



Madge Gill, untitled,  
1951, ink on paper,  
60.4 x 50.6 cm.  
© All rights reserved  
Collection Hannah  
Rieger, Photo:  
© Maurizio Maier





# Art Brut:

ein Konzept auf dem  
Prüfstand der Zeit

von BARBARA SAFAROVA

Man muss mit seiner – unzeitgemäßen – Zeit nicht Schritt halten, um die einzigartigen Obsküritäten seiner Zeit besser erfassen zu können: In diesem Licht erscheint die These des italienischen Philosophen Giorgio Agamben in seinem Essay »Was ist das Zeitgenössische?«. Diese Bemerkung, die eine spezielle Lesart des Wortes »zeitgenössisch« suggeriert, erweist sich als interessant für uns, die wir versuchen, die Besonderheiten der Werke der Art Brut im Hinblick auf das breitere Feld, das die zeitgenössische Kunst darstellt, zu erforschen. Art-Brut-Werke scheinen nicht nur ein originelles Verhältnis zur Aktualität aufzuweisen – wohlgernekt trotz der relativen Isolation ihrer Schöpfer, etwa in psychiatrischen Kliniken, auf dem Land oder in Großstädten –, sondern sie haben auch etwas sehr Spezielles an sich, das aus den Tiefen der menschlichen Psyche stammt, wo die Sprache keinen Platz mehr hat und wodurch sie besonders einnehmend erscheinen.





*Anna Zemánková, Untitled,  
between 1965 and 1973,  
coloured pencil and pastel  
on paper, 62.8 x 45.5 cm ©  
All rights reserved Collection  
Bruno Decharme*

Es scheint, als hätte die Menschheit nach jedem Weltkrieg das Bedürfnis gehabt, sich an einen Rettungsanker zu klammern; davon zeugen die »Entdeckung« der Werke von Geisteskranken nach dem Ersten Weltkrieg und die »Erfindung« der Art Brut durch Jean Dubuffet nach dem Zweiten Weltkrieg. Während das glühende Interesse der ersten Psychiater, die diese Kunstwerke weitergaben, sie vor dem Vergessen bewahrte, war es Dubuffet, der sie schließlich endgültig aus dem Krankenhausrahmen befreite. Heute sind Werke der Art Brut bei den größten Kunstveranstaltungen vertreten, ein weiterer Schritt in Richtung einer fast vollständigen Aufhebung der Isolation dieser, die zuvor der breiten Öffentlichkeit unbekannt waren. Könnte das wachsende Interesse, das große Institutionen in den letzten Jahren an ihnen gezeigt haben, mit den großen gesellschaftlichen Umwälzungen zusammenhängen, die unsere Zeit prägen?

Am Ende des 19. Jahrhunderts entstanden aus der Entdeckung der Röntgenstrahlen neue Theorien über Flüssigkeiten, während durch sie gleichzeitig andere Überzeugungen legitimiert wurden, insbesondere die Möglichkeit, mit den Geistern der Verstorbenen über Medien zu kommunizieren, die manchmal unter dem Einfluss von Stimmen zu schreiben oder zu zeichnen begannen.

Diese mediumistischen Schöpfer scheinen daher im Gegensatz zu den »verrückten Künstlern« die vorübergehende Fähigkeit zu besitzen, sich von einem unsichtbaren Lotsen führen zu lassen, bevor sie schließlich in ihr »normales« Leben zurückkehren. Es scheint darum zu gehen, Geister anzu ziehen, sie Fleisch werden zu lassen und dann zu beschwichtigen, indem sie





Anna Zemánková, *Untitled*, between 1965 and 1973, coloured pencil and pastel on paper, 84 x 60 cm  
© All rights reserved Collection Bruno Decharme

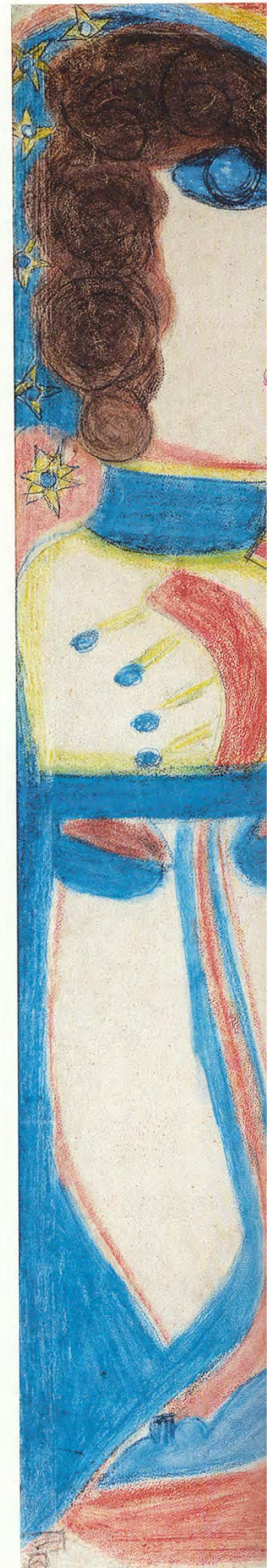




Aloïse Corbaz, *Untitled*, between 1940 and 1950, crayon, coloured pencil and collage on paper, recto verso, 90 x 60 cm and 68 x 51 cm © All rights reserved Collection Bruno Decharme

in diese Welt eingeladen und ein Teil ihres Körpers werden, oder sie durch Rituale aktiv anzurufen, die die Empfänglichkeit der Medien erhöhen, um Freude zu bereiten oder Fragen zu beantworten, die von einem möglichen Publikum gestellt werden.

In Werken von Medien stoßen wir auf ihre Zweideutigkeit. Sie zwingen uns, den kreativen Prozess, aus dem sie hervorgegangen sind, zu hinterfragen, da die Absichten ihrer Urheber oft komplex und bisweilen rätselhaft sind. Tatsächlich sind die Medien außergewöhnliche Wesen und wahre Künstler und zeigen dabei die Macht des Unbewussten bei der Schaffung ihrer Werke als Erste überhaupt, lange vor den Surrealisten und der »Entdeckung« der Art Brut durch Jean Dubuffet. Es ist wichtig zu betonen, dass Frauen – Seherinnen, Heilerinnen und Visionärinnen schon seit Jahrhunderten – seit dem Ende des 19. Jahrhunderts wesentlich zahlreicher unter den Medien vertreten sind als Männer. Ist es ein Versuch, ihre Rolle als soziales und





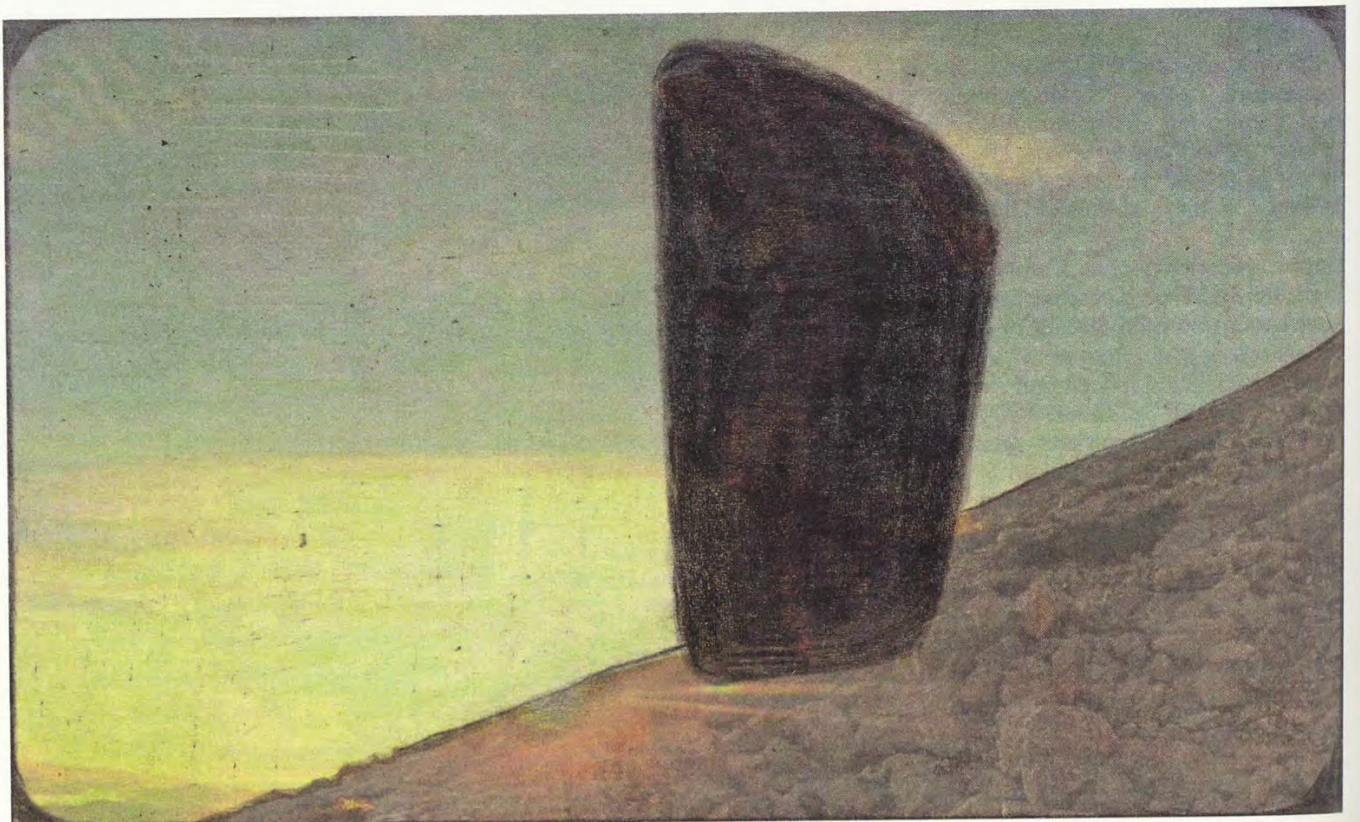


wissenschaftliches Objekt zu umgehen und eine gewisse soziale und finanzielle Freiheit zu erlangen?

Bezeugen die Werke von sogenannten Medien Reisen in ferne Länder oder Epochen? Oder handelt es sich vielmehr um Reisen in unsere Körper, wie dies bei **Anna Zemánková** (1908 – 1986) der Fall zu sein scheint? Dieser Hypothese zufolge zeigt uns der Körper, wenn er unter diesem Einfluss steht, dass die Welt größer und komplexer ist als unser Bewusstsein es uns erkennen lässt. Dennoch sind diese Werke sicherlich nicht das Ergebnis einer reinen Originalität, die von jeglicher kultureller Referenz befreit war. Jedes ist von den kulturellen Elementen seiner Zeit gefärbt. Auf den ersten Blick könnten uns einige der Zeichnungen Zemánkovás an die Blumenmotive und abstrakten Ornamente erinnern, die auf mährische Volkstrachten aufgestickt sind und noch heute bei vielfältigen regionalen Festen bewundert werden können. Noch wichtiger erscheint, dass der Jugendstil, der immer noch unverrückbarer Teil der architektonischen Landschaft des heutigen Tschechiens ist, eine wahre Explosion von Pflanzenmotiven in der angewandten Kunst, den Schönen Künsten, der Architektur und der Innenarchitektur ausgelöst hat.

Doch diese Werke inszenieren in einer stürmischen Verdichtung und mit ihrem eigenen Stil vor allem die persönliche Erfahrung eines jeden Künstlers, der es verstanden hat, ein ursprüngliches Trauma in einen kreativen Impuls umzuwandeln. Die meisten dieser Schöpfer teilen dabei die Erfahrung der Vernichtung, die durch einen Verlust hervorgerufen wurde. Etwa die einer nahestehenden Person, zum Beispiel bei **Madge Gill** (1882 – 1961)<sup>2</sup>, einer Künstlerin, die ursprünglich aus England stammte und deren Zeichnungen Gesichter darstellen, die in abstrakten Labyrinthen verschachtelt sind.







Zu den bekanntesten weiblichen Künstlern der Art Brut gehört zudem **Aloïse Corbaz** (1886 – 1964). Sie stammte ursprünglich aus der Schweiz und ging 1911 nach Deutschland, wo sie als Lehrerin und später als Gouvernante arbeitete, insbesondere in Potsdam am Hof von Kaiser Wilhelm II. Im Alter von 27 Jahren traten bei ihr psychische Probleme auf, und die Kriegserklärung zwang sie schließlich zur Rückkehr in die Schweiz. Ab 1918 wurde sie in Krankenhäusern behandelt und lebte von 1920 bis zu ihrem Tod in der Nervenheilanstalt La Rosière. Gleich nach ihrer Ankunft in La Rosière begann sie, heimlich zu schreiben und zu zeichnen – diese ersten Werke wurden fast ausnahmslos zerstört. Erst ab 1936 interessierten sich der Krankenhausdirektor und ihre Allgemeinmedizinerin für ihre Arbeit.

Corbaz zeichnete auf der Vorder- und Rückseite jedes Blattes Papier eine Flut von blauäugigen Figuren, meist mit Buntstiften und Ölkreiden, manchmal aber auch mit Blütenblattsaft oder Zahnpasta. Um mit größeren Formaten arbeiten zu können (einige sind über zehn Meter groß), nähte sie mehrere Blätter mit Hilfe von Wollfäden zusammen. Sie gab an, einen symbolischen Tod gestorben zu sein, und vollzog einen Bruch mit der »alten Naturwelt von einst.« Nachdem sie »in finsterner Traurigkeit« endgültig verstorben war, wurde sie wiedergeboren, um zur großen Organisatorin eines Werkes zu werden, das von Blumen, Königinnen, Königinnen, lustvollen Prinzen und Prinzessinnen, Kuchen und Zirkussen sowie berühmten und legendären Liebesgeschichten bevölkert wurde.

Wie steht es heute um die Art Brut? Obwohl heute Dutzende von Ateliers die Werke von Künstlerinnen und Künstlern mit Behinderungen in Europa und sogar auf anderen Kontinenten rezipieren und fördern, gibt es unter ihnen nur wenige, die ihren Besuchern außergewöhnliche ästhetische Ergebnisse anbieten können. Das atelier gugging im Areal der ehemaligen psychiatrischen Klinik von Maria Gugging, einem Vorort der Stadt Klosterneuburg in der Nähe von Wien, nimmt unter ihnen einen der ersten Plätze ein. Seit 1946 interessierte sich der berühmte österreichische Psychiater Dr. Leo Navratil (1921-2006) für Werke, die in der Klinik entstanden waren, da sie ihm zur Diagnostik dienten. Er ließ seine Patienten einen grafischen Test der amerikanischen Psychologin Karen Machover absolvieren<sup>3</sup>. Durch die Darstellung des menschlichen Körpers sollte der Test ihre inneren Konflikte widerspiegeln. Navratil bat sie, zuerst mit einem schwarzen Bleistift einen Menschen sowie anschließend ein Tier und eine Sonne auf ein Blatt von der Größe einer Postkarte zu zeichnen. Im Rahmen eines zweiten Schritts ersuchte er sie, frei zu zeichnen. Als er bei einigen Patienten einen großen kreativen Ideenreichtum feststellte, begann er insbesondere ab den 1970er-Jahren mit der Aufbewahrung ihrer Werke.

Um den künstlerischen Prozess seiner Patienten zu erleichtern, verhandelte Navratil mit dem damaligen Krankenhausdirektor Dr. Alois Marksteiner über die exklusive Zuweisung eines Gebäudes. Das sogenannte Haus der Künstler wurde am 9. Juni 1981 eingeweiht und bot Platz für etwa 15 Künstler. Sie konnten nun unter Bedingungen arbeiten, die in keinem Vergleich zu ihrer vorherigen Situation standen.

Heute ist mit **Leopold Strobl** (1960) ein Gugginger Künstler tätig, der stets auf Grundlage eines Zeitungsausschnitts oder eines Fotos arbeitet. Nach der Auswahl seines Motivs widmet er sich zuerst den schwarzen Bereichen, gestaltet dann in Grün den Himmel und zeichnet schließlich die Grenze zwischen dem Schwarz und dem Himmel. Sobald das Werk fertiggestellt ist, klebt er es auf ein Stück Zeichenpapier und unterzeichnet es. Die Signatur enthält seinen Namen sowie ein Herz, das manchmal ein Kreuz mit Strahlen umfasst.

*Leopold Strobl, Untitled,  
2022, pencil, coloured  
pencils on newsprint,  
laminated on paper,  
7 x 9.3 cm.  
Courtesy of galerie gugging*

*Leopold Strobl, Untitled,  
2021, pencil,  
coloured pencils on  
newsprint, laminated on  
paper, 8.7 x 14.5 cm.  
Courtesy of galerie gugging*



Die Biennale von Venedig 2013 mit dem Titel *Il Palazzo Enciclopedico* stellte einen Wendepunkt in der Wahrnehmung dieses Bereichs durch die zeitgenössische Kunst dar, indem sie sowohl Werke von professionellen Künstlern als auch von Art-Brut-Schöpfern präsentierte und ihre Biografien hervorhob. Seitdem nehmen die großen europäischen Museen Werke von Art-Brut-Künstlern in Abhängigkeit von ihrer »Qualität« und Originalität in ihre Sammlungen auf. Es ist jedoch fraglich, ob die Aufnahme von Ausnahmekünstlern in die großen Kunstmuseen, die einer Strategie der »selektiven Befreiung« folgt, tatsächlich der institutionellen Blindheit ihnen gegenüber gerecht wird.

In seiner Rede im Arts Club Chicago im Jahr 1951 mit dem Titel *Anticultural Positions* ging Dubuffet nicht explizit auf seine »Definitionen« der Art Brut ein, sondern wies vielmehr auf mehrere Eigenschaften hin, von denen seiner Meinung nach das wahre künstlerische Schaffen charakterisiert wird: »ein sehr starkes Gefühl der Kontinuität aller Dinge, insbesondere zwischen dem Menschen und dem Rest der Welt«, »Wahnsinn und Aberra-

tionen«, die Fähigkeit, den »geistigen Prozess an seinen tieferen Wurzeln« zu erfassen, bevor er zu einer »ausgearbeiteten Idee« wird, Gegenstände und ihre Umgebung als Ganzes zu betrachten, anstatt sie voneinander zu trennen, dem Wort als Ausdrucksinstrument Vorrang vor der Schrift zu geben und vor allem die klassische Vorstellung von Schönheit abzulehnen und die Kunst stattdessen als *Instrument der Erkenntnis* zu betrachten.

Wenn wir uns an die Worte »Organisation« und »Wissen« erinnern, können wir die Werke der Art Brut dann als Quelle eines Wissens betrachten, durch das wir einige verborgene Aspekte der Welt verstehen könnten? Eine *Organisation des visuellen Wissens*, eine mögliche Öffnung hin zu dem, was Georges Didi-Huberman das »visuelle Unbewusste« nennt, in Resonanz zur Erfahrung des Betrachters? Die Idee ist verlockend, aber komplex.

»Art Brut ist Art Brut und jeder hat es schon verstanden«? Nichts ist klar, und deshalb müssen wir nachsehen... Jedes Werk geduldig, schweigend betrachten, sich verzaubern lassen.

<sup>1</sup> Anna Zemánková wuchs in einer Familie auf, die von einer autoritären Mutter dominiert wurde. 1933 heiratete sie einen Offizier, mit dem sie drei Kinder hatte, und gab ihren Beruf als Zahnarzthelferin auf, um sich ganz ihnen zu widmen. Ihr erster Sohn starb 1939. Nach dem Krieg zog die Familie nach Prag. In den 1950er Jahren litt sie lange an Depressionen. Im Alter von fünfzig Jahren begann sie, Bilder von heterogenen organischen Figuren (Tieren, Pflanzen, Mineralien), hybriden Fruchttrauben und zusammengesetzten Körpern zu malen, zu zeichnen und zu kleben. Einem unveränderlichen Ritual folgend, zeichnete sie jeden Morgen zwischen vier und sieben Uhr in Trance und nahm ihre Arbeit dann am Nachmittag bewusster wieder auf.

<sup>2</sup> Das Leben von Madge Gill ist regelmäßig durch große Trauer aufgrund des Todes ihrer Kinder gekennzeichnet. 1918 erkrankte sie, blieb einige Monate bettlägerig und verlor das Sehvermögen in ihrem linken Auge. Das Zeichnen und der Kontakt mit »Myrninerest« – dem Geist, der sie leitete und zu Schriften, Zeichnungen und Klavierimprovisationen inspirierte – bestimmten ihr ganzes Leben. Sie arbeitete nachts mit Kerzen und fertigte dabei Tausende von Zeichnungen an, deren Größe von einigen Zentimetern bis zu mehr als elf Metern bei den längsten (auf großen Laken) reichte. Sie ist der einzige Gegenstand ihrer Darstellungen, die von ihrem Körper nur ihr ewig wiederholtes Gesicht zeigen, inmitten von Labyrinth, die aus architektonischen und

abstrakten Motiven bestehen. Durch einen weiteren Trauerfall im Jahr 1958 verfiel sie dem Alkohol und hörte vollständig mit dem Zeichnen auf. Nachdem sie sich stets geweigert hatte, ihre Werke zu verkaufen, entdeckte man erst nach ihrem Tod bei ihr Stapel von Zeichnungen, die in den Schränken oder unter den Betten aufbewahrt wurden.

<sup>3</sup> Leo Navratil, *Die Gugginger Methode. Kunst in der Psychiatrie*, Ulm 1998, S. 5.

<sup>4</sup> Jean Dubuffet, »L'art brut«, in *L'Homme du commun à l'ouvrage*, Paris: Gallimard, 1973, S. 84.