Titel aber zunächst allgemein den *genius loci*, den er unter dem Begriff „Gedächtnis der Dinge“ zusammenfasst. Hoffmann zufolge haben sich, vergleichbar mit der Erinnerungsfunktion des menschlichen Gehirns, „Ereignisse den Dingen eingeprägt, sie in spezifischer Weise geformt oder umgeformt“.²¹⁴ Auf diese Weise können sie Auskunft über die Vergangenheit eines Gegenstandes geben. Genauso bedeutend für unsere Wahrnehmung, wie diese Funktion als „geistige Vorratskammer“ sei der daraufhin weiterführende Part der

Arbeit sprengen. Siehe hierzu Christian Norberg-Schulz S.69-77.

²¹⁰ Siehe Kozljanič 2003, S.331f..

²¹¹ Kozljanič 2003, S.331.

²¹² Kozljanič 2003, S.332f..

²¹³ Baensch nach Kozljanič: Kunst und Gefühl, in: Logos 12/1924, S.14.

²¹⁴ Detlef Hoffmann, Das Gedächtnis der Dinge, Frankfurt a.M. 1998, S.6.

„Vorstellung“. In Verknüpfung mit der Erinnerungsfunktion Sorge sie für eine unbewußte Wahrnehmung. Die Vorstellung, so Hoffmann, sei folglich während der Wahrnehmung eines Objektes „weder vollständig anwesend noch vollständig abwesend“.²¹⁵ Bezogen auf den Ort verknüpfen sich materielle Spuren und geistige Vorstellung zu einer „Interpretation“ des Ganzen. Dabei sei ein Ort jedoch niemals völlig authentisch, da ihn jede Veränderung in seiner „Echtheit“ beschnitten habe.²¹⁶ So „...kann sich unserer Phantasie die Vorstellung aufdrängen, wir näherten uns, indem wir die räumliche Distanz vermindern, den Ort des Geschehens betreten, auch dem Geschehenen selbst. Überlieferte Geschichten, aber auch Phantasmata können uns wie Obsessionen bedrängen.“²¹⁷ Dies kann sich allgemein/übergreifend betrachtet im sogenannten „kulturellen Gedächtnis“ ausprägen.²¹⁸

Der *genius loci* vermittelt uns also den Hintergrund des Ortes im Sinne einer nicht vollständig zu fassenden „Aura“ (deren Entwicklung sich in der Vorstellungskraft abspielt).

Auch Kozljanič bezieht sich schlußfolgernd auf die Wirkung des Ortes auf das Subjekt: „Der Ort wird zum Anlass eines Gesprächs. Gesprächsthema ist nicht der Ort selbst, sondern das, was er jeweils im Subjekt auslöst“. Weiter ist diese Wirkung seiner Meinung auf jedes Subjekt unterschiedlich, während der Ort gleichbleibender Auslöser einer Reaktion sei. „Der tatsächliche Grund, das gesuchte konstituierende Moment, kann daher nur im Subjekt, und zwar in Form subjektiver Dispositionen, liegen. Anders gesagt: der Ort aktiviert die im Subjekt liegenden individuellen Möglichkeiten.“²¹⁹ Auf den Untersuchungsgegenstand bezogen lässt sich festhalten: Die Wahrnehmung des Ausstellungsortes bliebe demnach also immer individuell besucherabhängig.

Viele der Werke der Sammlung Prinzhorn und anderer Sammlungen aus gleicher Zeit zeugen durch ihren Materialgebrauch und

²¹⁵ Hoffmann 1998, S.6.

²¹⁶ Vgl. Hoffmann 1998, S.6f..

²¹⁷ Hoffmann 1998, S.11.

²¹⁸ Hoffmann verweist auf Jan Assmanns Publikation, Hoffmann 1998, S. 6-7.

²¹⁹ Kozljanič 2003, S.14.

künstlerische Schaffensweise unmittelbar von den Lebensumständen ihrer Schöpfer. Im Gegensatz zu den Werken der Sammlung Prinzhorn begegnen wir in den Werken der Gugginger Künstler häufiger professionellen Künstlermaterialien, die im Atelier oder Haus der Künstler zur Verfügung gestellt werden. Dies erleichtert die Konservierung der Werke, nimmt ihnen aber auch die Aura, die Werke der Sammlung Prinzhorn besitzen.

Gelegentlich begegnet man der Ansicht, die Künstler hätten von ihrem Dasein in psychiatrischen Kliniken profitiert: Den Alltagspflichten enthoben, hätten sie sich ganz und gar dem künstlerischen "Wahnsinn" widmen können und könnten dies – wie im Falle einer Wohnsituation mit Ganztagesbetreuung in Gugging – noch heute tun. Dieser positivierenden Darstellung stehe ich mit großer Skepsis gegenüber, bedenkt man all das Leid, welches diesen Menschen in ihrer Isolation widerfuhr. Zudem kann der Einfluss der Isolation heute in vielen Fällen nicht mit Sicherheit beurteilt werden, so bestätigt auch Bettina Brand-Claussen:

„In welcher Weise sich die oft jahrzehntelangen Internierungen auf die Patienten, ihre „Krankheit“ und ihr Werk auswirkten, kann nachträglich kaum mehr unterschieden werden.“²²⁰

Im Vergleich (siehe Tab. 2) ist der größte Unterschied zwischen Heidelberg und Gugging, dass im Haus der Künstler weiterhin "Kunst produziert" wird, dass die dort lebenden Künstler in die Ausstellungssituation eingebunden sind und Zeugnis darüber abgeben können, welche Entwicklung die Psychiatrie erfahren hat. Die Gugginger Künstler sind zum lebenden Mythos geworden, der wie ich es unter 2.3.5 (Ausblick zur Fremd- und Eigenwahrnehmung) dargestellt habe, offensichtlich aktiv gefördert wird. Gleichzeitig muss mit diesen Psychiatrie-Erfahrenen besonders sensibel umgegangen werden, um Verletzungen der persönlichen Privatssphäre auszuschließen. Die "gezähmte Wildheit" dieser Künstler bietet mitunter Grund zur Kritik und ist zweifelsohne nicht in Dubuffets Sinne.

Die Sammlung Prinzhorn hingegen beschränkt sich darauf, ihre Hausbestände nur um Werke der Zeit bis 1945 zu erweitern. Werke

²²⁰ Brand-Claussen in: Vernissage 2001, S.11.

jüngeren Datums anzukaufen ist nicht ausgeschlossen, sie werden jedoch symbolträchtig außerhalb aufbewahrt.

An dieser Stelle möchte ich nochmals auf den jeweils institutionell verwendeten Namen der Kunstgattungen eingehen: Outsider Art und Art brut. Während der eindeutig auf die marginale gesellschaftliche Situation anspielende Begriff Outsider Art (oder Außerseiterkunst) in Heidelberg verwendet wird, bedient man sich in Gugging des neutraleren Begriffs Art brut. Art brut impliziert stärker eine kulturell akzeptierte Stellung innerhalb der Gesellschaft und Kunstgeschichte. Im Übrigen spiegelt sich diese divergierende inhaltliche Ausrichtung der Ausstellungsorte in sämtlichen Bereiche der Vermarktung und Gestaltung, bis hin zum Layout, wieder (siehe Abb.1, 21).

Vielerorts wurde und wird Art brut dennoch zunächst verspottet oder gar angefeindet – zu Zeiten Dubuffets insbesondere im künstlerischen Milieu Paris.²²¹ Auch heute begegnen Besucher der Ausstellungen den künstlerischen Werken Psychiatrie-Erfahrener teils mit Skepsis. Roger Cardinal hat diese Reaktionen wie folgt begründet: Die akademische Kunstwelt hat eine Richtlinie zur Ästhetik aufgestellt, die von der Gesellschaft zutiefst verinnerlicht wurde.²²² Ausgehend von den „Meistern der Kunst“ wird nach wie vor eine jahrhundertealte Tradition der Kunst und Ästhetik hochgehalten, die ihren Ursprung in der römischen Kunstgeschichte hat.²²³ Von dieser Norm abweichende Kunst wurde in der Vergangenheit im Allgemeinen kulturell nicht als solche erachtet, solange sie nicht in einem musealen Kontext auftrat.²²⁴ Dies rührt von der normierenden Funktion der Institution Museum im 19. und am Ende des 20. Jahrhunderts her.²²⁵ Zwar betrachten wir noch heute Objekte, die sich in einem traditionellen Kunstmuseum befinden, automatisch als „Kunst“, aufgrund des institutionellen

²²¹ So Peiry 2005, S.82.

²²² Vgl. Cardinal 1972, S.10.

²²³ Vgl. Cardinal 1972, S.10f..

²²⁴ Dies ist aktuell auch in Bereichen wie Installatiob, Video- bzw. Medienkunst und der sogenannten „Streetart“ der Fall. Sie alle wurden/werden schrittweise über die Institution Museum in die Kunstwelt integriert.

²²⁵ Siehe Boris Groys, Archiv der Zukunft. Das Museum nach seinem Tod, in: Ulrich Borsdorf, Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte, Bielefeld 2004, S.40.

Hintergrundes ohne dies auch nur anzuzweifeln. Doch der zunehmende Einfluss der Medien auf die zeitgenössische Ästhetik wirkt sich auch auf das Museum von heute aus.²²⁶ Parallel zur Inklusion künstlerischer Werke Psychiatrie-Erfahrener in die Museumslandschaft befindet sich die Institution Museum selbst aktuell im einem Prozess der Umwandlung. Vielerorts kann man ein Abrücken vom bloßen Ausstellen und die Entwicklung hin zu einem Museum der „Eventkultur“ beobachten. Besondere Events und Kunstvermittlungsangebote, etwa in Form sogenannter „Workshops“, gehören heute fest zum Ausstellungsprogramm. Mithilfe neuer Medien werden die Objekte auf eine multimedialen Weise inszeniert. Auch die vorgestellten Ausstellungsorte bedienen sich dieser Möglichkeit. Darin eingeschlossen ist in jedem Fall der Museumsshop. Jedem Betriebswirt und Museumsberater ist heute klar, dass sich hier ein enormes finanzielles Potential des Museums verbirgt. So werden Ausstellungen mithilfe zahlreicher Merchandise-Artikel kommerzialisiert. Ob dadurch eine Entauratisierung stattfindet, lässt sich nur im bedingten Vergleich feststellen: Während der Heidelberger Museumsshop sich aufgrund beschränkter Räumlichkeiten noch im Aufbau befindet und bislang größtenteils Kataloge der Sammlung und Publikationen zur Outsider Art anbietet, begegnet man im Gugginger Shop (siehe Abb.31) einem wahren Sammelsurium. Neben den Ausstellungskatalogen und einem kleinen Buch-Antiquariat der Art brut können hier Merchandising-Produkte von der Postkarte bis zum Poster erworben werden. Auch werden zahlreiche kunsthandwerkliche Objekte aus der Region, sowie Design- und Souvenirprodukte angeboten. So kann sich jeder Besucher ein „Stück Gugging“ mit nach Hause nehmen.²²⁷ Nicht nur in der für den Verkauf der Bilder zuständigen Galerie wird demnach ganz bewusst mit dem Mythos Gugging gearbeitet. Kunst Psychiatrie-Erfahrener aus Gugging wird vermarktet, Gugging als

²²⁶ Siehe Boris Groys, Archiv der Zukunft. Das Museum nach seinem Tod, in: Ulrich Borsdorf, Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte, Bielefeld 2004, S.40.

²²⁷ Boris Groys hält fest, dass der Einkauf von Waren heute eine gesellschaftliche Form der Positionierung darstellt. Kaufen wir also Merchandising-Produkte, wollen wir uns auch mit ihnen schmücken und darüber transportieren, dass wir uns mit Gesehenem identifizieren können. Siehe Boris Groys, Archiv der Zukunft. Das Museum nach seinem Tod, in: Ulrich Borsdorf, Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte, Bielefeld 2004, S.47f..

neutraler Ort wird vermarktet. Ganz offensichtlich trägt diese Kommerzialisierung auch zur Entauratisierung des Ortes bei. Die Ausstellungssituation für künstlerische Werke Psychiatrie-Erfahrener gestaltet sich generell schwierig: Schon Dubuffet brach mehrfach Ausstellungsprojekte ab, weil ihn die starke Kommerzialisierung störte und zu widersprüchlich erschien. Die Anerkennung der Werke führt jedoch auch zu ihrer Vereinnahmung und zur Aneignung sowie Nachahmung durch die (kulturelle) Kunstwelt und somit dazu, wie Peiry sagt, dass „sie von der etablierten Kultur²²⁸ nahezu aufgefressen werden“.²²⁹ In Gugging möchte man sich, wie bereits geschildert, vom Psychiatrie-Imagine distanzieren. Ein Einkauf im Museumsshop nach dem Besuch der Ausstellung lässt sicher bei einigen Besuchern den bedrückenden Eindruck der Psychiatriearchitektur verblassen. Zudem betritt der Besucher zuerst den Shop, der sich im hellen, gläsernen Foyerzubau befindet, um seine Eintrittskarte zu lösen. Gleiches ist in Heidelberg der Fall – der Eingangsbereich in dem ehemaligen Laubgang wirkt jedoch vergleichsweise düster.

Viele der Besucher von Ausstellungen dieser Art entscheiden sich aber ohnehin nicht spontan für einen Besuch, sondern haben sich im Vorfeld bereits mit künstlerischen Werken Psychiatrie-Erfahrener auseinandergesetzt.²³⁰ Sie begegnen der Ausstellungssituation also mit einer gewissen Erwartungshaltung und Vorkenntnissen. Die Verleugnung des psychiatrischen Hintergrundes ist in diesem Fall als nicht sinnvoll zu erachten. Der Besuchertyp, der spontan oder vielleicht auch des angeleiteten Besuches wegen (wie zum Beispiel Betriebsausflüge, Schulklassen) das Museum betritt, neigt häufig zu überschwänglichen Reaktionen, von der Anzweiflung des Kunstwertes der Werke bis zur neugierigen psychoanalytischen

²²⁸ Wobei „Kultur“ hier, wie auch bei Dubuffet, wohl vor dem Hintergrund Peirys eurozentrischer Sicht verstanden werden muss. Kultur bezieht sich hier also auf den Lebenskreis, die Normen, Praktiken, Sprache etc. der Europäer des 21. Jahrhunderts. Dubuffet hatte die europäische Kultur im Sinne einer akademischen Oberschicht stets stark kritisiert und ihren Einfluss auf die Art brut zu verhindern gesucht. Er sah darin eine Verderbnis der Ursprünglichkeit dieser Kunst. Oder, um es mit Claudine Chonez Worten zu sagen: „Kultur ist der Rost an der Kunst“, siehe Peiry 2005, S.85.

²²⁹ Peiry 2005, S.33.

²³⁰ Viele Besucher in Heidelberg, so Thomas Röske im Gespräch, sind international und nehmen weite Reisen auf sich, um die Sammlung ansehen zu können. Auch Peiry berichtet von dem „motivierten“ Besucher, der bereits „über das Wesen der Sammlung informiert“ ist. Siehe Peiry 2005, S. 192.

Betrachtung.²³¹ Die Werke Psychiatrie-Erfahrener erfahren nach wie vor nicht nur Anerkennung, sondern auch Kritik. Dies ist kaum verwunderlich, bewirken viele der Werke doch ein Gefühl der Beunruhigung und Irritation, häufig sogar Angst oder Ungläubigkeit. Oftmals wird allerdings die Einfachheit der Technik oder des Materials bemängelt. Bemerkungen wie „Das kann mein Kind auch!“ oder „Das kann ich auch.“ fallen auffallend häufig während der Teilnahme an Kunstvermittlungsprogrammen. Sicherlich ist eine Nähe zur ursprünglichen, unbedarften Kinderzeichnung nicht zu übersehen. In Symbolik und Inhalt unterscheiden sich die Werke Psychiatrie-Erfahrener jedoch stark von Kinderzeichnungen. Dass das Stigma der Simplizität den Werken noch stärker anhängt, wenn der Psychiatrie-Kontext greifbarer ist, kann jedoch nicht behauptet werden. Vielmehr konnte ich den Eindruck gewinnen, dass die Werke der Prinzhorn-Sammlung aufgrund der dort anhand von Informationstexten und während Führungen bewusst gemachten schwierigen Lebensumstände der Künstler besondere Bewunderung und Anteilnahme hervorrufen.

Die Wahl des Gugginger „Kinderhauses“ als Museumsstandort ergab sich aus der Situation heraus. Am Anfang der Renovierungsarbeiten hatte man nur einzelne Objekte in den Blick genommen. Der künstlerische Leiter Johann Feilacher: „Das Kinderhaus wäre natürlich ein idealer Platz für ein Museum gewesen, doch das Wort Museum war zu dieser Zeit völlig verpöht, da niemand Geld für eine solche Institution auszugeben bereit war.“²³² Aus meinem Gespräch mit Herrn Röske ging deutlich hervor, dass es sich bei der Ortswahl des Museums der Sammlung Prinzhorn ebenfalls um einen „Zufallstreffer“ handelte. Für einen Neubau, antwortet er auf meine Frage, seien schlichtweg keine finanziellen Mittel zu akquirieren gewesen.²³³ Inge Jádi, ehemalige Kustodin der Sammlung,

²³¹ So meine Erfahrung in Gugging, die im Gespräch mit den Mitarbeitern der Kunstvermittlung bestätigt wurde.

²³² Johann Feilacher, Das Haus der Künstler in Gugging. Von der Testzeichnung zum internationalen Kunstprojekt, in: Klosterneuburg – Geschichte und Kultur, Klosterneuburg 2009, S.156.

²³³ So Thomas Röske im Interview, 10.05.2012.

hält rückblickend „den Ort für ein Museum hervorragend geeignet“.²³⁴ Röske bemerkt außerdem zur „Aura des Ortes“: „The medium is the message. Natürlich bestimmt die Grundkonstellation und die Örtlichkeit auch die Wahrnehmung der Objekte.“ In Heidelberg, so ist man sich einig, soll der Entstehungshintergrund und die „beunruhigende Einsicht in die Lage derjenigen, die damals als geistig Kranke eingesperrt waren“ nicht vergessen werden.²³⁵

Bettina Brand-Claussen berichtet zu der Geschichte der Sammlung nach Prinzhorn, dass sich der „soziale Makel der Institution der Psychiatrie“ auf die Sammlung übertrug. „Bis zuletzt existierte sie in einer ambivalenten Sphäre zwischen Krankenblatt und Kunstwerk. Mit der Einrichtung eines eigenen Hauses sind heute jedoch der Bestand, seine Erforschung und ein öffentlicher Zugang gesichert.“²³⁶

Der Direktor der Psychiatrischen Universitätsklinik Heidelberg, Prof. Christoph Mundt, warb sogar 2001 im Vorwort der Zeitschrift „Vernissage“ mit der Lage des Museums in „einem kleinen architektonischen Schmuckstück des späten 19. Jahrhunderts“, welches „unmittelbar an die psychiatrische Klinik angeschlossen“ die Bedeutung dokumentiere, welche „die künstlerische Ausdrucksformen von psychisch kranken Menschen nicht nur in kunsthistorischer Perspektive, sondern auch für die Behandlung heutiger Patienten“ habe.²³⁷

Die Pläne und Bemühungen, das Klinikgelände in Heidelberg umzunutzen, statt seine Gebäude ganz oder in Teilen abzureißen, sind tatsächlich durchweg positiv zu beurteilen. Zieht man die Überlegungen Brockners und Broccolis hinzu, stellt sich aber auch hier die entscheidende Frage, ob eine bereits begonnene Nutzung des Heidelberger Geländes als Wohngebiet der Öffnung des Areals zuträglich ist: „In solchen Fällen [geplante Umgestaltungen, Anm. d. Verf.] sind Reisen nach Italien zu empfehlen, wo man sehen, hören, riechen und schmecken kann, dass ehemalige Irrenhäuser

²³⁴ So Jádi im Interview 2000, in: Erlebte Geschichte erzählt 1998-2000, Stadt Heidelberg 2003, S.213.

²³⁵ Wahnsinnige Schönheit 1997, S.6.

²³⁶ Brand-Claussen in: Vernissage, 2001, S.6.

²³⁷ Prof. Christoph Mundt, Direktor der Psychiatrischen Universitätsklinik Heidelberg, in: Vernissage 2001, S.3.

nachhaltig zu lebendigen und kreativen gesellschaftlichen Orten für alle Menschen werden können. Es wäre verrückt, sie zu Gated Communities zu machen.“²³⁸

Die Denkmalpflege dürfte den Plan zur Umnutzung des Areals ebenfalls als durchweg positiv betrachten. Da sich die Nutzung eines Krankenhausbaus als „hocheffizienter Betrieb“ und die Wertschätzung des Baus als architekturhistorisches Gut kaum mehr verbinden lassen, ist die denkmalgerechte Nutzung anderweitig zu suchen.²³⁹

Die Einrichtung eines Art / Brut Center Gugging ist hervorgegangen aus den Bemühungen des jetzigen Prof. Dr. Johann Feilacher, der den Posten des künstlerischen Leiters 1984 von Leo Navratil übernahm. Feilacher hält fest, dass „das Bestreben, künstlerisch talentierten Menschen mit psychischen Problemen zu gleichen Rechten in der Gesellschaft zu verhelfen“ die Hauptlinie der Ideologie Guggings sei.²⁴⁰ Gugginger Art brut-Künstler wären demnach Stellvertreter der Psychiatrie-Erfahrenen mit dem Auftrag der Öffentlichkeitsarbeit für Ausgegrenzte und sozial Benachteiligte der Gesellschaft. Feilacher sieht den Auftrag Guggings als erfüllt. Einerseits hätten die Gugginger Künstler „mit dieser Entwicklung wesentlich zur Entstigmatisierung von psychisch Kranken in der Gesellschaft beigetragen und über ihre persönliche Entwicklung hinaus vielen anderen geholfen.“²⁴¹

Andererseits sei „den Talentierten zu einer eigenen Selbstfindung sowie einer Position innerhalb unserer Gesellschaft“ verholfen worden, darüber hinaus „Kunst als Medium bis hin zur Integration von nicht künstlerisch Talentierten in ein Kulturzentrum, das auch Jobs für viele andere wird bieten können“ genutzt worden.²⁴²

Feilacher tritt radikal für eine Gleichbehandlung von Künstler mit und ohne Krankheit ein. Die „Künstler aus Gugging“ seien dabei

²³⁸ Brockner und Bricocoli 2010, S.61.

²³⁹ Roland Schneider, Denkmalgeschützte Bausubstanz und moderner Klinikbau, in: Grimmberger und Fehlauer 2003, S.73-83.

²⁴⁰ Soverän 2004, S.7.

²⁴¹ Soverän 2004, S.14.

²⁴² Soverän 2004, S.7.

keine Marke, sondern eine „Idee mit Image“.²⁴³ Die Sammlung Prinzhorn ist, im Gegensatz zu Gugging, frei von der gegenwärtigen sozialen Situation ihrer Künstler und ungebunden von der einengenden Ideologie eines Dubuffet, somit frei von einer Definition, die möglicherweise nicht eingehalten werden könnte. Die Randlage der ehemaligen „Psychiatrie-Anstalt“ wird übrigens von Leo Navratil in seinem Ausgangswerk „Gespräche mit Schizophrenen“ durchaus positiv bewertet: In seinem Vorwort über die „Die Behandlung“ der an Schizophrenie Erkrankten schreibt er in Ahnlehnung an den Sozialpsychiater John K. Wing zur „a.Anstaltspsychiatrie“, man solle doch dem „Kranken ein gewisses Recht auf Ruhe und Einsamkeit zugestehen“.²⁴⁴ Damit bezieht er sich vor allem auf ein Fernhalten von der innerstädtischen Hektik. Ob dies im jetzigen Ausstellungsbetrieb mit zahlreichen Besuchergruppen noch der Fall ist, muss genauso bezweifelt werden wie die inhaltliche Haltbarkeit seiner Aussage, Psychiatrie-Erfahrene sollten zeitweise isoliert werden.²⁴⁵ Die psychiatrischen Ziele, die in der „Resozialisierung“ ihren Anfang nahmen²⁴⁶ und heute glücklicherweise bei dem Konzept der Inklusion angelangt sind, würden wohl kaum eine Lebenssituation dieser Art unterstützen.

Das Dasein der heutigen Bewohner des Hauses der Künstler muss ebenso kritisch betrachtet werden: Unverändert fernab einer normalen städtischen Umgebung führen sie ein Inseldasein in einer Wohngemeinschaft, die vollends zur kommerzialisierten Propagierung des Gugging-Mythos genutzt wird. Sicher darf man auch die Vorteile ihres Wohnortes nicht leugnen: Die Anerkennung durch Besucher und das öffentliche Interesse, die Vollzeit-Betreuung und finanzielle Sicherheit (die jedoch ebenfalls nur in gesteuertem Maße genutzt werden kann) haben sicher in vielen Fällen zu einer deutlichen

²⁴³ Soverän 2004, S.7.

²⁴⁴ Eine Dauerhospitalisierung im psychiatrischen Großkrankenhaus lehnte Navratil jedoch bereits ab, ebenso die medikamentöse Behandlung in Form einer „chemischen Zwangsjacke“. Er sprach sich für eine vorübergehende Unterbringung in „einer psychiatrischen Anstalt kleineren Ausmaßes und mit heimartiger Atmosphäre“ aus. Siehe Leo Navratil, Gespräche mit Schizophrenen, München 1978, S.21-23.

²⁴⁵ Siehe ebenfalls Leo Navratil, Gespräche mit Schizophrenen, München 1978, S.21-23.

²⁴⁶ Eine von Italien ausgehende Wandlung der Psychiatrie, von Navratil ebenfalls stark kritisiert! Siehe Navratil 1978, S.22-23.

Verbesserung der Lebenssituation geführt. Zur Aura des Ortes möchte ich jedoch auch noch den Eindruck einer jungen Sozialarbeiterin zitieren, die vor 1997, als sich das Haus noch als psychiatrische Klinik in Benutzung befand, ihre Erfahrung wie folgt schildert: „Ich hatte das Gefühl, daß die Lage dieser Institution dafür sprach, daß man die Menschen, die in diesem grauen, großen Gebäude untergebracht waren, einfach „vergessen“ wollte.“²⁴⁷

Aber kann man allein durch diese nach Außen häufig zitierten Vorteile von einer „Integration“ sprechen? Führungen durch das Haus der Künstler mit einer auf 10-15 Teilnehmer beschränkten Besucherzahl stoßen auf großes Interesse. Doch geht die Beziehung aller selbsterklärten „Freunde der Künstler“ kaum über ein neugierig-beobachtendes Interesse am Exotischen hinaus. Häufig entsteht der Eindruck, es sei die Aura des Ortes, die „Kuriositätenwirkung“, welche Besucher zu solchen Führungen und auch in die Ausstellungen lockt. Dies soll in Gugging zwar betont vermieden werden, bleibt aber stets greifbar. Sicher behält Navratil Recht, wenn er sagt: „... die Behandlung leidender und abweichender Mitmenschen aber [wird] immer von Ideologie und Glauben geleitet sein.“²⁴⁸ Gleiches gilt für Kommerzialisierung der Kunst. Thomas Röske kritisiert im Interview das Abrücken Guggings vom Psychatriehintergrund: „Die Situation ist fast Münchhausenisch für Gugging. Ich meine wie will man den Ort abschütteln, wenn man doch sich dort mehr und mehr verankert? Natürlich weiß jeder der das Gelände kennt, Sie sind auf einem Psychiatriegelände. ...“²⁴⁹

Zur Kommerzialisierung durch Gugging und den Unterschied zur Prinzhorn-Sammlung hält er fest „dass wir hier immernoch daran festhalten, dass es eine gewisse Differenz gibt zwischen Kunstmarkt-Kunst und unseren Werken.“²⁵⁰ Er bemerkt, dass auch in Gugging eine Differenz zwischen der Darstellung nach Außen und der innerlichen, wie auch textlichen Behandlung der Künstler

²⁴⁷ Katharina Bleim, Neues Wohnen von geistig behinderten Menschen ausserhalb der Psychiatrie am Beispiel „Kinderhaus“ Gugging, Diplomarbeit an der Akademie für Sozialarbeit der Stadt Wien 1997, S.70.

²⁴⁸ Navratil 1978, S.23.

²⁴⁹ Hier und im Folgenden: Interview mit Thomas Röske, 10.05.2012.

²⁵⁰ Hier und im Folgenden: Interview mit Thomas Röske, 10.05.2012.

existiert. Persönliche Kontakte zu den Künstlern, die seit Jahren Vertraute der Leiter sind, erschweren, so Röske, natürlich den professionellen Umgang mit ihnen – als ernstzunehmende Künstler. Detlef Hoffmanns Aussage, die sich erzählerisch auf das Beweissammeln im Kriminalfall bezieht, kann auf den Umgang mit künstlerischen Werken Psychiatrie-Erfahrener ausgeweitet werden: „Es gilt nicht nur die Spuren zu finden, sie müssen auch gesichert, meist so transloziert werden, dass ihre Beweiskraft nicht leidet.“²⁵¹ Nicht nur das Werk selbst, auch sein Entstehungshintergrund ist von Bedeutung für seinen Wert. Dieser lässt sich nicht ebenfalls einfach translozieren. Hoffmann verbildlicht es wie folgt: „Die Sprache abstrahiert und entmaterialisiert das Verbrechen, sie ermöglicht Distanz und Systematisierung.“²⁵²

Die Problematik des passenden Ausstellungsrahmens resultiert aus der Janusköpfigkeit der Kunst der Psychose-Erfahrenen selbst. Während von klinischer/psychiatrischer Seite versucht wird, ihre Werke als Mitteilungen zu erfassen und diese psychologisch auszudeuten, wird der Leseansatz von Seiten der Kunstwissenschaft zu stark nach den hier nicht gültigen ikonographischen Maßstäben und kunsttheoretischen Annahmen ausgerichtet.²⁵³ Beiderseits kommt es so zu Missverständnissen und Fehldeutungen, die sich auch in der Ausstellungssituation bemerkbar machen. Peiry zufolge kritisierte Dubuffet vor allem auch die dem Künstler seitens der „Kunst-Professionellen“ zugeschriebenen Aura (die teilweise in ihrer Bedeutung die des Kunstwerkes zu übersteigen droht).²⁵⁴

Vergleiche mit akademischen Werken, die kunsthistorisch anerkannt sind, können Zeichen der Verunsicherung des Publikums sein und entsprechen dem Wunsch, die Werke einordnen zu können, und sich abzusichern. Aber sie sind auch Zeichen der Anpassung an die von Dubuffet viel beschworene Kultur.²⁵⁵ Dabei sollte doch versucht werden, die Werke in all ihrer Autonomie anzunehmen.

²⁵¹ Hoffmann 1998, S.6.

²⁵² Hoffmann 1998, S.10.

²⁵³ Jadi in: Wahnsinnige Schönheit 1997, S. 31.

²⁵⁴ Siehe Peiry 2005, S.36.

²⁵⁵ Vgl. Peiry 2005, S.169.

2.6 Exkurs: Andere Ausstellungsorte

Mit der Collection de l'Art brut möchte ich nun vergleichend eine museale Sammlung vorstellen, die in Geschichte, Qualität und Umfang mit Heidelberg und Gugging vergleichbar ist, sich jedoch was die Wahl der Örtlichkeit betrifft stark von beiden Museen unterscheidet.

2.6.1 Collection de l'Art brut, Lausanne

Die Collection de l'Art brut zählt zu den großen und wichtigsten Sammlungen der Art brut. Sie umfasst heute über 60.000 Werke von über 400 Künstlern und befindet sich in Lausanne, in einem ehemaligen Stadtschloß.²⁵⁶ Die Historie der Sammlung ist nicht ausschließlich, aber zu großen Teilen mit den künstlerischen Werken Psychiatrie-Erfahrener verbunden. Doch hat der Initiator der Sammlung, Jean Dubuffet, sich von Anfang an bemüht, dem Psychiatrie-Hintergrund keine große Bedeutung zukommen zu lassen. Jean Dubuffet begann 1945, ausgehend von Lausanne in der Schweiz, mit der Suche nach autodidaktischen, von der kulturellen Welt unbeeinflussten und von der Kunstszene unabhängigen Künstlern.²⁵⁷ Nach und nach trug er eine beachtliche Sammlung dieser Werke zusammen. Es ging ihm in erster Linie um Menschen, die nicht den etablierten Künstlerkreisen angehören: Psychisch "Kranke", Exzentriker, Kinder, Unangepaßte Autodidakten.²⁵⁸ Er reiste viel und entdeckte immer neue Künstler – in Frankreich, in der Schweiz und in Deutschland. Auch schrieb er, wie Prinzhorn es bereits vor ihm tat, leitende Ärzte psychiatrischer Kliniken an oder wurde über Kontakte an sie vermittelt²⁵⁹. Er bat sie, ihm die Werke der „Geisteskranken“ zur Verfügung zu stellen. Als Dank schickte Dubuffet kleine Geschenke (Farben, Pinsel, Tabak, Süßes, Kleinere Geldbeträge).²⁶⁰ Auch Dubuffet schätzte (wie Morgenthaler, Prinzhorn und viele andere) den ideellen, dokumentarischen Wert der Kunstwerke: „Es sind seltene, unersetzbare Gegenstände, deren Verlust oder Vernichtung nicht mit dem Geldbetrag ausgeglichen

²⁵⁶ Vgl. Peiry 2005, S.40f..

²⁵⁷ Vgl. Peiry 2005, S.41.

²⁵⁸ Siehe Peiry 2005, S.60.

²⁵⁹ So Peiry 2005, S.44.

²⁶⁰ Peiry 2005, S.88.

werden könnte, den uns eine Versicherung zahlen würde".²⁶¹ Auch in die Sammlung der späteren „Compagnie de l'Art Brut“ gingen die meisten Werke als Schenkungen seitens der Ärzte ein.

Dubuffet fragte sich zunehmend, ob nicht alle Menschen von einer Art „Wahnsinn“ betroffen seien und ob es überhaupt eine Kunst gebe, die ohne Wahnsinn entstehen könne. Er begann, den „Wahnsinn“ positiv umzudeuten. Später würde er ihn als treibende Kraft des künstlerischen Schaffens benennen.²⁶² Die psychische „Krankheit“ war für ihn aber weder ein zwingendes Kriterium, noch betrachtete er jeden psychisch „Kranken“ als Künstler. Dubuffets berühmter Ausspruch: „...daß es, ebenso wenig eine Kunst der Geisteskranken wie eine Kunst der Verdauungsgestörten oder der am Knie erkrankten gibt“²⁶³ wird noch heute oft als vereinfachte Quintessenz seiner umfangreichen Kunsttheorien zitiert. Dennoch: 1949 besichtigte Dubuffet zwei Tage lang die Sammlung Prinzhorn, die für ihn eine Art Wallfahrtsort war.²⁶⁴

Er verfolgte seine Vision mit „kaleidoskopische[m] Charakter“.²⁶⁵ Zunächst stellte er seine gesammelten Werke 1947 im „Foyer de l'Art brut“ aus, das er im Untergeschoss der Galerie René Drouin in Paris installierte (Abb.41).²⁶⁶ Er plante bereits die Veröffentlichung einer Heftreihe zur Art brut. In Andre Breton (1896-1966, Surrealistischer Theoretiker und Künstler) und einigen weiteren französischen Künstlerkollegen fand er Weggefährten. 1948 erfolgte gemeinsam mit ihnen die Gründung der Compagnie de l'Art Brut, einem ausdrücklich nichtkommerziellen Verein zur Förderung der „rohen“ Kunst. Dubuffet hielt die Namen der Stifter (von Geldspenden, literarischen Texten, Kunstwerken) an die Compagnie de l'Art brut²⁶⁷ stets geheim.²⁶⁸ Ebenso diskret verfuhr er bei der Veröffentlichung der Namen der Künstler, welche psychiatrieeerfahren waren. Die ärztliche Schweigepflicht wurde

²⁶¹ Peiry 2005, S.89.

²⁶² So Peiry 2005, S. 159.

²⁶³ Siehe Jean Dubuffet, Die Malerei in der Falle, Bern 1991-1994, nach Peiry 2005, S.58.

²⁶⁴ Siehe Peiry 2005, 87f.. Die „Bildnerei der Geisteskranken“ hatte er als Geschenk von Paul Budry erhalten. Peiry, S.43.

²⁶⁵ Peiry 2005, S.60.

²⁶⁶ Drouin hatte es freundlicherweise zur Verfügung gestellt.

²⁶⁷ So benannten sie den Verein, der von 1948-1951 existierte.

²⁶⁸ Siehe Peiry 2005, S.87.

häufig auch im Ausstellungszusammenhang eingehalten und die Namen (wie bei Prinzhorn) monogrammisiert. Meist waren daneben nur Klinikstandort und Krankheitsdiagnose der Patienten-Künstler auf einem kleinen Kärtchen vermerkt. Häufig wurde dies von Seiten der Kunstkritiker als Nicht-Anerkennung der Menschen gewertet. Walter Morgenthaler hatte zuvor die ärztliche Regel mit seiner Wölflipublikation durchbrochen.²⁶⁹ Dubuffet hingegen strebte einen Mittelweg an: Er verschwieg die Diagnose und benutzte zur Namensnennung an dem realen Namen angelehnte Kürzel: Beispielsweise Auguste For statt Auguste Forestier, Gasduf statt Gaston Dufour.²⁷⁰

Die Compagnie richtete eine erste dauerhafte Ausstellung ein, in einem von Gaston Gallimard (1881-1975, französischer Verleger) unentgeltlich zur Verfügung gestellten Pavilliongebäude²⁷¹ (Vgl. Abb.42). 1948, bei Ausstellungseröffnung, umfasste die Sammlung bereits mehr als 100 Werke von circa 40 Künstlern.²⁷² Die Konzeption der Ausstellungssituation unterschied sich von dem zeitgenössischen musealen Habitus. Bilder wurden häufig in dichter Hängung („überflutend“²⁷³, wie in einem Raritätenkabinett), nicht in isolierter Einzelpräsentation gezeigt. Besonders hervorzuheben ist die Rahmung der Werke, die aufgrund der Besonderheit vieler Werke Innovationen erforderte: Da häufig recto und verso Seite bemalt sind, werden die Bilder in besonderer Weise gerahmt.²⁷⁴ Doch diese und folgende Ausstellungen waren zunächst eher eine „Geheimtipp“, begünstigt durch Dubuffets Wunsch, die Art brut nicht zu stark zu kommerzialisieren und dem Licht der Öffentlichkeit auszusetzen: „Ich denke, daß ein kleiner freundlicher Halbschatten den Werken guttut.“²⁷⁵ Es kam, wie es kommen musste: Dubuffet geriet darüber

²⁶⁹ Walter Morgenthaler, Adolf Wölfl. Ein Geisteskranker als Künstler, Bern 1921.

²⁷⁰ Peiry 2005, S.60f..

²⁷¹ Es befindet sich am Ende von Gallimards Garten, der von Zeitgenossen als „freudlos“ beschrieben wird. Dubuffet beschreibt den Bau selbst als „kleinen antiken Tempel“. Peiry 2005, S.75. Wie andere Vereine auch finanziert sich die Compagnie vor allem über die Mitgliedsbeiträge, die aber bei Weitem nicht ausreichen. Dubuffet investiert einen großen Teil seines Privatvermögens in den Ausbau und die Pflege der Sammlung. Siehe Peiry 2005, S. 86-89.

²⁷² Peiry 2005, S.77.

²⁷³ Peiry 2005, S.79.

²⁷⁴ Vermutlich in doppelseitiger Rahmung mit zweifacher Verglasung, wie es heute beispielsweise auch in Gugging Praxis ist.

²⁷⁵ Peiry 2005, S.79.

mit seinen einstigen Mitstreitern aneinander und ihre Wege trennten sich 1951.²⁷⁶ Für über zehn Jahre befand sich die umfangreiche Collection (sie ist inzwischen auf etwa 1200 Werke von circa 100 Künstlern angewachsen) im „Exil“ in New York, in einem Bau der Residenz des wohlhabenden Malers Alfonso Ossorio (1916-1990).²⁷⁷ Erst 1959 entschloss er sich, mit Unterstützung des jungen, hochmotivierten Galeristen Alphonse Chave, zur erneuten Suche nach Werken der Art brut und zur Organisation einiger Ausstellungen im französischen Provinzstädtchen Vence. Als ihm der junge Mann zum Konkurrent wurde, floh er mitsamt der aus Amerika zurückgekehrten Sammlung nach Paris.²⁷⁸ Dort kaufte er ein Stadthaus und richtete es als Ausstellungsort ein (dargestellt in Abb.43) Über vier Etagen nahmen sechs Räume die Sammlung auf. Dubuffet ließ hier eigens weitere Wände errichten, um Hängeflächen zu schaffen.²⁷⁹ Die Werke wurden restauriert und ohne eine bestimmte Reihenfolge oder chronologische Ordnung gehängt. Wieder entschloss sich der Kunsttheoretiker, die Sammlung nur ausgewählten Personen auf Anfrage zugänglich zu machen, wie es bereits zur Zeit der Compagnie der Fall war. 1962 wurde die Compagnie de l'Art brut unter gleichem Namen und zu gleichen Bedingungen neu gegründet. Als Kustos konnte mit Slavko Kopac der ehemalige Betreuer der Sammlung wiedereingestellt werden.²⁸⁰ Neue Werke erweiterten die Bestände. 1966 umfasste die Collection 5000 Werke.²⁸¹ Die neu eingerichteten Kunsttherapie-Plätze in den Psychiatrien vereitelten Dubuffets erneute Suche Anfang der 1960er Jahre nach Art brut, da seiner Meinung nach die Teilnehmer solcher Therapieeinrichtungen zu stark angeleitet, also manipuliert wurden.²⁸²

Mit einer 1967 groß angelegten Ausstellung in Zusammenarbeit mit Francois Mathey (1917-1993) im privat geführten Musée des Arts

²⁷⁶ Vgl. Peiry 2005, S.79.

²⁷⁷ Nach einem halbjährigen Aufenthalt in Amerika kehrt Dubuffet nach Frankreich zurück. In dieser Dekade beschäftigt er sich vornehmlich mit seiner eigenen Kunst, er steht jedoch mit Ossorio in Kontakt und bleibt der Art brut verbunden.

²⁷⁸ Peiry 2005, S. 117-120.

²⁷⁹ Siehe Peiry 2005, S.125-128. Noch heute befindet sich hier, in der Rue Sévres Nr. 137, die 1974 ins Leben gerufene „Stiftung Jean Dubuffet“:

²⁸⁰ Siehe Peiry 2005, S.135f..

²⁸¹ Peiry 2005, S.139f..

²⁸² So Peiry 2005, S.132f..

décoratifs wollte Dubuffet, nachdem er sich lange erfolgreich gegen das breitere Öffentlichwerden der Werke der Art brut gewehrt hatte, die „Kultur angreifen“.²⁸³ Dubuffet hatte Museen stets abgelehnt und als „Einbalsamierungshallen“ beschimpft, Ausstellungen gar als „Form kultureller Bestattung“ degradiert.²⁸⁴ Die Ausstellung, die nur circa zwei Monate lief, erfuhr eine unglaubliche Resonanz: Sie zählte 20.000 Besucher.²⁸⁵ Noch bevor sich Dubuffet aber aus dem Kunstgeschehen zurückzog, plante er, die Sammlung als Stiftung/Schenkung weiterzureichen, um ihren Erhalt zu sichern. Verschiedene Bewerber buhlten um die Collection. Dubuffet wollte aber keinesfalls die Sammlung in ein bereits bestehendes Museum integrieren, da er glaubte, dass dies der Sammlung nicht gerecht würde. Den Zuschlag erhielt 1971 letztlich mit einem eigenen Museum der Ausgangspunkt der Geschichte: Lausanne.²⁸⁶

Hier wurde bis 1976, mit Unterstützung des heutigen Leiters der Collection Michel Thévoz, eigens ein Ausstellungsgebäude für die Sammlung mit ihren nunmehr 6500 Objekten von über 100 Künstlern eingerichtet.²⁸⁷ Die Collection zeigt heute wechselnde, meist personelle Ausstellungen neben Sonderausstellungen u.a. zur Geschichte der Art brut²⁸⁸. Bei dem Château de Beaulieu handelt es sich um ein im 18. Jahrhundert errichtetes Stadtschloß, dass durch umfassende Einrichtungs- und Restaurierungsmaßnahmen zum Ausstellungsgebäude umgestaltet wurde (Abb.45-48). Vier über Treppen erreichbare Ebenen teilen den Innenraum des Chateaus, Tafeln und Vitrinen zeigen kleine Werke, Monumentalwerke werden gesondert präsentiert²⁸⁹. Weiterhin wird auf die massenhafte Präsentation gesetzt, die sich in Hängung und Raumnutzung zeigt.²⁹⁰

²⁸³ Vielleicht, so Peiry, dient die Ausstellung aber auch dem Zweck der Abgrenzung. Dubuffet, selbst Künstler, musste bis dato mit dem Vorwurf leben, von der Art brut zu plagieren. Die Ausstellung entkräftet diese Annahme, da deutlich wird, wie sich sein Werk herausgelöst hat und absetzt. Peiry 2005, S.167.

²⁸⁴ Siehe Peiry 2005, S.166-68.

²⁸⁵ Gezeigt werden vom 7. April bis zum 5. Juni 1967 circa 700 Werke von über sechzig Künstlern.
Siehe Peiry 2005, S.166.

²⁸⁶ Siehe Peiry 2005, S.170f..

²⁸⁷ Vgl. Peiry 2005, S.185.

²⁸⁸ Beispielsweise „La Collection Prinzhorn“ 1996. Vgl. Peiry 2005, S.183.

²⁸⁹ So zum Beispiel ein Werk der Künstlerin Aloise, das in einem Lichtschacht präsentiert wird. Siehe Peiry 2005, S.178f..

²⁹⁰ So Peiry 2005, S. 183.

Der Aufbau spiegelt das Selbstverständnis wider, das Thevoz formulierte: Das Museum sieht sich nicht als Erklärung, sondern vielmehr als Suchort.²⁹¹ Angaben zu Titel, Technik, Maßen oder Entstehungszeitraum der Werke sucht man vergeblich – stattdessen wird der Künstler mit schwarzweiß-Photographie und kurzer biographischer Notiz vorgestellt. Dubuffet hatte im Übrigen darauf bestanden, dass der künftige Sitz der Sammlung keinerlei Bezug zu psychiatrischen Einrichtungen enthält.²⁹² Hier wird sein Wunsch, die Sammlung von dem Stigma der Psychiatrie fernzuhalten, also konkret auf die Ausstellungssituation übertragen. Die Umsetzung mit Biographienotiz stellt aber wiederum einen Streitpunkt dar, erinnert sie, bei aller "Neutralität", doch stark an die psychiatrischen Krankenakten. Er trennt die Sammlung zudem in zwei Bereiche: Art brut und Neue Invention.²⁹³ Die Bezeichnung „Museum“ lehnt er ab: Vielmehr wird dem entstehenden Präsentationsort der Name „Collection de l'Art Brut“ (also „Sammlung der rohen Kunst“) gegeben. Die Räumlichkeiten des Ausstellungsortes seien laut Peiry „möglichst neutral“ gestaltet, damit es vermieden werde „die Leute zu konditionieren, zu manipulieren, eine Botschaft vorzubereiten oder zu inszenieren.“²⁹⁴ Diese Aussage muss jedoch angezweifelt werden, denn jede Entscheidung zu einer Gestaltung, welcher Art auch immer, eines Ausstellungsraumes hat eine Wirkung: Von der Wandfarbe bis zu der Lichtstärke beeinflusst alles die Wahrnehmung durch den Besucher. Auch die häufig eingesetzte „White Box“ stellt Werke keinesfalls vollkommen neutral zur Schau, auch wenn dies häufig behauptet wurde. Im Falle der Collection de l'Art brut werden die Werke unfreiwillig inszeniert: Schwarze Wandfarbe wird kombiniert mit zurückhaltender Beleuchtung.²⁹⁵ Deutlich wird durch Peirys Aussage, das Schloß habe „eine besondere Atmosphäre“ mit seinem „Halbdunkel, das den Besucher bei seinem Eintritt frappiert“²⁹⁶, dass eben doch eine Wirkung der Ausstellungssituation

²⁹¹ Siehe Peiry 2005, S. 178f..

²⁹² Peiry 2005, , S.174.

²⁹³ Vgl. Peiry 2005, S.143.

²⁹⁴ Peiry 2005, S. 192.

²⁹⁵ Siehe Peiry 2005, S. 179.

²⁹⁶ Später bezeichnet sie dieses Halbdunkel als „Hauptcharakteristikum des Museums“, siehe Peiry 2005, S.180.

eintritt. Womit wir auch hier wieder bei der Wahrnehmung einer Aura des Ortes, eines *genius loci* angelangt wären. Peiry gibt in ihrer Beschreibung der Ausstellungssituation sogar konkret wieder, dass hier der *genius loci* einer Psychiatrie reproduziert wird: Die Kunstwerke „...finden sich hier in dem Klima wieder, in dem sie entstanden sind – in einer Atmosphäre des Schattens, der Verborgenheit und des Gefängnisses. Alles scheint zusammenzuwirken, damit sich die Merkwürdigkeit dieser Werke mit den Fremdheitsgefühlen der Besucher verbindet.“²⁹⁷

Nicht umsonst betitelt Peiry das Kapitel zur Collection de l'Art Brut mit dem vielsagenden Titel „Ein Antimuseum“.²⁹⁸ Zu Recht hält sie zu Beginn fest: „Eine solche Ausstellung ist eine Herausforderung für die Institution Museum.“²⁹⁹ Somit folglich für die Ausstellungsmacher, Kuratoren und Sammlungskustoden. Dies spiegelt das lebenslange Paradoxon Dubuffets wider: Diese Kunst als Selbstzweck in ihrem Schattendasein zu belassen widerstrebt jeder Veröffentlichung, verhindert aber auch ihre Anerkennung. Das zeitweise strikte Verbot von weiterer Verbreitung (beispielsweise zu Zeiten der ersten Compagnie und während des Exils der Sammlung) zeugt von Dubuffets Wunsch auf ein Exklusivrecht.³⁰⁰ Dies wird auch in der „Unabhängigkeitsklausel“ deutlich, die den Leihgabenverkehr mit anderen Museen untersagt. Die museale Ausstellung von künstlerischen Werken Psychiatrie-Erfahrener stellt somit einen tiefen Widerspruch zu ihrem Ursprung und den von Dubuffet vertretenen Kunsttheorie der Art brut dar.³⁰¹ Dennoch äußert sich Dubuffet positiv und zufrieden zu der Ausstellung der Collection und unterstützt das Museum finanziell, zum Beispiel beim Ankauf von neuen Werken.³⁰² Beim Ankauf neuer Werke für die Sammlung werden stets fünf Kriterien verfolgt: Außenseiterstellung des Künstlers in der Gesellschaft, kulturelle Unvoreingenommenheit, Selbstzweck des Werks und Innovation.³⁰³

²⁹⁷ Peiry 2005, S.180.

²⁹⁸ Peiry 2005 ab S.170.

²⁹⁹ Peiry 2005, S.61.

³⁰⁰ Siehe Peiry 2005, S.164.

³⁰¹ Peiry 2005, S.184.

³⁰² Die Sammlung wird stetig, aufgrund der Unabhängigkeitsklausel notwendigerweise, erweitert. Peiry 2005, S.182.

³⁰³ Siehe Peiry 2005, S.197.

Die Collection de l'Art brut umfasst so mittlerweile 21.000 Objekte.³⁰⁴ Auch seinen Schützlingen legte Dubuffet ans Herz, sich und ihre Werke nicht vermarkten zu lassen. Dennoch freute er sich für sie, etwa wenn sie durch den Verkauf einiger Werke eine Verbesserung ihrer Lebensqualität erreichen können.³⁰⁵ Dubuffet widerspricht sich an dieser Stelle selbst, verfällt in das Paradoxon, das der gesamten Ausstellungssituation der künstlerischen Werke Psychiatrie-Erfahrener zugrunde liegt: Vertrieb und Anerkennung bringen ihm nach eine Entwertung und Entfremdung des Werkes mit sich.³⁰⁶

Der größte Unterschied zu der Ausstellungssituation in Gugging, hält Peiry fest, ist, dass kein sozialintegrativer oder therapeutischer Ansatz durch Etablierung der Kunstwerke verfolgt wird („Letztlich siegt das Werk über die Philosophie, das Ziel heiligt die Mittel.“³⁰⁷). Dies hängt sicherlich erneut mit der Tatsache zusammen, dass Gugging auf die im Haus der Künstler lebenden Menschen zugeschnitten wird. Dennoch findet zwischen der Collection und Gugging eine Zusammenarbeit statt, zumindest was den Erwerb der Werke betrifft.

Den Begriff des Antimuseums erklärt Peiry in diesem Kontext wie folgt: „Die „Musealisierung“ der Art brut bedeutet, einen Wandel der Kultur und der Institution durch einen ästhetischen und emotionalen Schock hervorzurufen. Unter diesem Aspekt gesehen kann es sich bei der Collection de l'Art brut nur um ein „Antimuseum“ handeln.“³⁰⁸

³⁰⁴ Peiry 2005, S.278.

³⁰⁵ Siehe Peiry 2005, S.163.

³⁰⁶ Vgl. Peiry 2005, S.163f..

³⁰⁷ Peiry 2005, S.201.

³⁰⁸ Peiry 2005, S.178.

3. Resumee/Fazit/Ergebnis

Künstlerische Werke Psychiatrie-Erfahrener und *genius loci*

Michel Thevoz betrachtet „...Art brut als einen künstlerischen und soziologischen Autismus.“³⁰⁹ Ein Museum verhilft zur Anerkennung der Werke als Kunst. Andere Kunstwerke, so Cardinal, speichern wir nicht einmal im Gedächtnis.³¹⁰ Die Betrachtung der künstlerischen Werke Psychiatrie-Erfahrener unterliegt, wie jede andere Kunstgattung in der Kunstgeschichte, den ästhetischen Richtlinien der heutigen Zeit, dem, was wir als ästhetisch empfinden.

Wir können uns heute der Ästhetik der Werke einer Sammlung Prinzhorn unverfangener öffnen, als dies noch seinen Zeitgenossen möglich war, denn a) hat sich die Kunst-Ästhetik zugunsten dieser besonderen Werke entwickelt und b) ist unsere Gesellschaft unvoreingenommen - wenn auch nicht ganzheitlich - gegenüber Menschen mit psychischen Erkrankungen. Dies kann ein Resultat der langjährigen Aufklärungsarbeit und Bemühung um Inklusion sowie ein Resultat der steigenden Betroffenenanzahl depressiver und anderer psychischer Erkrankungen und darauf folgender Normalisierung in der Anerkennung von Therapieeinrichtungen sein. Das sich vergrößernde Interesse an den Werken Psychiatrie-Erfahrener hängt auch mit der Öffnung der Kunstwelt gegenüber "aus der Rolle fallenden" Künstlerpersönlichkeiten zusammen. Als Beispiel sei hier Jonathan Meese genannt.

Die Isolation innerhalb der psychiatrischen Kliniken der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat autonome, nicht-kondionierte Kunstwerke hervorgebracht.³¹¹ Ein Veröffentlichen durch das Ausstellen der künstlerischen Werke Psychiatrie-Erfahrener verschiebt sicher ihre Bedeutung: Sie werden teils honoriert, teils jedoch „verfälscht und verdreht“.³¹² Die Arbeiten verbleiben in den „mächtig[en] Zitadelle[n] des Marginalen“³¹³ im Spannungsfeld des "Kuriosen", des "Psychopathologischen" und der Kunst, solange sie in einer Ausstellungssituation präsentiert werden, die eben

³⁰⁹ Aus: Peiry 2005, S.215.

³¹⁰ Hierzu und im Folgenden siehe Cardinal, Outsider Art 1972, S.9.

³¹¹ Vgl. auch Peiry 2005, S.262.

³¹² Peiry 2005, S.263.

³¹³ Alain Bourbonnais, in: Peiry 2005, S.227.

die Institution Psychiatrie widerspiegelt (Heidelberg, Gugging) oder zumindest durch ihren Aufbau und ihre Gestaltung daran erinnert (Lausanne). Oder aber es findet eine Umwertung statt: Im neutralen Raum (wie beispielsweise andere Museen der Outsider Art und Art brut: Musée d'art Moderne in Lille, Museum Charlotte Zander in Bönninghausen), vielleicht sogar in kombinierter Ausstellung mit den von der Kunsthistorik anerkannten großen Meistern, erhalten die Werke den kulturellen Wert, den Dubuffet stets ablehnte. Er glaubte, die Kunst verliere dadurch ihre Ursprünglichkeit. Wie Peiry schreibt: „Offensichtlich ist das Museum nicht der ideale Ort zur Aufnahme der Art brut.“³¹⁴ Das als Gegenoffensive geplante Antimuseum ist jedoch durch seine institutionelle Form so stark in der Kulturgeschichte verhaftet, dass es kaum seinen ideellen Zweck erfüllen kann. So gesehen müsste auf die Veröffentlichung der künstlerischen Werke Psychiatrie-Erfahrener tatsächlich komplett verzichtet werden, um ihre Ursprünglichkeit und „Unbeflecktheit“ zu wahren. Besonders kritisch muss das Translozieren einzelner Objekte aus größeren Ensembles in den Ausstellungsraum betrachtet werden: Geschehen zum Beispiel 2011 in der Weltenwandler-Ausstellung der Frankfurter Schirn. Hier wurden Einzelstücke des vermeintlichen Außenseiter-Künstlers Karl Junker³¹⁵ präsentiert, die aus dem Zusammenhang gerissen, also ihrem Ursprungsort und somit -kontext enthoben, ihre Wirkung völlig verloren.

Inge Jádi sei abschließend noch einmal zitiert. Sie beschreibt sehr treffend die Situation der Sammlungen und ihre Aufgabe in der Gesellschaft und somit als Ausstellungsort mit *genius loci* der Psychiatrie: „Seit der sorgfältigen Revision des gesamten Fundus, dem Beschaffen von Krankenakten und Erarbeiten von Transkriptionen werden viele wichtige und internationale Ausstellungen

³¹⁴ Peiry 2005, S.178.

³¹⁵ Karl Junker errichtete von 1891 bis 1912 ein phantasievolles Haus in Lemgo, dass komplett aus Holz erbaut ist. Herausstellungsmerkmal ist die Tatsache, dass er jedes einzelne Bauelement von Hand verzierte oder schnitzte. Dass Junker nicht im eigentlichen Sinne zu den Außenseiterkünstlern gerechnet werden kann, hat Carolin Mischer in ihrer Masterarbeit „Das Junkerhaus in Lemgo und der Künstler Karl Junker. Künstlerisches Manifest oder Außenseiterkunst?“, Universität Paderborn 2010, nachweisen können.

verwirklicht; es können aber auch neue Fragen gestellt und mentalitätsgeschichtliche, ästhetische und historisch anthropologische Achsen gelegt werden, auf denen man sich diesseits der Ursprünglichkeit, den gesellschaftlich verschränkten, traumatisierenden Konflikten und ihren Lösungsversuchen in Leben und Werk der Patienten nähern kann, wobei Krankheit nicht als Störung, sondern als Form der Krisenbewältigung begriffen wird.“³¹⁶

Nochmals festzuhalten ist bei rückblickendem Vergleich der drei vorgestellten Ausstellungssituationen Folgendes: Während die Sammlung Prinzhorn ausschließlich künstlerische Werke bereits verstorbener Psychiatrie-Erfahrener aus historischer Perspektive zeigt, ist im Art / Brut Center Gugging der behutsame und sozialtherapeutische Umgang mit den dort lebenden Künstlern notwendig. Die Collection de l'Art brut hingegen bezieht sich auf Werke von Autodidakten und möchte sich von einem reinen Ausstellen Psychiatrie-Erfahrener distanzieren. Dennoch wird hier ausstellungsgestalterisch stark Bezug auf die Psychiatrie genommen. Auch Inge Jádi lehnt eine Gleichstellung der Ausstellungsorte ab, denn, so sagt sie, auf keinen Fall sei „eine in manchen Kunstkreisen vorherrschende Vorstellung richtig, daß es sich um eine Art Brut Sammlung handle, die etwa der Dubuffetschen Sammlung in Lausanne vergleichbar wäre.“³¹⁷ Allerdings besteht ein wichtiger Teil der Sammlung Prinzhorn aus Werken, die man als Art Brut bezeichnen kann.

Roger Cardinal: „For the function of art when it is genuinely effective, is to give us a chance to break with old habits, and loose the shackles of reasonable social behaviour, the better to retreat down dark passageways and rejoin that part of ourselves which moves towards us with a savage laugh.“³¹⁸

³¹⁶ Burkert, Vernissage 2001, S.14.

³¹⁷ Siehe Inge Jádi, Blickweisen - Sehweisen - Horizonte, in: Wahnsinnige Schönheit 1997, S.24.

³¹⁸ Cardinal 1972, S.11.

Und so sollten auch künstlerische Werke Psychiatrie-Erfahrener, Exzentriker, Außenseiter, unangepasster Autodidakten im authentischen, glaubwürdigen Rahmen präsentiert werden. Sie in eine dunkle Ecke zu verschieben, sollte dabei ebenso vermieden werden, wie sie durch eine unsanfte Kommerzialisierung einem Ausverkauf preiszugeben. Authentizität kann nur erreicht werden, wenn die Künstlerperson hinter dem Werk mit eben jener Offenheit im Ausstellungsraum präsentiert wird. Weder darf das Werk hinter ihrer Biographie verschwinden, noch umgekehrt. Doch die enge Verbindung zwischen Person und Werk, oder vielmehr die Tatsache, dass Person und Werk eins sind, darf nicht vergessen werden. Nur so können Werke der Art brut ihre gesellschaftliche Stigmatisierung allmählich ablegen.

Ausstellungsräume, die mit dem *genius loci* der Psychiatrie behaftet sind, müssen mit diesem ebenso offen umzugehen lernen. Ein Verleugnen dieses Hintergrundes schmälert die Glaubwürdigkeit. So könnte etwa in einem kleinen Ausstellungsraum auf den Hintergrund der Baugeschichte im Zusammenhang mit der Psychiatrie hingewiesen werden. So wie der behutsame Umgang mit den Werken der Art brut gelingt, sollte den Ausstellungsmachern auch dieses gelingen. Ich glaube nicht, dass ein Museumspublikum, dass sich der „rohen Kunst“ bereits interessiert zeigt, mit solch einer Aufklärung nicht umgehen könnte.

Zudem könnte auf diese Weise zur Aufklärung des Vorurteils beigetragen werden, Kunsttherapie sei der Rahmen der Produktion dieser Kunst. Dass die Art brut „im Sterben“³¹⁹ liegt, kann sicher so nicht stehen gelassen werden. Ein behutsamer, offener Umgang mit einem respektvollen Umgang auf ihre Entstehungsgeschichte wäre aber sicherlich dem Erhalt der die Werke umgebenden Aura zuträglich. Es muss, wie Inge Jádi sagte, methodenkritisch gedacht werden, ohne die ethische Dimension zu übersehen.³²⁰ Zukünftige Ausstellungskonzeptionen müssen beides bedenken. Jádi geht noch weiter: Sie hält fest, dass gerade in den Biographien der besten

³¹⁹ Peiry 2005, S.263.

³²⁰ Inge Jádi, Blickwinkel - Sehweisen - Horizonte, in: Wahnsinnige Schönheit 1997, S.24.

Künstler Phasen der Psychose häufig zu entdecken seien.³²¹ Diese werden auch von den großen Ausstellungsorten der Kunst heute nicht verschwiegen.

³²¹ Inge Jádi, Blickwinkel - Sehweisen - Horizonte, in: Wahnsinnige Schönheit 1997, S.30.

Anhang
Abbildungen

**Tabelle 1: Gängige Bezeichnungen der künstlerischen Werke
Psychiatrie-Erfahrener und ihre Bedeutung.**

Bezeichnung	Wer? Was?	Zeitraum	Namensgeber
Art brut	Autodidakten: Laien, Kinder, Menschen mit geistigen Behinderungen und psychischen Krankheiten	Um 1948	Jean Dubuffet
Neuve Invention	Autodidakten: Laien, Menschen mit Beh. Mit Kontakt zur Kunstszene	Nach 1971	Jean Dubuffet
Naive Kunst	Autodidakten, Laien	1928	Wilhelm Uhde
Zustandsgebundene Kunst	Menschen mit psych. Erkrankung, beispielsw. Psychose	Ab 1950er Jahre	Leo Navratil
Bildnerei der Geistekranken	Psychisch Kranke	Ab 1922	Hans Prinzhorn
Outsider Art	„Außenseiter“, ohne Kontakt zur Kunstszene: Psychiatrieinsass en, Laien, auch Naive Künstler	1972	Roger Cardinal
Intuitive Art	Sämtliche nicht- akadem. Kunst	1921	Walter Morgenthaler
Visionary Art	Spirituelle/ Religiöse	Ende 20. Jahrhundert	Raw Vision Magazine
Visionary Environments	Von Autodidakten gestaltete Gebäude, Skulpturenparks, andere Dekorationen	Ende 20. Jahrhundert	' '
Folk Art	Traditionell, Dekorativ		

Tabelle 2: Entwicklung der Sammlung Prinzhorn und des Art / Brut Center Gugging unter jeweiligem Leiter der Institution

	Sammlung Prinzhorn		Art / Brut Center Gugging	
Name des Leiters	Hans Prinzhorn	Thomas Röske	Leo Navratil	Johann Feilacher
Beruf	Kunsthistoriker Arzt	Kunsthistoriker Musikwissenschaftler Psychologe	Psychiater	Künstler Psychiater
Zeitraum	1919 Arbeitsbeginn in Heidelberg	1991 Promotion über Prinzhorn, seit 2002 Leiter der Sammlung	1954 erste Zeichnungen mit Patienten, 1984 Ruhestand	1984 Übernahme der Leitung nach Navratil
Tätigkeit	Aufbau einer Sammlung	2001 Übernahme der Sammlung und des Museums von Inge Jádi	Einrichten des „Zentrum für Kunst- und Psycho- therapie“, heute „Haus der Künstler“	Aufbau eines Art brut Zentrums
Erste / Entscheidende Publikation	1922 „Bildnerei der Geistes- kranken“ (beeinflusst Navratil)	1995 „Der Arzt als Künstler. Ästhetik und Psychothera- pie bei Hans Prinzhorn [1886-1933]“	1965 „Schizo- phrenie und Kunst“	1997 „Menschen mit Heiligen- schein“
Herangehensweise	Krankheit steht im Vordergrund, Werke als Indiz psych. Erkrankungen, Publikation als Beispiel sammlung	Werke der Sammlung in Verbindung mit Kranken- geschichten „Krankheit nicht als Störung begreifen, sondern als Form der Krisen- bewältigung“ ³²²	Krankheit steht im Vordergrund, Werk als Mittel der Kunst- Psycho- therapie	Werk mit seinem Kunstwert steht im Vordergrund „Das Bestreben, künstlerisch talentierten Menschen mit psychischen Problemen zu gleichen Rechten in der Gesellschaft zu verhelfen, ist die Hauptlinie dieser Ideologie“. ³²³

³²² Vernissage 2001, S.14.

³²³ Soverän 2004, S.7.



SAMMLUNG PRINZHORN

UniversitätsKlinikum Heidelberg

Abb.1: Logo der Sammlung Prinzhorn,
aus: [www.http://prinzhorn.ukl-hd.de/](http://prinzhorn.ukl-hd.de/).



Abb.2: Carl Lange, Das heilige Schweisswunder in der Einlegesohle,
aus: Burkert, Hans [Red.], Bauer, Hans-Herbert, Sammlung Prinzhorn
- ein Museum der eigenen und anderen Art, Psychiatrische
Universitätsklinik Heidelberg / Sammlung Prinzhorn, 2001, in:
Vernissage. Die Zeitschrift zur Ausstellung, 07/01, S.31.



Abb.3: August Natterer, Weltachse mit Hase, vor 1919, Vernissage 2001, S.28.



Abb.4: Agnes Richter, Selbstgenähtes, mit autobiographischen Texten besticktes Jäckchen, aus: Vernissage 2001, S.39.



Abb.5: Lageplan der Universitätskliniken Heidelberg mit Sammlung Prinzhorn, Foto: Die Verfasserin 2012.

Ausstellung „Entartete Kunst“

Ausstellungsleitung

6. Juni 1938

Liste

der Werke der Irrenkunst aus Heidelberg (zurückgesandtes Material)

- | | |
|-----------------------------------|--|
| ✓ 2887 Phant. Gest. | ✓ 2308 Dame auf der Ofenbank |
| ✓ 712 Landschaft | ✓ 2310 Sonnendrachen |
| ✓ 721 Seelandschaft | ✓ 2307 Figuren |
| 244 Gesicht | ✓ 83 Kopf |
| " " | Landschaft |
| ✓ 3034 Gestalt | ✓ 2376 Kreuzigung |
| ✓ 871 Phantasie | ✓ 7 Schöpfungsgeschichte |
| ✓ 235 Gesicht | ✓ 49 22 Osterfrieden |
| ✓ 2314 Gartenlandsch. | ✓ 876 Phantasie |
| ✓ 2777 5.3.20 2 Bilder | ✓ 1888 Phant. Landschaft |
| 385 Gestalten | ✓ 1661 3 Bilder |
| ✓ Selbstbildnis | |
| ✓ 2895 "Sein bei" | ✓ 264 Männerportrait |
| ✓ 2903 Gestalt | ✓ 4212 Sonne über Wasserturm |
| ✓ 717 Gesicht | ✓ 718 Landschaft |
| ✓ 715 Phant. | ✓ 2167 Frauengestalten |
| ✓ 4369 Teich | ✓ 4234 Pappellandschaft |
| ✓ 882 | ✓ 4203 Brautpaar |
| ✓ 21 d. Teufel u. der | |
| deutsche Michel | ✓ 2968 Kopf |
| ✓ 888 Reiterkampf | ✓ 2160 phant. Stadtbild |
| ✓ 628 Es braust ein Ruf.. | ✓ 4368 Waldlandschaft |
| 822 | ✓ 2326 Klebearbeit |
| ✓ 280 Figuren | ✓ 81 Klebearbeit |
| ✓ 280 Mode-Entwurf | ✓ Klebearbeit (Personen am Tisch) |
| ✓ Selbstbildnis | 2326 Phant. Szene |
| ✓ 6 Phant. Zyklus | 180 Winterlandschaft |
| ✓ 3924 Ritter mit Pferd | 62 Knabenkopf |
| ✓ 3178 Kopf | ✓ 3174 2 Köpfe |
| ✓ schreibend Frau | ✓ 1887 Lampenphantasie |
| ✓ 710 Figuren | 23-41 Skizzenbuch |
| ✓ 404 Wolfsschlucht | 42-56 Zeichenblock |
| ✓ 194 die Schöpfung | 1-16 Skizzenbuch |
| ✓ 2297 Gott | 17-22 lose Blätter (Oelstift) |
| ✓ 4202 Grabstätte | 57-75 lose Blätter (Bleistift) |
| ✓ 403 Wer wälzte... | ✓ 134 Holzplastik |
| ✓ 2303 Altar | ✓ 202 Holzplastik |
| ✓ 193 Aus d. Schöpfungsgeschichte | |
| ✓ 2306 Dame in Blau | |
| ✓ 4270 Frauenbildnis | |
| ✓ 2264 Exotisches Gebäude | |
| ✓ 2338 Pavillon | |
| ✓ 2305 Landsch.m.Boot | |
| ✓ 2316 phant. Landschaft | |
| ✓ 4366 Sonnenaufgang | |

Abb.6: Liste der aus der Sammlung Prinzhorn „entliehenen“ Werke für die Ausstellungstation „Entartete Kunst“ Berlin 1938, aus: Vernissage 2001, S.12.

WER VON IHNEN WAR KUNSTLER - WER IST GEISTESKRANK!
 Wirksame Gegenüberstellungen entarteter Kunst mit Erzeugnissen von Idioten



Eugen Hoffmann: „Mädchen mit blauem Haar“
 (hierfür bezahlte die frühere Leitung der
 Stadtmuseum-Galerie in Dresden RM. 500,—)



Als Gegenüber: Kopf-Plastik, das Werk
 eines geisteskranken Laien
 Foto aus dem Besitz der Psychiatrischen Klinik,
 Heidelberg



Hoerle: „Das Liebespaar“
 Grauenhaft wirkt die vertierte Heruntergekom-
 menheit, die aus diesem Schmutzbild spricht. So
 etwas nannte man Kunst



Als Gegenüber: ein Liebespaar, wie es
 ein geisteskranker Laie sieht
 Foto aus dem Besitz der Psychiatrischen Klinik,
 Heidelberg

Abb.7: Propaganda-Bericht zur Ausstellung „Entartete Kunst“ im
 Hamburger Tageblatt 1938, aus: Vernissage 2001, S.13.



Abb.8: Aufbewahrungsort für viele Jahre: Die Schränke, in denen die komplette Sammlung verwahrt wurde, aus: Vernissage 2001 S.14.



Abb.9: Die Räume der Sammlung auf dem Dachboden der Psychiatrischen Universitätsklinik 2001 (ehemalige Arbeitsräume), aus: Vernissage 2001, S.14.



Abb. 10: Psychiatrische Klinik und Laubgang zum Nebengebäude.



Abb. 11: Psychiatrische Klinik und Museum Sammlung Prinzhorn im alten Hörsaal, beide aus: Vernissage 2001, S.4.



Abb. 12: Das Museum Sammlung Prinzhorn im ehemaligen Hörsaal der Neurologie. Verglaster Verbindungstrakt, Foto: 2012.



Abb.13: Das Hörsaalgebäude 1900, aus: Vernissage 2001, S.58.

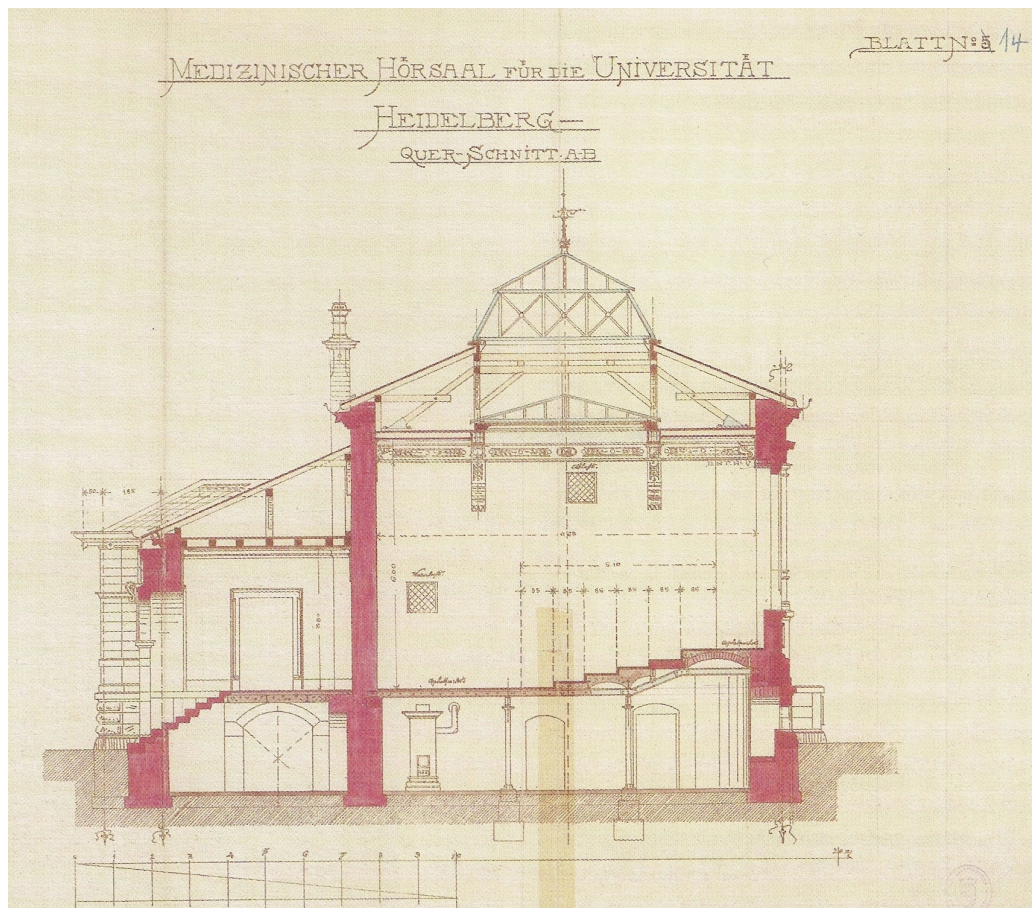


Abb.14: Hörsaal der Neurologie, Historischer Bauplan, 1890, aus: Vernissage 2001, S.60.

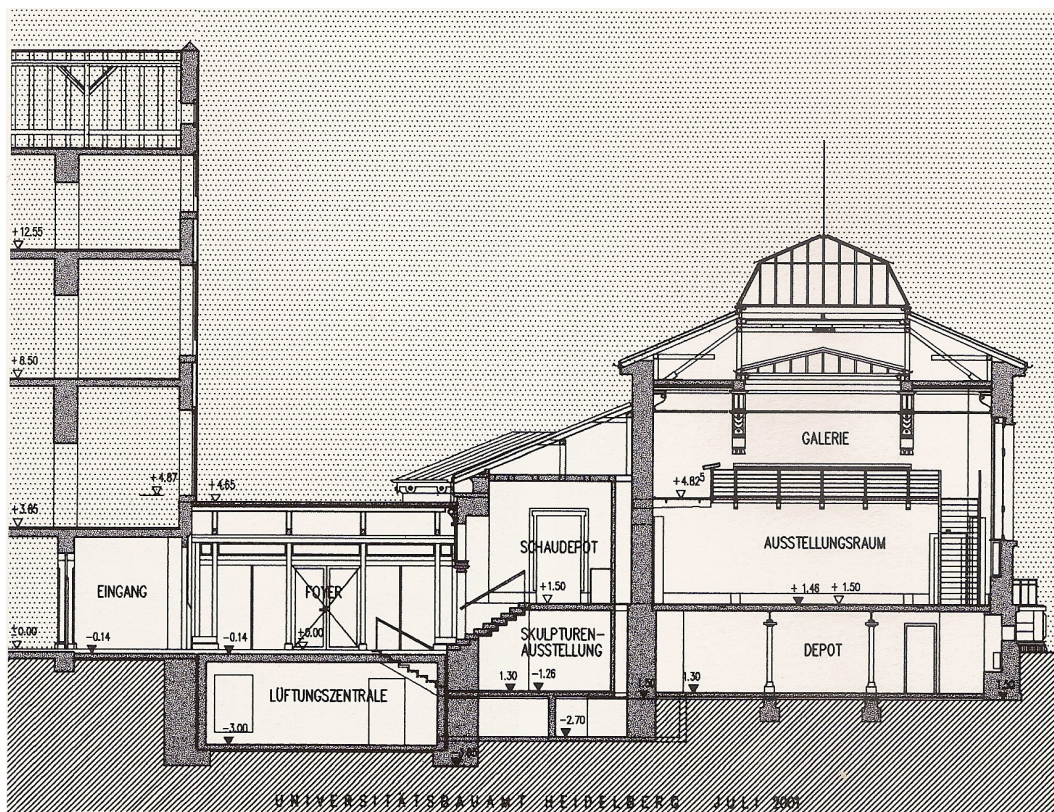


Abb.15: Umbau des Hörsaals zum Ausstellungsgebäude, Umbauplanung, 1998, aus: Vernissage 2001, S.61.

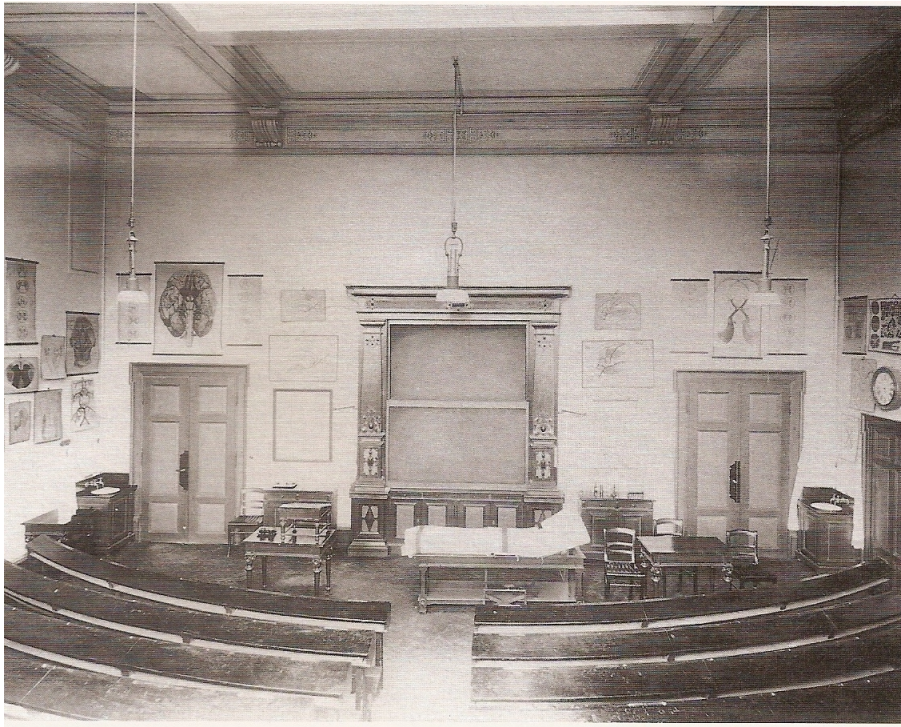


Abb.16: Der Hörsaal der Neurologie 1900,
aus: Vernissage 2001, S.58.



Abb.17: Eingebaute Galerie als zweite Ausstellungsebene 2001,
Aus: Vernissage 2001, S.62.

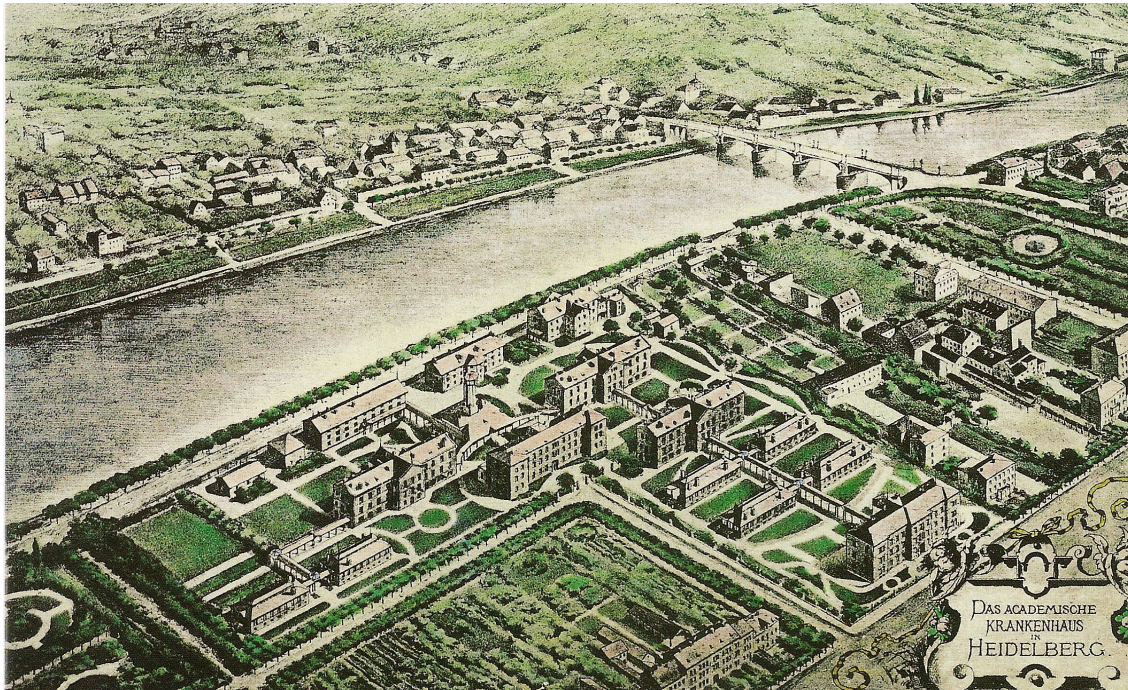


Abb.18: „Das neue akademische Krankenhaus in Heidelberg“, Zeichnung, 1879, aus: Vernissage 2001, S.57.

Ziel ist ein Zentrum für Outsider Art

Freundeskreis der Sammlung Prinzhorn Heidelberg hat einen neuen Vorstand mit vielen Ideen

Von Heide Seele

Die bauliche Erweiterung ist das gegenwärtige Hauptanliegen der Sammlung Prinzhorn in Heidelberg. Zuerst war es ja darum gegangen, ein eigenes Domizil zu finden für die berühmten Objekte des Psychiaters und Kunsthistorikers Hans Prinzhorn (1886-1933). Nach langwierigem Prozedere wurde dieses Ziel im Herbst 2001 erreicht mit dem Einzug der Kollektion in das ehemalige Hörsaalgebäude der Neurologie im Heidelberger Altklinikum in der Voßstraße. Über 5000 Arbeiten von Anstaltsinsassen hatte der vom Expressionismus geprägte Arzt und Kunsthistoriker zwischen 1919 und 1921 in Deutschland zusammen getragen. Mit der Auswertung dieser „Hervorbringungen“ von psychisch Kranken wollte er den Urphänomenen des Kreativen auf die Spur kommen. Seine Sammlung wurde denn auch von Picasso, Dali, Max Ernst oder Alfred Kubin geschätzt.

Durch Prinzhorns Buch „Bildnerei der Geisteskranken“ (1922), das der Heidelberger Springer Verlag jetzt wieder (in siebenter Auflage) zugänglich macht und das Gegenstand einer bis 5. Februar laufenden Ausstellung (vgl. unsere Rezension vom 7. Dezember 2011) ist, wurde die Kollektion international berühmt. Die Schrift galt als „Bibel des Surrealismus“ (Breton) und wurde von vielen Künstlern als Inspirationsquelle genutzt. In zahlreichen Ausstellungen unter der Ägide von Dr. Thomas Röske wurden unterschiedliche Facetten der Prinzhorn-Arbeiten beleuchtet. Doch der Platz reicht nicht mehr aus. Eine bauliche Erweiterung ist notwendig, und um sie bemüht sich nun der neue einstimmig gewählte Vorstand des Prinzhorn-Freundeskreises. Als Nachfolgerin des zurückgetretenen Hans Gercke ist nun die Kunsthistorikerin und Galeristin Dr. Kristina Hoge die erste Vorsitzende. Die weiteren neuen Vorstandsmitglieder sind Prof. Jochen Tröger, ehemaliger Prorektor und Rektoratsbeauftragter für die Organisation der 625-Jahr-Feier der Universität Heidelberg und Prof. Konrad Beyreuther, Gründungsdirektor des Netzwerks Altersforschung (NAR). Aus dem alten Vorstand ist Doris Nöll-Rumpeltes als stellvertretende Vorsitzende wieder mit dabei, Ingeborg Klinger, Dr. Thomas Röske und Dr. Bettina Brand-Claussen.

Dieser engagierte Kreis will sich für mehr Raum einsetzen, nicht nur um Ausstellungen angemessen präsentieren zu können, in denen die Patientenarbeiten im kunsthistorischen Kontext gezeigt und als Inspirationsquelle gewürdigt werden, sondern es sollen auch Einzelschicksale dokumentiert und spezifische Fragestellungen untersucht werden. In einer ständigen Präsentation will der neue Vorstand eine Auswahl an „Klassikern“ der Sammlung ausbreiten. Dies ist vor allem für internationale Besucher wünschenswert, die oft einen weiten Weg in Kauf nehmen, um die berühmten Patientenarbeiten kennen zu lernen. Mehr Platz soll es dann auch für eine historische Dokumentation und mehr Informationstexte geben, eine Spezialbibliothek zum Thema Außenseiterkunst sowie ein graphisches Kabinett, in dem sich die Besucher Werke ihres Interesses vorlegen lassen können. Das Ziel der Wunschliste ist die Entwicklung des Museums zu einem Zentrum für „Outsider Art“.

Der Freundeskreis wird weiterhin Publikationen, Ausstellungen und Sonderveranstaltungen der Sammlung Prinzhorn unterstützen. Die nächste Gelegenheit, die neuen Mitglieder kennenzulernen, besteht bei der Matinee am 5. Februar um 11 Uhr im Museum in der Voßstraße, bei der das Stück „Sammlung Prinzhorn“ von Christoph Klimke in der Inszenierung von Johann Kresnik vorgestellt wird. Autor und Regisseur sind anwesend. Das Stück hat am 18. Februar im Opernzelt Premiere.

Prinzhorns Buch

Hier der neue Vorstand des Prinzhorn-Freundeskreises: Oben (von links): Thomas Röske, Jochen Tröger, Konrad Beyreuther. Unten (von links): Ingeborg Klinger, Doris Nöll-Rumpeltes, Kristina Hoge und Bettina Brand-Claussen. Foto: Thorsten Kappenberg

RNZ 24.01.12

Abb.19: Zeitungsbericht zum Ausbau der Sammlung Prinzhorn, aus: RNZ 24.01.2012.



Abb.20: Das markante Gebäude mit Wasserturm, geplanter Erweiterungsbau, Foto: 2012.



Abb.21: Logo des Art/Brut Center Gugging, aus: www.gugging.org.

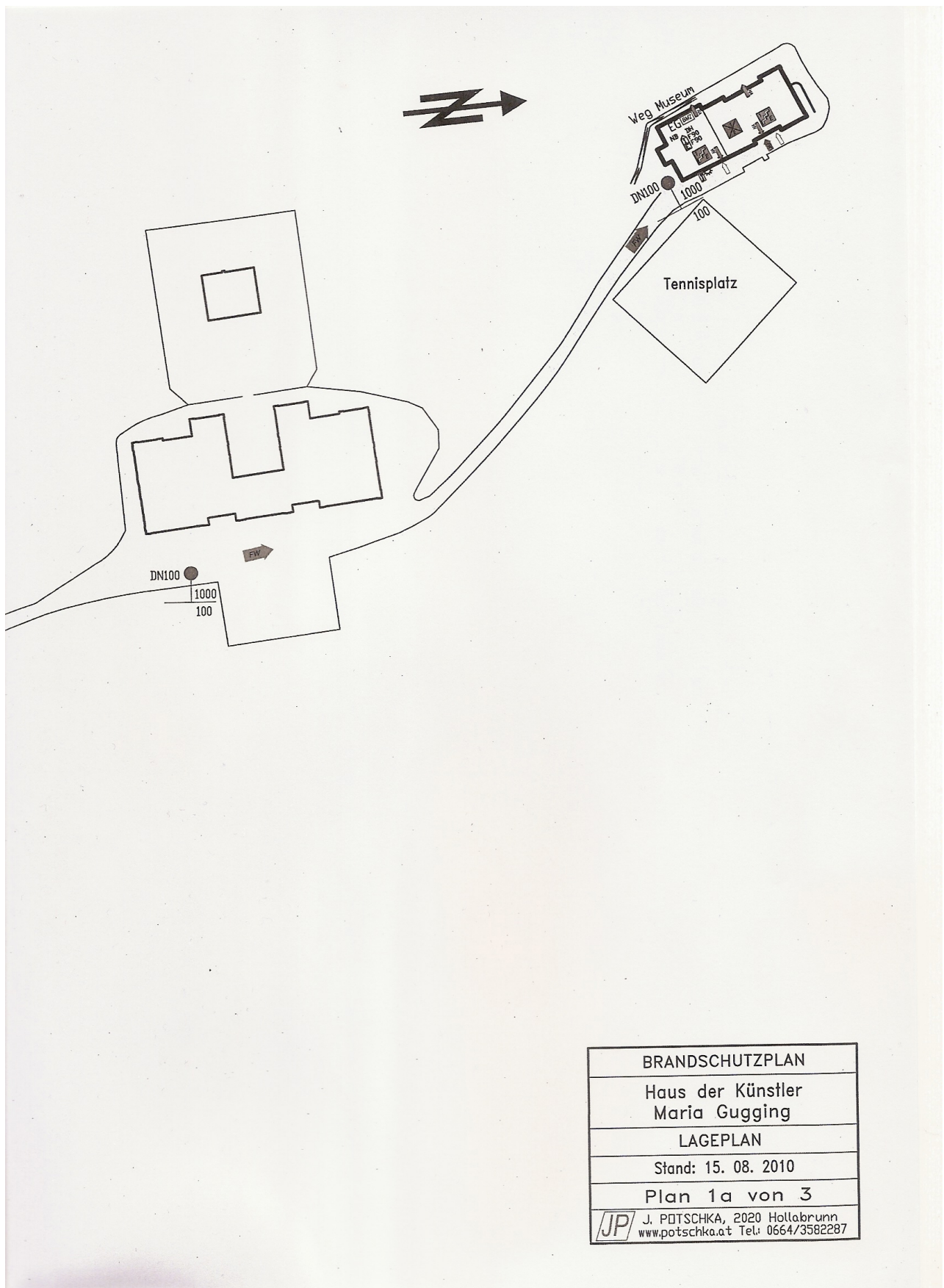


Abb.22: Lage Art / Brut Center Gugging und Haus der Künstler, mit freundlicher Genehmigung Haus der Künstler Gugging.



Abb.23: Haus der Künstler mit seinen Bewohnern, aus: www.derstandard.at.



Abb.24: Heinrich Reisenbauer, Regenschirme, aus: www.gugging.org.



Abb.25: August Walla, Weltallende, aus: www.gugging.org.

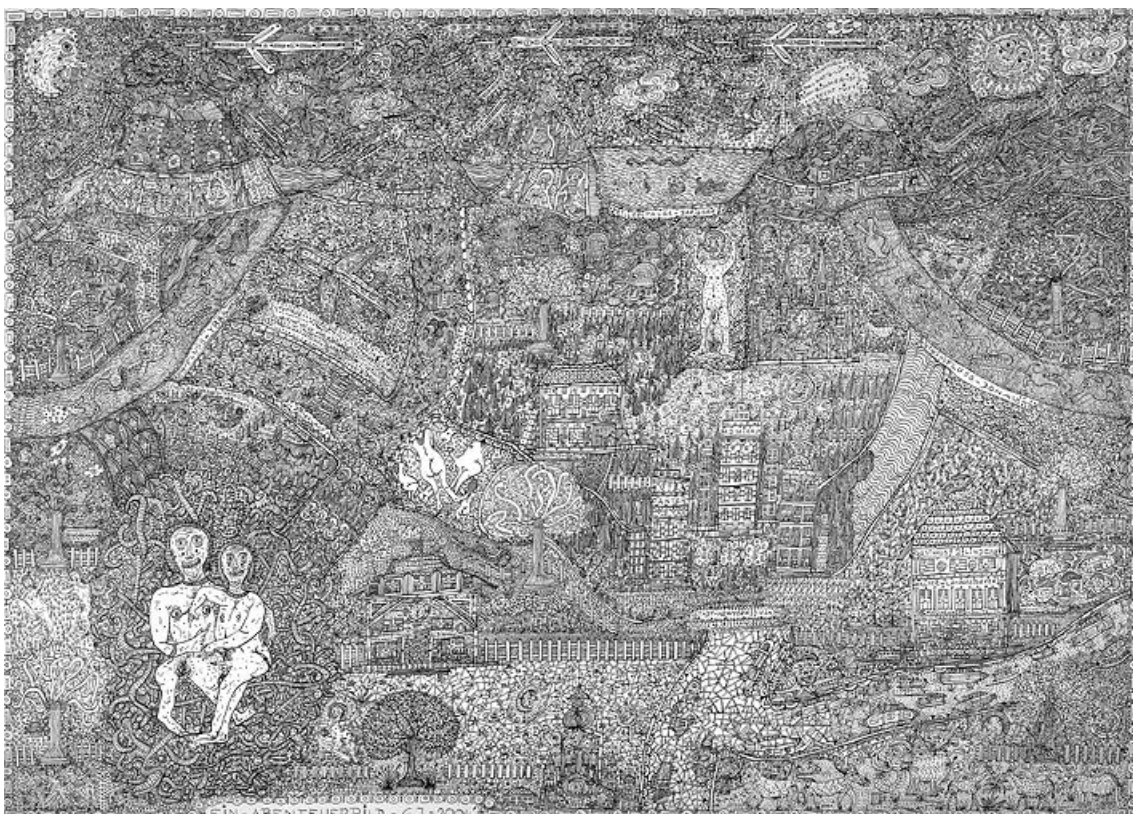


Abb.26: Johann Garber, Ein Abenteuerbild, 2004, www.gugging.org.

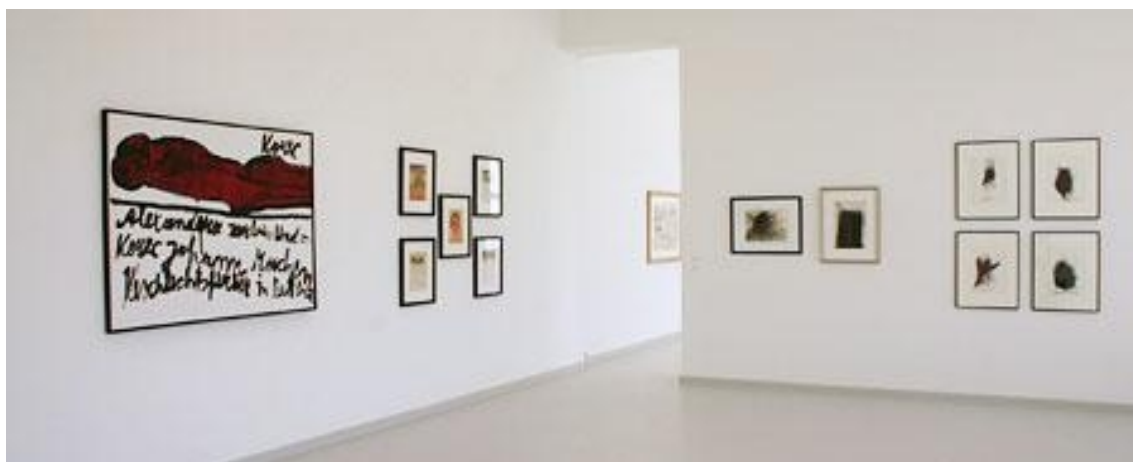


Abb.27: Innenraum des Museum Gugging, aus: www.gugging.org.



Abb.28: Galerie Gugging im Erdgeschoß, aus: www.creativegrowth.org.



Abb.29: Das ehemalige „Kinderhaus“, heute Art/Brut Center Gugging, aus: www.gugging.org.



Abb.30: Art/Brut Center (rechts) und „Villa“ (links), ehemaliges Klinikareal, Foto: Die Verfasserin März 2012.



Abb.31: Hofseite des Art/Brut Center Gugging mit Museumsshop, Foto: Die Verfasserin März 2012.



Abb.32: Haus der Künstler mit Zubau (links) 2012, aus: www.gugging.org.



Abb.33: Flur im Haus der Künstler mit von August Walla bemalten Wänden, aus: www.gugging.org.

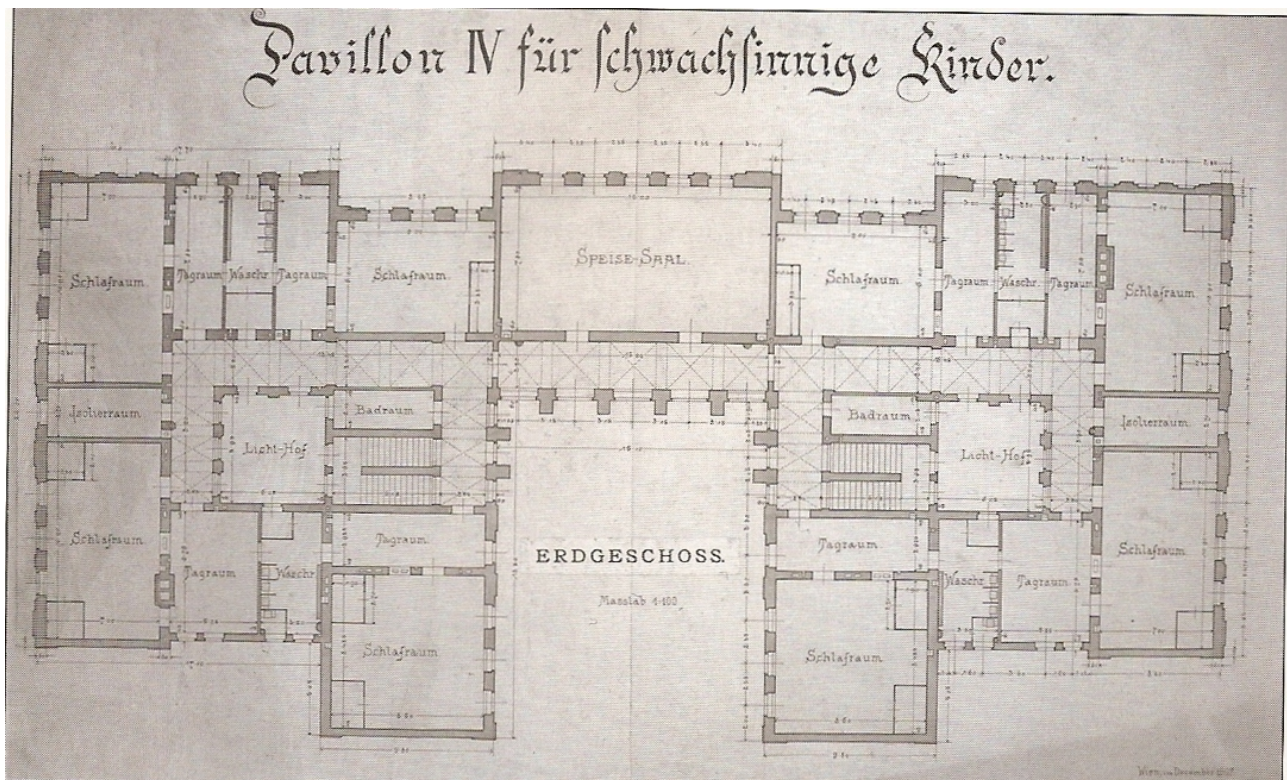


Abb.34: „Pavillon IV für Schwachsinnige Kinder“, Plan des Erdgeschoß des „Kinderhaus“ 1897, aus: Klosterneuburg – Geschichte und Kultur, Klosterneuburg 2009, S.122.

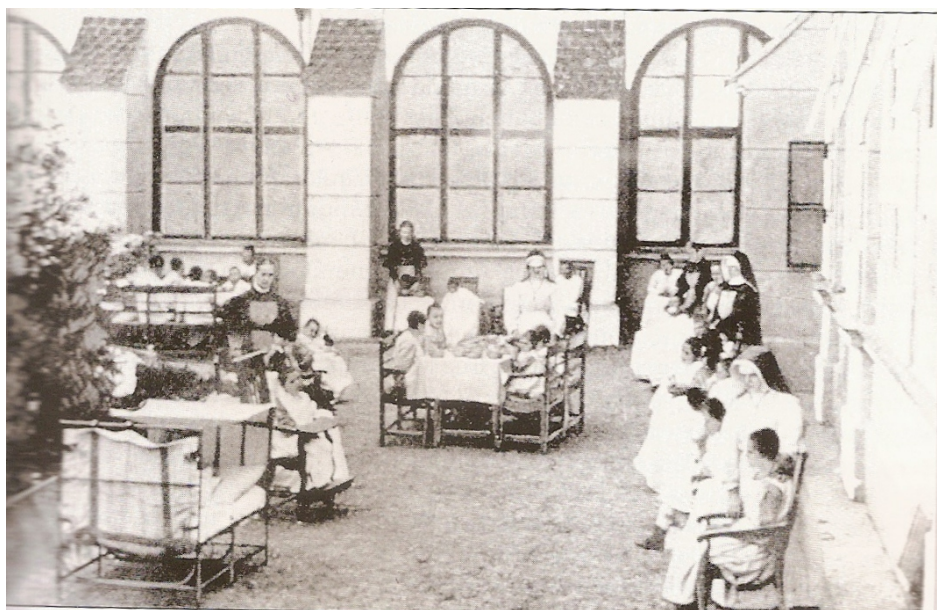


Abb.35: Kinder und geistliche Schwestern im Hof der Klinik (heute Art / Brut Center Gugging), aus: Klosterneuburg – Geschichte und Kultur, Klosterneuburg 2009, S.29.

Die „aufbewahrten Kinder“ von Gugging

STANDARD, 11.3.1991

Ein Jahr nach dem Skandal: Der Kampf der Nervenheilanstalt um Personal, Umbau und Umwidmung

Elisabeth Krammer

Gugging – Evi bekommt Schokolade mit auf den Weg zum Röntgen. Ihr neuer Haarschnitt sorgt für helle Begeisterung bei den Pflegern. Doch die Frage der Ärztin, wer denn für das Kunstwerk verantwortlich sei, kann Evi nicht beantworten. Denn Evi ist schwer geistig behindert, die Kunst der klaren Sprache ist ihr nicht gegeben. Ihr Zuhause: Nervenheilanstalt Gugging, Kinderhaus.

Und dort hat sich seit dem Skandal des vergangenen Jahres einiges geändert. Um die damals gemachten Vorwürfe an das Personal des Spitals, die Patienten gequält und vernachlässigt zu haben, ist es still geworden.

Verfehlungen der Mitarbeiter könne man niemals ganz ausschließen, meint nun die Leiterin Evelyn Patzak. Im eigenen Haus sei dies für sie aber unvorstellbar.

Doch das plötzliche öffentliche Interesse hat dem Haus Gutes gebracht. Patzak: „Wir haben zehn zusätzliche Dienstposten bekommen und die Wartezeit für die Bewerber dauerte nur vier Wochen statt wie sonst fünf Monate.“ Die Betreuung der wegen ihres Geisteszustandes im Volksmund als „Kinder“ bezeichneten Patienten sei damit ein bißchen einfacher geworden.

Außerdem seien endlich die Wege geleitet worden. Und auch Patzaks größtes Anliegen, die Umwidmung des Krankenhauses in ein Förderpflegeheim, sei in greifbare

Nähe gerückt. Das Ziel: Die Patienten sollen statt endloser Hospitalisierung die Chance haben, „ausgesiedelt“ zu werden, in Wohngemeinschaften und Behindertenwerkstätten einem normalen Leben näher kommen dürfen.

„Das Haus hier ist ja kein Spital, das einen Primar und Oberärzte braucht. Es ist für die meisten Pfleglinge ein Zuhause, in dem sie den größten Teil ihres Lebens verbringen“, erklärt die Leiterin.

Im Augenblick hat Patzak 83 Pfleglinge zu hüten. Das Durchschnittsalter der Klienten liegt bei 30 Jahren. 42 Mitarbeiter kümmern sich im Turnusdienst um ihre Schützlinge. Aber, so die Ärztin: „In Wien ist man bei der Behindertenpflege viel weiter.“

In der Bundeshauptstadt wohnen beispielsweise in Lebenshilfe-Heimen Pfleglinge, die ebenfalls aus einem psychiatrischen Krankenhaus „ausgesiedelt“ wurden. Ihr Zustand ist dem der Klienten Guggings vergleichbar. Hier muß sich jeder Mitarbeiter bloß um rechnerische 1,5 Pa-

tienten bemühen – ein Zivildienstler und die Betreuer der Beschäftigungstherapie nicht mitgezählt.

Aber immerhin, Patzaks Wunsch, die Angestellten hausintern weiterbilden zu dürfen, ging in Erfüllung. Viermal im Monat finden in Gugging Kurse über alle Facetten der Behindertenarbeit statt.

Für Gesundheitslandesrat Ernest Brezowsky aber sind die Patienten des Gugging Kinderhauses „wie mir Fach-

leute sagen“ für Wohnheime nicht geeignet: „Wo wollen Sie denn die unterbringen? Wenn das Fälle wären, die man wo anders lassen kann, könnten die Eltern sich Zeit nehmen und selber pflegen.“

Eine Meinung mit der sich Landesrätin Liese Prokop nicht anfreunden kann. Nach der geplanten Umwidmung wird Gugging zu Prokops Angelegenheit: „Dort sind Personal und Umbauten nötig. Man kann die Patienten nicht einfach nur aufbewahren.“

Abb.36: „Die „aufbewahrten Kinder“ von Gugging“, Zeitungsbericht aus der Zeitung „Standard“ vom 11.03.1991, Quelle: Archiv der sob-behindertenarbeit.



Abb.37: Das „Kinderhaus“ zu Beginn der Umbauarbeiten, Art Brut Center Gugging, aus: Klosterneuburg – Geschichte und Kultur, S. 156.

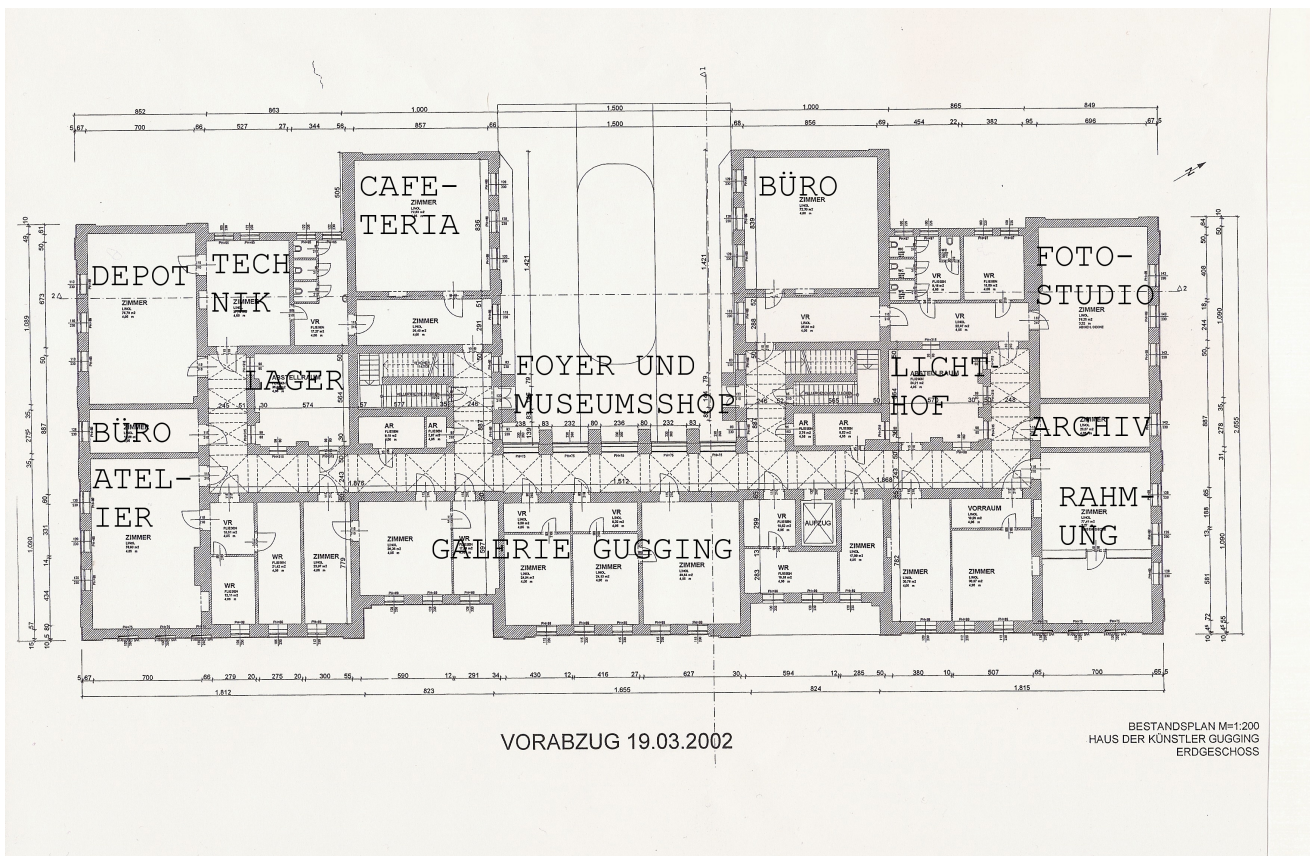


Abb.38: Grundriß Erdgeschoß des Art / Brut Center Gugging.

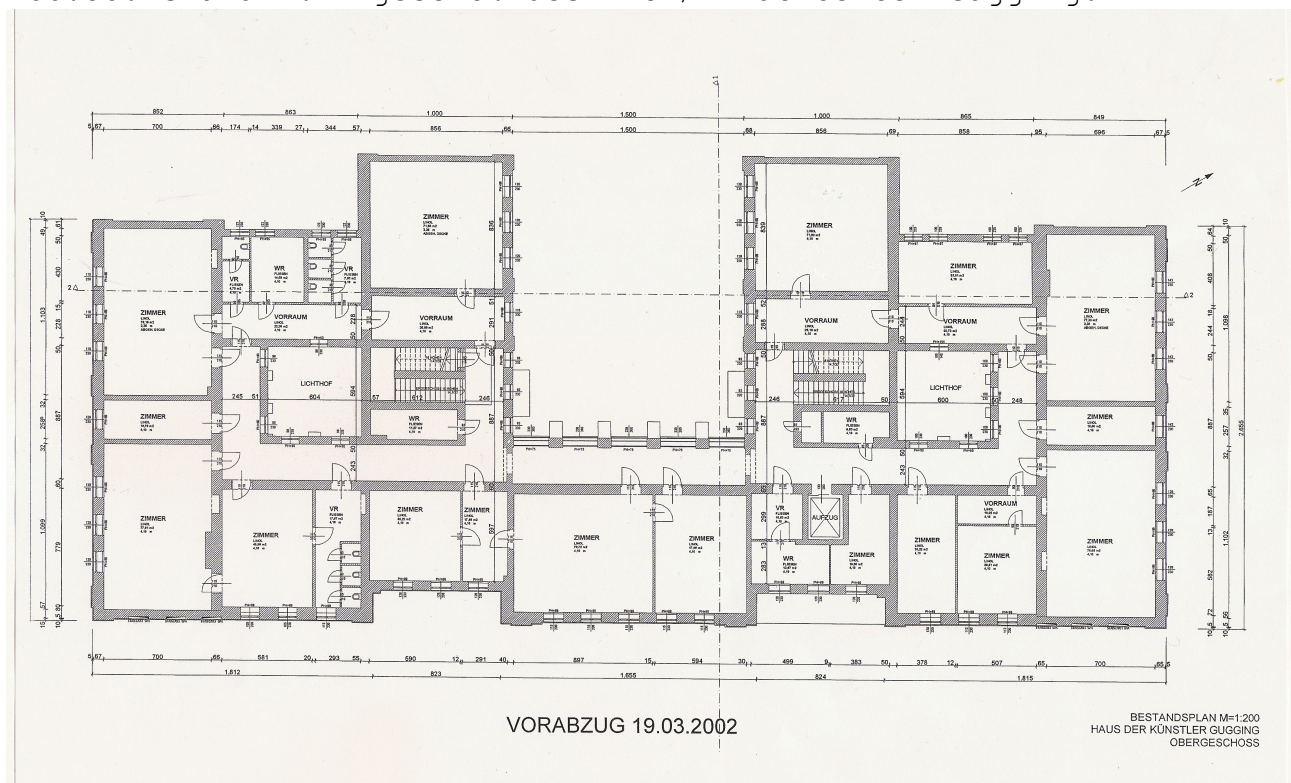


Abb.39: Grundriß Obergeschoß des Art / Brut Center Gugging, beide mit freundlicher Genehmigung Art / Brut Center Gugging.

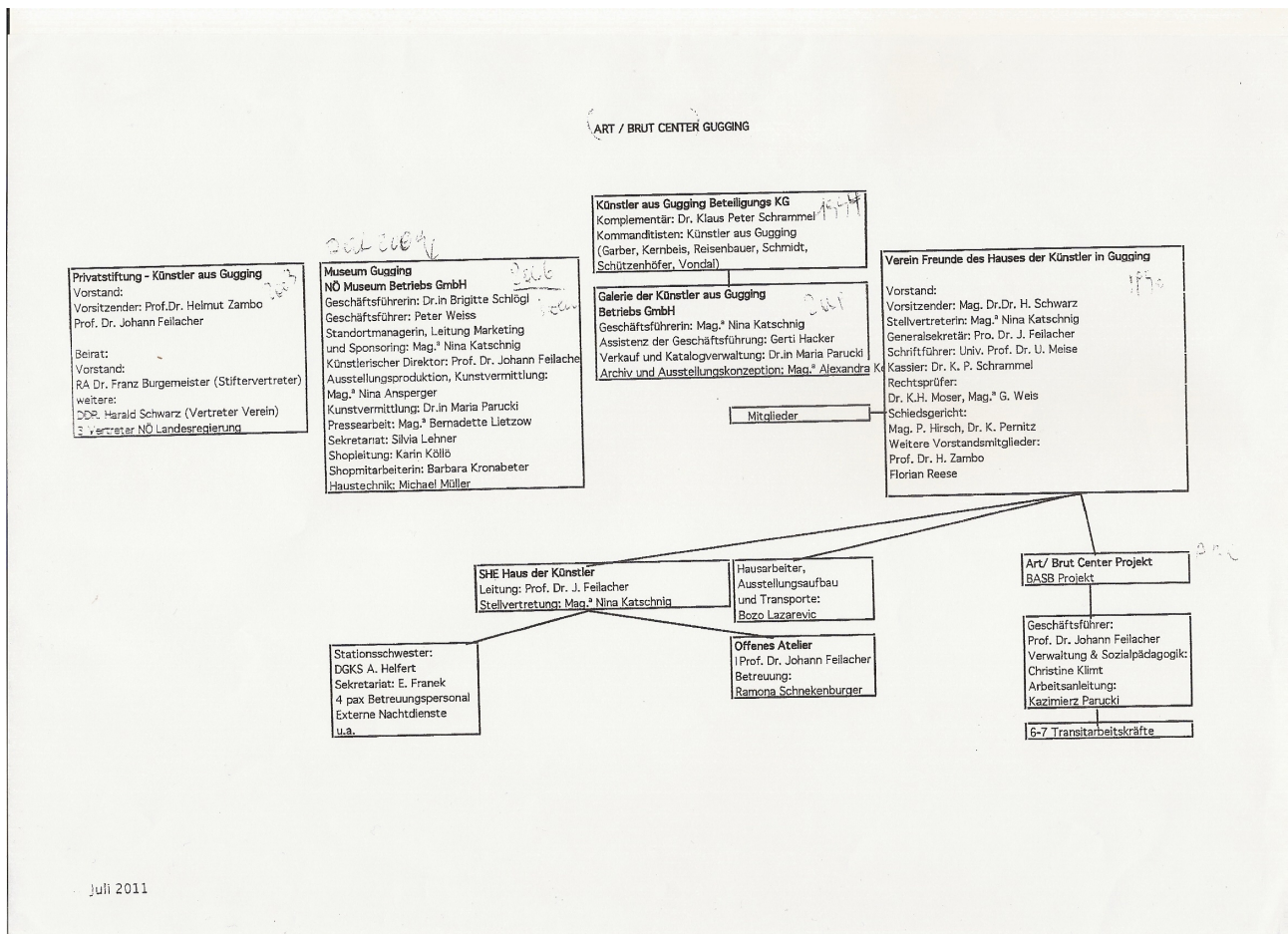


Abb.40: Organigramm des Art / Brut Center Gugging, mit freundlicher Genehmigung Art / Brut Center Gugging.



Abb.41: Das Foyer de l'Art brut in Paris, Untergeschoß der Galerie Drouin, 1948, aus: Peiry 2005, S.65.



Abb.42: Pavilliongebäude im Garten Gallimards, aus: Peiry 2005, S.74.



Abb.43: Stadthaus in Paris, vorübergehender Sitz der Sammlung,
aus: Peiry 2005, S.125.

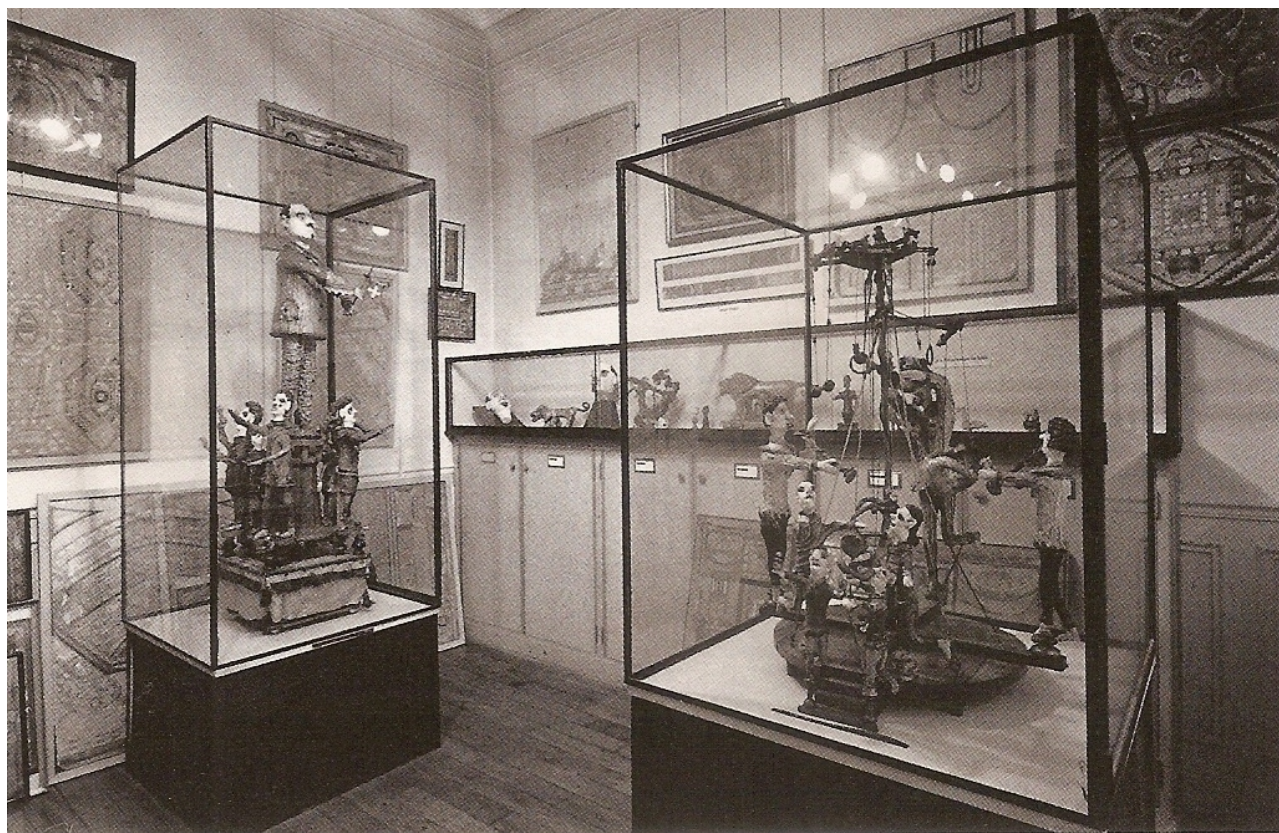


Abb.44: Ausstellungsraum im Stadthaus,
aus: Peiry 2005, S. 126.

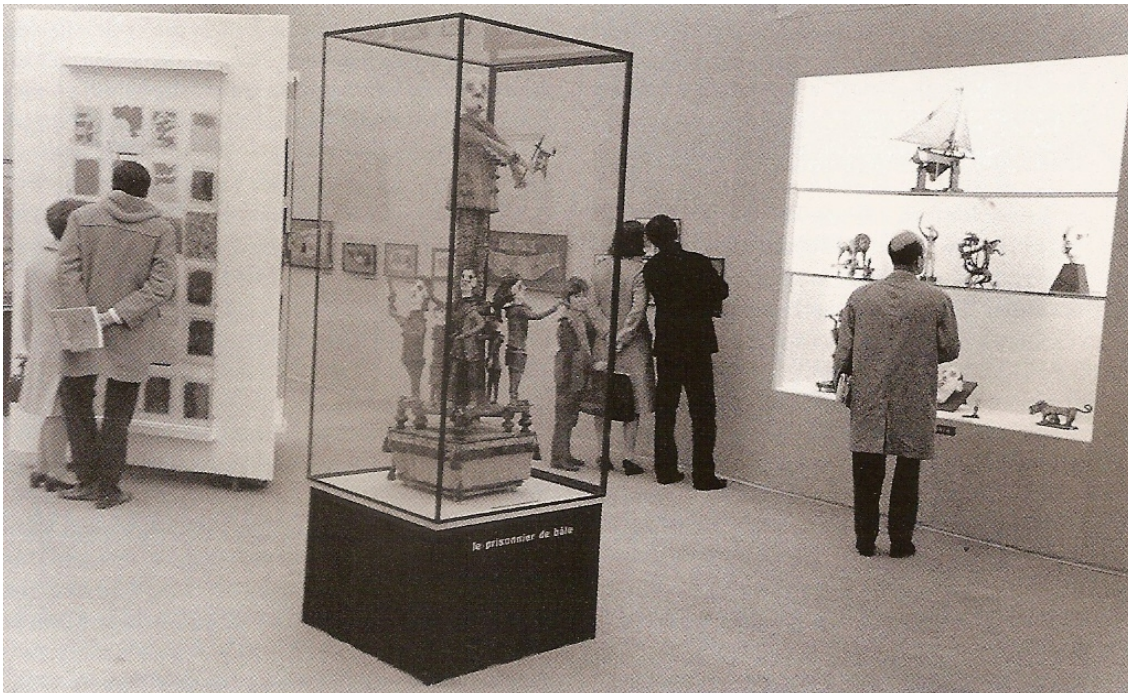


Abb.45: Ausstellung im Musée de l'Art et d'Histoire,
aus: Peiry 2005, S. 165.



Abb.46: Château de Beaulieu in Lausanne, heutiger Sitz der Sammlung,
Südsicht, aus: Peiry 2005, S.174.



Abb.47: Ausstellungssituation im Erdgeschoß der Collection, aus: Peiry 2005, S.178.

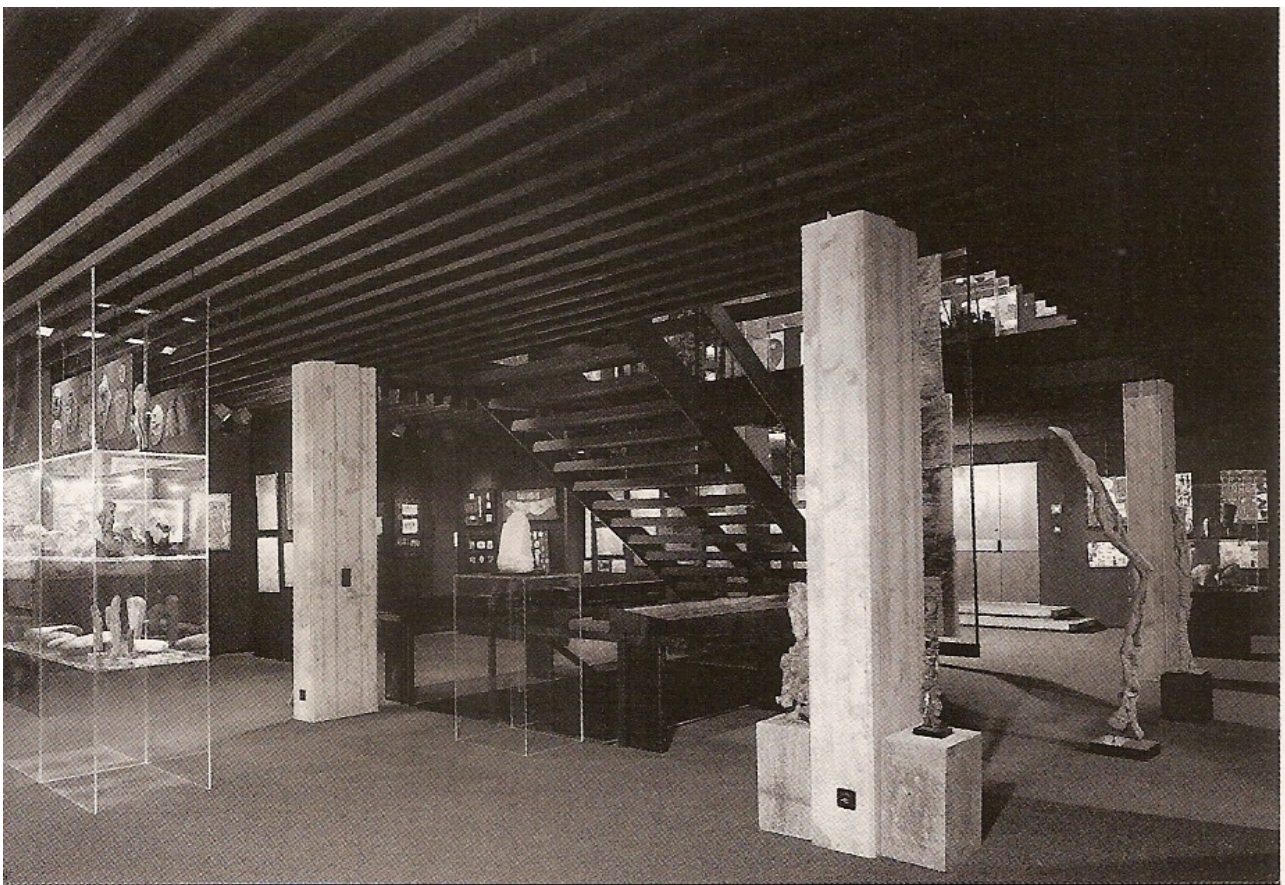


Abb.48: Ausstellungssituation im Erdgeschoß der Collection, aus: Peiry 2005, S. 181.

Literaturverzeichnis

So weit nicht anders angegeben, werden die folgenden Publikationen in den Fußnoten der Arbeit mit dem Nachnamen des Autors/Herausgebers und dem Erscheinungsdatum abgekürzt.

Ankele, Monika, Alltag und Aneignung in Psychiatrien um 1900. Selbstzeugnisse von Frauen aus der Sammlung Prinzhorn, Wien 2009.

Bäck, Wolfgang, Czech, Hedwig, u.a., Stadtgemeinde Klosterneuburg (Hg.), Geschichte und Kultur, Sonderband 3: Von der Anstalt zum Campus. Geschichte und Architektur des Krankenhauses in Maria Gugging, Klosterneuburg 2009.

Beetz, Christian, Zwischen Wahnsinn und Kunst : die Sammlung Prinzhorn, Heidelberg 2007.

Bleim, Katharina, Neues Wohnen von geistig behinderten Menschen ausserhalb der Psychiatrie am Beispiel „Kinderhaus“ Gugging, Diplomarbeit an der Akademie für Sozialarbeit der Stadt Wien, 1997.

Borsdorf, Ulrich, Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte, Bielefeld 2004, S.40.

Brand-Claussen, Bettina, Stephan, Erik, Sammlung Prinzhorn, Wunderhülsen & Willenskurven. Bücher, Hefte und Kalendarien aus der berühmten Sammlung der Heidelberger Universität, Heidelberg und Jena 2002.

Brockner, Ingrid, Bricocoli, Massimo, Irrenhaus-Transformation. Umnutzung Psychiatrischer Anstalten, in: Zeno, Nr.2, 2010, S.58-61.

Vernissage 2001:

Burkert, Hans [Red.], Bauer, Hans-Herbert, Sammlung Prinzhorn - ein Museum der eigenen und anderen Art, Psychiatrische Universitätsklinik Heidelberg / Sammlung Prinzhorn, Heidelberg, 2001, in: Vernissage. Die Zeitschrift zur Ausstellung, 07/01.

Cardinal, Roger, Outsider Art, London 1972.

Dubuffet, Jean, Die Malerei in der Falle, Bern-Berlin, 1991.

Dichter, Claudia, Museum Charlotte Zander, Outsider Art, Collection Charlotte Zander, Bönningheim 1999.

Soverän 2004:

Edition Braus, Soverän. Das Haus der Künstler in Gugging, 2004.

Feilacher, Johann, blug, 2006.

Feilacher, Johann, Hinrich, Axel, Daxner, Michael, Kattmann, Ulrich, Künstler aus Gugging, Zur Art brut der Gegenwart, Ausstellungskatalog zur Wanderausstellung, Universität Oldenburg 1989.

Fuchs, Thomas [Hrsg.], Wahn Welt Bild : die Sammlung Prinzhorn ; Beiträge zur Museumseröffnung Psychiatrische Universitätsklinik Heidelberg / Sammlung Prinzhorn, Berlin ; Heidelberg [u.a.], 2002 Heidelberger Jahrbücher.

Grimmberger, Angelika und Fehlaue, Jens, Architektur und Psychiatrie im Wandel, Berlin 2003.

Galerie Rothe, Bildnerei der Geisteskranken aus der Sammlung Prinzhorn, Heidelberg 1967.

Hans Prinzhorn und Arbeiten von Patienten der Heidelberger Klinik aus der Prinzhorn Sammlung, Heidelberg 1986.

Heinrichs, Hans-Jürgen, Wilde Künstler. Über Primitivismus, Art brut und die Trugbilder der Realität, Hamburg 1995.

Hoffmann, Detlef, Das Gedächtnis der Dinge, Frankfurt a.M. 1998.

Hoffmann, Detlef, Dröge, Kurt, „Museum revisited - Transdisziplinäre Perspektiven auf eine Institution im Wandel“, Sammelband, transcript-Verlag 2010.

Jádi, Inge [Hrsg.], Hans Prinzhorn und Arbeiten von Patienten der Heidelberger Klinik aus der Prinzhorn-Sammlung, Ausstellung, Beitrag zur 600-Jahresfeier, Heidelberg 1986.

Jádi, Inge, Brand-Claussen, Bettina, Vision und Revision einer Entdeckung, Katalog anlässlich der Museumseröffnung Sammlung Prinzhorn, Bonn 2001.

Jádi, Inge, Fuchs, Thomas, WahnWeltBild... (online!)

Jägers, Achim, Von Gugging aus... Das Haus der Künstler und die Folgen. Eine kritische Betrachtung von innen und / nach außen, Innsbruck 1998.

Jarchov, Inge, Gercke, Hans, Die Prinzhorn-Sammlung. Bilder, Skulpturen, Texte aus Psychiatrischen Anstalten (ca. 1890 -

1920), Heidelberg 1980.

Kozljanič, Robert Josef, Der Geist eines Ortes : Kulturgeschichte und Phänomenologie des Genius Loci [Diss.], Darmstadt 2003.

Morgenthaler, Walther, Ein Geisteskranker als Künstler, Bern 1921.

Mundt, Christoph, Neues Museum für die Sammlung Prinzhorn, Campus-TV Heidelberg, 2002.

Navratil, Leo, Gugging 1946 - 1986 - 1 : Art brut und Psychiatrie, Wien 1997.

Navratil, Gespräche mit Schizophrenen, München 1978.

Navratil, Leo, Schizophrenie und Kunst, Nördlingen 1965.

Norberg-Schulz, Christian, Genius Loci. Landschaft, Lebensraum, Baukunst, Klett-Cotta, Stuttgart 1982.

Peiry, Lucienne, Art Brut - Jean Dubuffet und die Kunst der Außenseiter, Paris 2005.

Prinzhorn, Hans, Bildnerei der Geisteskranken, 3. Auflage 1968.

Röske, Thomas, Brand-Claussen, Bettina, Dammann, Gerhard, Wahnsinn sammeln. Outsider Art aus der Sammlung Dammann, Heidelberg 2006.

Röske, Thomas, Der Arzt als Künstler, Bielefeld 1995.

„Kinderhaus Gugging“, DVD, Reportage aus dem Jahr 1988, 20 Min., Archiv des sob-behindertenarbeit.

Stadt Heidelberg, Erlebte Geschichte erzählt 1998-2000, Heidelberg 2003.

Thévoz, Michel, „Art brut“ - Kunst jenseits der Kunst, 1990.

Theunissen, Georg, Außenseiter-Kunst. Außergewöhnliche Bildnereien von Menschen mit intellektuellen und psychischen Behinderungen, Bad Heilbrunn 2008.

Wahnsinnige Schönheit. Die Prinzhorn-Sammlung Heidelberg, Ausstellungskatalog Osnabrück, Kulturhistorisches Museum, Heidelberg 1997.

Verein Gugging, der blaue Stern (Vereinszeitschrift), Nr. 01.2011 „25 Jahre Haus der Künstler“, Maria Gugging 2011.

Weitere Quellen:

Denkmalpflege:

Verordnung des Bundesdenkmalamtes vom 15. Januar 2002, mit der folgende unbewegliche Denkmale in Niderösterreich, Verwaltungsbezirk Wien-Umgebung, die kraft gesetzlicher Vermutung unter Denkmalschutz stehen, unter die Bestimmungen des § 2a Denkmalschutzgesetz gestellt werden, www.bda.at, Zugriff 26.02.2012.

Verordnungen gemäß § 2a DMSG über Denkmale im öffentlichen Eigentum, via www.bda.at, Zugriff 26.02.2012.

Baupläne:

Architektur Maurer/Staatlich Befugter und Beeideter
Ziviltechniker/DI Ernst Maurer, Kirchenplatz 3, A-2020
Hollabrunn, Baupläne Zubau und Sanierung Haus der Künstler
Maria Gugging / Klosterneuburg, Entwurf 2009-02-04.

Internetquellen:

Brett, James im Interview:

http://ruvr.co.uk/radio_broadcast/73145563/83435137.html,
Zugriff 31.7.2012.

Hoffmann, Detlef im Interview: Umgang mit schwierigen Orten in Kunst und Architektur,

<http://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/geschichte-und-erinnerung/39923/detlef-hoffmann>,
Zugriff 26.04.2012.

Homepage Art / Brut Center Gugging:

<http://www.gugging.org/index.php/de/art-brut-center>.

Homepage der Sammlung Prinzhorn:

www.prinzhorn.uni-hd.de

Lachnit, Peter, Die Geschichte des Krankenhauses Maria

Gugging. Von der Nervenheilanstalt zum ISTA-Campus,
<http://peter-lachnit.suite101.de/von-der-nervenheilanstalt-zum-istacampus-a66624>, Zugriff 09.02.2012.

Navratil, Leo im Interview:

<http://www.nzzfolio.ch/www/d80bd71b-b264-4db4-afd0-277884b93470/showarticle/1e5c3417-d1e8-4dbf-a944-c9a6d9d8fd17.aspx>, Zugriff 22.04.2012.

Eigner: 900.000 Euro für das Kulturzentrum "Haus der Künstler" in Gugging. Land NÖ unterstützt Ausbau des Kulturzentrums mit internationalem Ruf,

http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20050903_OTS0012/eigner-900000-euro-fuer-das-kulturzentrum-haus-der-kuenstler-in-gugging, Zugriff 09.02.2012.

Weidinger, Dagmar, Gugging, entzaubert..., in: Augustin-Die erste österreichische Boulevardzeitung, 17.06.2009, via <http://www.augustin.or.at/article1256.htm>, Zugriff 09.02.2012.

Umnutzung von Psychiatrien:
<http://www.dubtown.de/images/galery/psychiatriecogoleto/>,
Zugriff 15.12.2010.