

Kunst und Psychiatrie

Symposium, 31. Oktober und 1. November 2016

Konzept und Organisation

Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA)

Dr. Roger Fayet, Direktor

lic. phil. Regula Krähenbühl, Leiterin Wissenschaftsforum

in Kooperation mit dem

Institute for Cultural Studies in the Arts, Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK),

Leitung: Prof. Dr. Sigrid Schade

Die Tagung haben unterstützt

Institute for Cultural Studies in the Arts, Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK)

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften (SAGW)

Schweizerischer Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung SNF

Parallel dazu findet in der französischen Schweiz ein internationales Kolloquium zu einem verwandten Thema statt: **Actualité et enjeux critiques de l'Art Brut**, 3.–4. November 2016, organisiert von der Collection de l'Art Brut und der Faculté des lettres der Université de Lausanne (UNIL/Fdi); Informationen unter www.artbrut.ch und www.unil.ch/fdi

Montag, 31. Oktober 2016

I. Begrifflichkeit als epistemisches Verfahren

Von der Kunst zur Psychiatrie und wieder zurück

Markus Landert, lic. phil.

Direktor, Kunstmuseum Thurgau, Warth TG

Abstract

Die wichtigsten Eckpunkte der Berührung von Kunst und Psychiatrie sind bekannt und Teil der Kunstgeschichte: die Erscheinung von Walter Morgenthalers Buch *Ein Geisteskranker als Künstler* über Adolf Wölfli 1921, die Publikation *Bildneri der Geisteskranken* von Hans Prinzhorn im Jahr darauf, dann die Prägung des Begriffs «entartete Kunst» durch den Nationalsozialismus in den 1930er Jahren sowie nach dem Zweiten Weltkrieg die Entwicklung des ästhetischen Konzeptes der Art Brut durch Jean Dubuffet und die Eröffnung des «Museums der Obsessionen» 1972 durch Harald Szeemann an der documenta 5.

Die Geschichte der Interaktionen von Kunst und Psychiatrie ist allerdings um vieles komplexer und vielfältiger, als diese kurze Liste vermuten lässt. Vor allem aber muss sie aus zwei Perspektiven betrachtet werden: aus jener der Kunst und jener der Psychiatrie. Spätestens seit dem frühen 19. Jahrhundert lassen sich Künstlerinnen und Künstler immer wieder inspirieren vom Wahnsinn, von

den verrückten Welten innerhalb der Klinikmauern. Das Exzessive, Überbordende, Fremde und Befremdende, das sich hier bietet, wird von den Avantgarden der Moderne als Ort des Authentischen erfahren und gefeiert. Im Produkt des Verrückten – es kann auch das Werk des Naiven, des Exoten, des Aussereuropäischen sein – finden die Avantgardisten jenes magische, von der Zivilisation unberührte Objekt, nachdem sie in ihrem Schaffen selbst vergebens streben. Die Auseinandersetzung mit den Produkten der Aussenseiter nimmt im umfassenderen Authentizitätsdiskurs der Avantgarde eine zentrale Position ein.

Die Psychiatrie – oder wenigstens gewisse Schulen davon – gewichten anders: Für sie gründet alle grosse, echte Kunst im Unterbewussten. Das Unbewusste bietet dem Künstler den Stoff und den Anlass für seine Gestaltungstätigkeit, wobei es ihm gelingt, in seinen Werken Unausgesprochenes, aber «immerwährend Urlebendig-Wirksames» Form werden zu lassen. Die künstlerische, kreative Tätigkeit kann im Rahmen der Psychiatrie aber auch zu einem Instrument der Diagnose und der Therapie werden. Oft finden sich in den Kliniken bildnerische Aktivitäten auch ohne kunsttherapeutische Bindung als zweckfreies Mittel des Selbstaustauschs und der Selbstfindung der Psychiatrieerfahrenen. Manche Exponenten bezeichnen die so entstehenden Produkte als Kunstwerke. Diese Vorstellung gipfelt sogar in der Behauptung, dass heute wahre Kunst nur noch in psychiatrischen Anstalten oder ihren offenen Ateliers entstünde.

In seinem Vortrag analysiert Markus Landert die Leitbegriffe des Diskurses um die Aussenseiterkunst (Authentizität, Kreativität, Wahnsinn, Unterbewusstes ...). Er zeigt auf, wie unterschiedlich die beiden Diskurssysteme «Kunst» und «Psychiatrie» diese nutzen und wer welche Definitionsmacht beansprucht.

Zur Person

* 1958 in Winterthur. 1978–1986 Studium der Kunstgeschichte und Germanistik an der Universität Zürich, 1987–1992 Assistent des Direktors im Kunstmuseum Bern. Seit 1992 Direktor des Kunstmuseums Thurgau, Kartause Ittingen. In dieser Funktion Kurator von Ausstellungen zur Kunst von Aussenseitern und zeitgenössischer Kunst. Herausgeber und Autor von folgenden Publikationen (Auswahl): *Hans Krüsi. Auch ein Nichts kann etwas werden*, mit Dorothee Messmer, Sulgen: Niggli, 2001; *Adolf Dietrich: Fotografien*, mit Dorothee Messmer, Bern: Benteli 2007; *Franz Huemer. Vom sinnvollen Zufall*, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2010; *Weltensammler. Internationale Aussenseiterkunst der Gegenwart*, Bern: Benteli 2011; *Waffen, Weltall, wilde Tiere. Das Universum des André Robillard*, mit Stefanie Hoch, Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst 2015; *Kunst oder was? Bildnerisches Gestalten im Spannungsfeld von Therapie und Kunst*, Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst 2016; *Michael Golz – Athosland*, mit Christiane Jeckelmann, Warth 2016.

Psychopathologische Kunst, Art Brut und «Irrenkunst» – Zur Neueinschätzung der kreativen Schöpfungen von Personen mit psychischer Beeinträchtigung in den 1950er Jahren in Frankreich

Hugo Daniel, Dr ès lettres

Lehrbeauftragter an der Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne

Abstract

Unter dem Titel *L'art psychopathologique* zog der Psychiater Robert Volmat (1920–1998) im Jahr 1955 Bilanz aus der grossen internationalen Ausstellung von Werken psychisch kranker Menschen, die 1950 im Hôpital Sainte-Anne durchgeführt worden war.¹ Diese heute veraltete Bezeichnung

beherrschte den Sprachgebrauch der Nachkriegszeit und wurde von Volmat selbst sowie den Psychiatern Jean Delay und Leo Navratil verwendet, aber auch vom Künstler Arnulf Rainer, der 1950 die Ausstellung in Sainte-Anne besucht hatte. 1957 gründete Volmat die «Société Internationale de Psychopathologie de l'Expression». Schliesslich lieferte der Begriff den Titel einer Buchreihe, an der zahlreiche Psychiater mitarbeiteten, «Psychopathologie de l'expression». Und mit der Terminologie stand damals auch viel auf dem Spiel: Der Konflikt der Sichtweisen zwischen «l'art des fous [Irrenkunst]» von André Breton und «l'art brut [rohe Kunst]» von Jean Dubuffet führte 1947 zu einem ebenso heftigen wie definitiven Bruch zwischen den beiden.

Die Entwicklungsgeschichte der Sicht auf die – für die Kunst der 1950er Jahre höchst bedeutsame – schöpferische Produktion von Geisteskranken kann die Art Brut, die auffälligste und herausforderndste ihrer Ausprägungen, nicht übergehen; eine solche Geschichte aber nur mit diesem einen Begriff schreiben hiesse die Bedeutung einer sehr viel grösseren Bewegung zu verkennen. Dieser Vortrag will herausarbeiten, dass Mediziner, Philosophen, Kritiker und Kunstschaffende Anfang der 1950er Jahre den Schöpfungen von Geisteskranken mit vielfältigen, ganz unterschiedlichen, aber immer relevanten Interessen begegneten; dabei soll die Rolle der Psychiater in diesen Konstellationen, namentlich die Roger Volmats, eingehender untersucht werden. Ganz besonders wird auch der problematische Begriff der «art psychopathologique», der «psychopathologischen Kunst» zu befragen sein, ist doch deren Definition nach wie vor verschwommen. Wie konnte sich im Einflussbereich dieses Begriffs ein neues Verständnis der Kunst von Menschen mit einer psychischen Beeinträchtigung herausbilden? Welches waren die terminologischen Herausforderungen? Welche neuen Erkenntnisse lieferten die Recherchen von Psychiatern und von Kunstschaffenden? Und wie kamen sie schliesslich miteinander in einen Dialog?

«Es geht nicht darum, diese bildnerischen Äusserungen mit unseren wissenschaftlichen Kenntnissen zu verstehen, sondern es sind vielmehr genau diese Letzteren, die sich ausgehend von den Schöpfungen herausbilden sollen», empfiehlt Robert Volmat am Schluss seiner Studie.² Die Werke von psychisch Kranken werden klar als Ausgangsmaterial für die Konstruktion des psychiatrischen Wissens bezeichnet, sie sind nicht länger der Vorwand für voreilige, von der Graphologie inspirierte Deutungen oder lästiges Material, das der Patient dem Arzt anvertraut. Wie vor ihm Prinzhorn, Morgenthaler und Vinchon macht sich Volmat mit diesen Worten zum Sprachrohr für zahlreiche Fachkollegen, die – zum Teil sogar schon seit Jahrzehnten – die Kunst ihrer Schutzbefohlenen nicht nur als eine Stütze der Therapie, sondern auch als ideales Zeugnis für die Funktionsmechanismen des menschlichen Geistes betrachteten. Jean Delay, Gaston Ferdière, Françoise Minkowska, Eugène Minkowski, Pierre Pichot, Jean Vinchon zielen immer wieder darauf ab, über die Arbeiten von Jean-Martin Charcot, Théodule Ribot, Joseph Rogues de Fursac, Marcel Réja, Walter Morgenthaler und Hans Prinzhorn hinauszugelangen.

¹ Roger Volmat, *L'art psychopathologique* [1955], Paris: Presses Universitaires de France, 1956.

² Ebd., S. 266.

Zur Person

Hugo Daniel, Kunsthistoriker, promovierte an der Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, wo er heute lehrt, mit einer Arbeit zum Stellenwert und zu den Neudefinitionen der Zeichnung in den westlichen Avantgarden der Jahre 1950 bis 1960; 2011–2014 gemeinsam mit Emilie Bouvard Gründung und Ko-Leitung des Seminars «Processus créatifs [Kreative Prozesse]»; Beitrag am Symposium «Passage à l'acte. De l'agir à la performance» (20.–21. Januar 2012, Université Paris 1 / Hôpital Sainte-Anne, Paris).

Regelmässige Teilnahme an den Seminaren des «Collectif de réflexion autour de l'Art Brut» (CrAB, Paris) und am «Séminaire sur l'Art Brut» (unter der Leitung von Barbara Safarova, Collège international de Philosophie, Paris)

Die Krise des Begriffs der Art Brut

Stefan Kristensen, Philosoph (HDR)

Ehemaliger wissenschaftlicher Mitarbeiter, Unité d'histoire de l'art, Université de Genève

Abstract

Unstimmigkeiten und Widersprüche charakterisieren den Begriff der Art Brut, den Jean Dubuffet Ende der 1940er Jahre prägte, um eigenmächtig visuelle Schöpfungen nicht nur aus psychiatrischen Einrichtungen, sondern auch von Individuen zu bezeichnen, die zu einzelgängerisch waren, als dass sie sich in den Institutionen des Kunstbetriebs zurechtgefunden hätten. Trotzdem entstanden auf der Grundlage dieser Gattungsbezeichnung eine ganze Reihe von Einrichtungen, die alle auf je eigene Weise versuchen, einen Zugang zu bildnerischen Arbeiten zu vermitteln, die ausserhalb des Kunstsystems produziert worden sind. Am Ursprung der Art-Brut-Institutionen findet sich eine vergleichbare Ambivalenz: Es sind Stätten für Kunst, die ausserhalb des institutionalisierten Betriebs entstanden ist; man zeigt dort Kunst, die behauptet, keine Kunst zu sein; die «Künstlerinnen» und «Künstler» werden nur deshalb ausgestellt, weil sie sich selbst nicht als «Künstlerinnen» respektive «Künstler» betrachten – aber man will gleichwohl zu ihrer Anerkennung als Kunstschaffende beitragen. Eine kritische Geschichte des Begriffs der Art Brut, die auch berücksichtigt, wie sich Dubuffet auf die Arbeiten von Hans Prinzhorn und anderen Psychiatern gestützt hat, obwohl er ihre Sichtweise ablehnte, ist freilich noch zu schreiben. Doch schon bei Prinzhorn zeigt sich eine Zwiespältigkeit in seinem Zugang zum bildnerischen Schaffen der «Schizophrenen», ja sogar in seinen theoretischen Arbeiten darüber: Im Einklang mit der psychologischen Ästhetik der Wiener Schule versucht er die Grundzüge bildnerischen Gestaltens herauszuarbeiten, am Beispiel von Menschen in psychiatrischen Anstalten, die folglich jeden Zuganges zur kulturellen Welt beraubt waren – gerade als ob der Ursprung der Kunst notwendigerweise ausserhalb jeglicher sozialer Bindungen läge.

Mein Beitrag ist folgendermassen strukturiert: Nach der Herausarbeitung der Widersprüche im Begriff der Art Brut aus einer zugleich historischen und konzeptionellen Perspektive soll gezeigt werden, wie sie sich ebendiese Widersprüche in der Praxis der Institutionen der Art Brut auswirken. Angesichts dieser Sackgasse ist die von Harald Szeemann begründete Tradition anzuführen: Szeemann entdeckte 1963 die Sammlung Prinzhorn neu und integrierte seit da immer wieder Art-Brut-Arbeiten in seine Ausstellungen. Diese Gegenüberstellung zweier offensichtlich entgegengesetzter kuratorischer Strategien erlaubt ein besseres Verständnis der Gründe unserer Faszination für diese Art von Werken, die auf die letzten Endes überpersönliche Triebfeder der menschlichen Kreativität verweisen. Die Schlussfolgerung allerdings lautet, dass die Institutionalisierung der Art Brut dahin tendiert, die tiefere Bedeutung des Begriffs auszublenden, die darin besteht, sämtliche Institutionen im Kunstbereich zu beseitigen.

Zur Person

Stefan Kristensen, Philosoph HDR, war nach einem Forschungsaufenthalt 2013–2014 an der Psychiatrischen Universitätsklinik Heidelberg Lehrbeauftragter im Fachbereich Kunstgeschichte der Université de Genève. Publikationen: *Parole et subjectivité. Merleau-Ponty et la phénoménologie de*

l'expression, Hildesheim: Olms, 2010; *Jean-Luc Godard Philosophe*, Lausanne: L'âge d'homme, 2014; sowie weitere Studien zu Merleau-Ponty, der zeitgenössischen Ästhetik und dem Problem der Subjektivität. Zur Beziehung zwischen Kunst und Psychiatrie: «Das Un-sinnige Bild», in: Sonja Frohoff et al. (Hrsg.), *Bilderfahrung und Psychopathologie. Phänomenologische Annäherungen an die Sammlung Prinzhorn*, Paderborn: Fink, 2014; «Celebrate Machines and Museum of Obsessions. Art as Figuration of the Unconscious in Duchamp and Szeemann», in: Louis Schreel (Hrsg.), *Pathology and Aesthetics Essays on the Pathological in Kant and Contemporary Aesthetics*, Düsseldorf University Press, 2016.

II. Historische und geografische Ausblicke

Psychopathologie als Expression und hermeneutische Methode. Die Studien von Paul Richer und Jean-Martin Charcot

Isabel Hufschmidt, Dr. phil.

Lehrbeauftragte am Kunsthistorischen Institut der Universität zu Köln

Abstract

Die psychische Erkrankung als Ausgangspunkt künstlerischer respektive bildsprachlicher Äusserungen erhielt in den letzten zwei Jahrzehnten wieder stärkere Aufmerksamkeit, nicht zuletzt durch den Kunstmarkt, genauer Galerien, die sich der Kunst psychisch Erkrankter im Besonderen widmen. So rückte auch der ältere kunstwissenschaftliche Diskurs zum Thema wieder in den Blick. In der Tat geht der «neueren» Begeisterung von Sammlern wie Händlern für die wirtschaftlichen Möglichkeiten solch scheinbar extraordinären Kunstschaffens eine Geschichte der Faszination des Psychopathologischen voraus, die von namhaften Vertretern der Psychiatrie geprägt wurde. Somit antizipiert zunächst ein Prozess des Verstehens von Merkmalen psychischer Erkrankungen die moderne Beschäftigung mit der Kunst psychisch Erkrankter. Bilder psychopathologischer Zustände verhalfen zur Interpretation und Festlegung einer Symptomatik verschiedener Krankheiten des Geistes. Umso interessanter sind solche Bilder, als sie aus Zeiten stammen, in denen mehr Gottesglaube als Wissenschaft auch die künstlerische Darstellung beeinflusste. Hysterie und Veitstanz, Besessenheit im Allgemeinen, gehören hier zu den prominentesten Beispielen. Im Paris des 19. Jahrhunderts gaben Jean-Martin Charcot (1825–1893), Neurologe und passionierter Kunstsammler, sowie Paul Richer (1849–1933), Neurologe, Bildhauer und Illustrator, mit ihren Erörterungen in der *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière* und mit ihrer Abhandlung *Les Démoniaques dans l'art* (1887) den entscheidenden Anstoss zur interdisziplinären Erforschung psychiatrischer Phänomene in Verbindung mit Kunst. So legten sie unter anderem eine ikonographische Analyse von Kunstwerken seit der Antike vor, die psychopathologische Erscheinungen im Mantel transzendentaler Geisteszustände bis zur Ekstase zur Darstellung bringen. Charcot und Richer untersuchten etwa die Repräsentation bacchischer Tänze und Feste zur Analyse von Anzeichen hysterischer und epileptischer Attacken, die in der Gestaltung offenbar sowohl zur künstlerischen Expression als auch zur Vermittlung gottbezogener Erfahrung dienen. Die Frage bleibt jedoch, inwieweit man sich in Antike und Neuzeit über die Krankhaftigkeit des dargestellten Zustandes bewusst war: Handelte es sich z. B. bei Bacchanalien tatsächlich um psychopathologische Anwendungen oder um eine Form der Trance, in die sich die Feiernden hineinsteigerten? Die

epochenübergreifende Untersuchung der Symptomatik anhand künstlerischer Darstellungen, darunter auch konkrete Abbildungen von Besessenen und ihrer Heilung, waren ein wichtiger Teil der Studien Richers und Charcots. Darüber hinaus hatten die Illustrationen Paul Richers für die gemeinsamen Publikationen mit Charcot, d. h. Zeichnungen von Patienten der Pariser Salpêtrière, der wohl berühmtesten psychiatrischen Anstalt Europas des 19. Jahrhunderts, entscheidenden Einfluss auf die Rezeption und Interpretation pathologischer Zustände in Medizin und Kunst.

Insbesondere der kunsthistorische, auf einer ikonografisch wie hermeneutisch ausgerichteten Methode basierende Aspekt in der Arbeit Richers und Charcots ist für die Fragestellungen der Tagung «Kunst und Psychiatrie» relevant, indem aus historischer Sicht die Psychopathologie selbst als Disziplin und ihre Entwicklung einer Diagnostik und Nosologie betrachtet werden. Die Kunstgeschichte bot hier ein Erkenntnisfeld. Die Rezeption von Symptomatik, die Herausarbeitung der Art und Weise, wie krankhaftes Gebaren in künstlerischen Darstellungen eine ästhetische Kategorie erhält, und eine interdisziplinäre Methodik konnten wiederum der Kunstgeschichte Instrumente für den Diskurs an die Hand geben, als man sich sukzessive auch der Kunst bzw. den bildsprachlichen Äusserungen von Menschen psychischer Beeinträchtigung widmete. Solche Äusserungen versprachen unter anderem Erkenntnisse zu den hier erwähnten Störungen und, in einem weiteren Schritt, ein Studium von Symptomatik unter psychoanalytischen Gesichtspunkten – und faszinieren im heutigen Kunstmarkt den Käufer nicht zuletzt ob der Genese durch den klinisch betreuten psychisch Kranken als Künstler.

Zur Person

Isabel Hufschmidt (*1982), Kunsthistorikerin, lebt und arbeitet in Köln (D). Nach ihrer Promotion 2009 an der Universität zu Köln über das Verlagswesen kleinplastischer Arbeiten im Paris des 19. Jahrhunderts am Beispiel des schweizerisch-französischen Bildhauers James Pradier Tätigkeit im Ausstellungs- sowie im Galerie- und Stiftungswesen (moderne und zeitgenössische Kunst). 2013 Research Fellow am Henry Moore Institute, Leeds, seit 2016 Lehrbeauftragte am Kunsthistorischen Institut der Universität zu Köln.

Schwerpunkte ihrer internationalen Publikations-, Vortrags- und Forschungstätigkeit sind die industrialisierte Kunstproduktion des 18. und 19. Jahrhunderts, die Etablierung eines globalen Kunstbetriebs wie einer globalen Kunstgeschichte sowie Methoden einer Kunstgeschichte und Bildwissenschaft der Gegenwart. Journalistische Beiträge u. a. für *Kunstforum International*. Derzeit erarbeitet sie eine Publikation zur Genese bildhauerischer Materialität mit Blick auf die Kommerzialisierung englischer und französischer Kleinplastik des 19. Jahrhunderts.

Jean Dubuffets Pariser Ausstellung «L'Art Brut» von 1949 und deren Sprengkraft: Ein Rückblick auf die Anfänge des Abenteuers Art Brut

Sarah Lombardi, lic. ès lettres

Direktorin, Collection de l'Art Brut, Lausanne

Abstract

Im Jahr 2016 kann die Collection de l'Art Brut ihr Vierzig-Jahr-Jubiläum feiern. Das ist die Gelegenheit, auf das Konzept der Art Brut zurückzukommen, wie es der französische Künstler Jean Dubuffet entwickelt hat. Ihm ist nicht nur die Prägung dieses Begriffs zu verdanken, sondern auch die Existenz des Museums, das infolge der Schenkung seiner Art-Brut-Sammlung an die Stadt Lausanne am 26. Februar 1976 gegründet wurde.

Die Ausstellung «L'art brut de Jean Dubuffet, aux origines de la collection», die 2016 in der Collection de l'Art Brut gezeigt wurde, kehrte denn auch zu den Quellen der Art Brut zurück. Sie vereinte fast 150 ausschliesslich aus den Beständen des Lausanner Museums stammende Werke, die seinerzeit schon von Dubuffet für die historische Ausstellung «L'Art Brut» vom Herbst 1949 in der Galerie René Drouin, Paris, ausgewählt worden waren. Diese Schau war die allererste, die der Künstler nicht in der Compagnie de l'art brut organisierte, sondern in den Räumlichkeiten einer Galerie an der repräsentativen Place Vendôme. Rund siebenzig Jahre später auf diese wichtige Veranstaltung zurückzublicken, erlaubt es, ihre Kühnheit und ihre ganze kritische Tragweite zu ermessen: 1949 Arbeiten von Autodidakten ohne jeden Bezug zum kulturellen Feld als Kunst zu bezeichnen, stellte den damaligen Kunstbegriff grundsätzlich infrage.

Abgesehen davon zeigen der provozierende Titel des 1949 von René Drouin herausgegebenen Ausstellungskataloges, «L'art brut préféré aux arts culturels [Lieber Art Brut als kulturelle Leistungen]», und der pamphletartige, darin enthaltene Text von Jean Dubuffet, dass er die Art Brut als Manifest ansah, mit der Stossrichtung, das, was damals als offizielle Kunst anerkannt war, wieder infrage zu stellen: «Es sind kleine, gleichsam aus gar nichts gefertigte Arbeiten, vollkommen anspruchslos und gewissermassen formlos, die aber ganz stark KLINGEN und dafür zieht man sie etlichen monumentalen Werken berühmter anerkannter Kunstschaffender vor.»

Die Ausstellung von 2016 bezog auch Arbeiten mit ein, die Jean Dubuffet zwischen 1945, dem Auftakt zum Abenteuer der Art Brut, und 1949 gesammelt hat, also den ursprünglichen Kernbestand der späteren Collection de l'Art Brut. Zeichnungen und plastische Werke von heute bekannten Schöpferinnen und Schöpfern wie Aloïse, Adolf Wölfli oder Auguste Forestier waren Seite an Seite mit anonymen Arbeiten, Volks- und Naiver Kunst und sogar einigen Kinderzeichnungen zu sehen – all das hatte Dubuffet 1949 noch unter der Bezeichnung Art Brut zusammengefasst.

Zur Person

Sarah Lombardi, Kunsthistorikerin. Zunächst freischaffende Kuratorin (Ausstellungen in Montreal, New York Lausanne, Brüssel), ab 2007 Konservatorin an der Collection de l'Art Brut, wo sie zahlreiche Ausstellungen im Haus und im Ausland koordinierte. Ebenda 2012–2013 Direktorin ad interim, im März 2013 Übernahme der Direktion. In dieser Funktion Begründung einer neuen, auf die Bestände des Museums ausgerichtete Buchreihe, *Art Brut. La Collection*, die als Begleitpublikationen zu den «Biennales de l'Art Brut» erscheinen, thematischen Ausstellungen, die ausschliesslich Werke aus dem Fundus der Collection de l'Art Brut zeigen. Zahlreiche Publikationen zu Kunstschaffenden, die in der Collection de l'Art Brut vertreten sind, oder in Zusammenhang mit monografischen Ausstellungen; Weiterführung der von Jean Dubuffet 1964 begründeten Zeitschrift *L'Art Brut* mit der Herausgabe der Nr. 25 (November 2014) aus Anlass des 50-jährigen Bestehens der Reihe.

Das Klinikatelier von São Paulo. Eine fotografische Dokumentation von 1950

Lena Schäffler, M. A.

Doktorandin, FU Berlin / kuratorische Assistentin und Registrarin, Kewenig Galerie, Berlin

Abstract

In Brasilien wurde Kunst aus der Psychiatrie bereits deutlich früher als in Europa systematisch gefördert, gesammelt, erforscht und ausgestellt. Die brasilianischen Mediziner griffen ab den 1920er Jahren bei der Suche nach Behandlungsalternativen zu den teilweisen grausamen oder überkommenen Methoden in der Psychiatrie auf europäische Vorbilder zurück, auf Theoretiker wie

Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Walter Morgenthaler und Hans Prinzhorn. Während in Europa jedoch die Konzepte zur Patientenkunst («Art Brut» ab 1945, «Outsider Art» ab 1972) stärker in Abgrenzung zum akademischen Kunstgeschehen aufgefasst und nur punktuell behandelt wurden (z. B. in Spezialsammlungen und durch einzelne Künstler), erlangte die Kunst aus der Psychiatrie in Brasilien hingegen durch den Rapport von Museum, Psychiatrie und Kunstkritik mit Leichtigkeit grosse Wirkungskraft auf ein breites Publikum und eine große Anzahl akademischer Künstler der sogenannten «vaga modernista».

Zu den Wegbereitern der Patientenkunst gehörte der Mediziner, Kunstkritiker und Autor Osório César (1895–1979), der in Anlehnung an Cesare Lombrosos Studie *Genio e follia* (1872) in seinem Essay *Die primitive Kunst der Geisteskranken* (1925) sein medizinisches Vorgehen und die entstandenen Arbeiten der Patienten unter ästhetischen Gesichtspunkten beschrieb. Césars systematisches Interesse führte bereits 1949 zur Gründung eines klinikinternen Ateliers, der Escola Livre de Artes Plásticas (ELAP) im Krankenhauskomplex von Juqueri, etwa 60 Minuten außerhalb des Stadtzentrums von São Paulo. Da die Arbeit im Atelier zwar Teil der Therapie war, die entstandenen Werke jedoch als eigenständige Artefakte wahrgenommen wurden, setzte sich César für Ausstellungen in den verschiedenen großen und etablierten Museen und Institutionen São Paulos ein; in der Folge wurde die Sammlung aus Juqueri fast gänzlich verkauft. Nach einem Jahrzehnt des Bestehens, spätestens ab 1958 gingen die Produktion und die Ausstellungen des Ateliers erheblich zurück und verschwanden letztlich ganz.

Die einzige erhaltene fotografische Dokumentation des heute nahezu vergessenen Ateliers stammt von der Künstlerin und Fotografin Alice Brill (1920–2013) aus dem Jahr 1950. Primär soll nicht die Bildsprache und -ästhetik von Brill behandelt werden. Vielmehr fungieren die Fotografien als Dokument und Abbild einer «Wirklichkeit» des Ateliers. Die Serie bietet als einzigartiges Dokument einen Einblick in das Atelier von Juqueri, das kunstsoziologisch an der Schnittstelle von Therapie, Hospital- und Kunstwelt untersucht werden wird. Anhand dieser bisher wenig bekannten Fotografien beleuchtet der Vortrag die Arbeitsbedingungen des Ateliers, die Hintergründe der Patientenkunst und die weitere Geschichte der Kunstsammlung.

Zur Person

Lena Schäffler ist Kunsthistorikerin mit Spezialisierung auf die brasilianische Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts sowie die europäische Kunstgeschichte und -technologie des 13.–15. Jahrhunderts. 2015 M. A. im Fach Kunstgeschichte mit dem Thema *Von der Psychiatrie ins Museum: Die Wegbereiter im Umgang mit Patientenkunst, Brasilien 1920–1950* bei Prof. Dr. Gregor Stemmrich an der FU Berlin. Seit 2015 kuratorische Assistentin und Registrarin in der Kewenig Galerie, Berlin; Mitwirkung an der Realisierung von (Solo-)Ausstellungen von Sean Scully, Pavel Pepperstein, Ghada Amer, William Kentridge und Ian Hamilton Finlay.

Derzeit ist sie als Doktorandin im Fach Kunstgeschichte im globalen Kontext an der Freien Universität Berlin immatrikuliert. Ihr aktuelles Forschungsprojekt befasst sich mit den historischen und soziopolitischen Hintergründen sowie den institutionellen Anbindungen, die zu einer Etablierung der Patientenkunst in brasilianischen Institutionen im 20. Jahrhundert führten; der Arbeitstitel ihrer Dissertation lautet «(Neo-)Concretismo und Patientenkunst. Brasilien 1950–1980». Lena Schäffler erhielt Forschungszuschüsse aus dem DAAD und dem Deutschen Forum für Kunstgeschichte Paris (DFK Paris).

Über Mauern springen. Kunst und antipsychiatrische Protestbewegung in den Jahren des Übergangs zur Demokratie in Spanien

Patricia Mayayo Bost, Dr. phil.

Titularprofessorin, Departement für Geschichte und Theorie der Kunst, Universidad Autónoma de Madrid

Abstract

Abgesehen von einigen wenigen Fällen wie dem der katalanischen Psychiater Ramón Sarró und Joan Obiols (die eine namhafte Sammlung von künstlerischen Schöpfungen ihrer Patientinnen und Patienten zusammentrugen) schenkte die offizielle Psychiatrie in Spanien zur Zeit des Franquismus der Kunst von Menschen mit psychischen Schwierigkeiten kaum Beachtung. Erst in den 1970er Jahren begannen gewisse Gruppierungen junger Psychiater, die gegen die Diktatur opponierten, die therapeutischen – und politischen – Möglichkeiten der Kreativität zu erforschen. Angeregt von antipsychiatrischen Bewegungen sowie der Sozial- und Gemeindepsychiatrie prangerten sie die repressiven Methoden der franquistischen Psychiater an, wiesen auf die jämmerlichen Zustände in den spanischen Nervenkliniken hin und beschritten alternative Wege, wobei Gruppentherapie, Psychodrama, körperlicher Ausdruck und künstlerisches Schaffen eine innovative Rolle spielten. Konkret werden drei Pilotprojekte aus den Jahren des Übergangs zur Demokratie näher untersucht. Unter der Leitung von José Luis Martí schufen die Patienten des Instituto Frenopático von Barcelona 1976 in Zusammenarbeit mit einer Gruppe professioneller Künstler, darunter Alfonso Costa und Josep Guinovart, ein grosses Wandgemälde. Indem das Projekt für einige Tage eine Gemeinschaft zwischen Patienten und Beschäftigten sowie Quartierbewohnern schuf, liess es die Grenzen zwischen Heilanstalt und der Welt ausserhalb verschwimmen und verstärkte das Gefühl des kollektiven Zusammenhalts. Die gleiche gemeinschaftliche Gesinnung durchdringt den Versuch des Madrider Hospital de Día. Dieses experimentelle Zentrum, dem der Psychiater Enrique González Duro vorstand, mass Gruppenaktivitäten und besonders der künstlerischen Arbeit grosse Bedeutung bei. Mit der Hilfe von Therapeuten organisierten die Patienten mehrere Ausstellungen ihrer Arbeiten in den Kunstgalerien der Hauptstadt: Damals gefeiert von der Presse, waren diese Ausstellungen ein Versuch, die «Irren» aus ihrem Ghetto zu befreien und stellten bei dieser Gelegenheit den Geist der Selbstverwaltung, der das ganze Projekt beseelte, auf die Probe. Schliesslich soll das Festival «Salta la tapia! [Spring über die Mauer!]» in den Blick genommen werden, das die Patienten und Angestellten des Hospital de Miraflores in Sevilla 1978 und 1982 organisierten. Während einiger Tage teilten sich Theateraufführungen und Kunstausstellungen von Hospitalisierten die Bühne mit Filmvorführungen, Darbietungen des Stadtorchesters und Rock- oder Flamenco-Konzerten, während das Publikum sich in den Festzelten mit Getränken eindecken konnte. Unterstützt von der kommunistischen Partei und von Quartiervereinen, diente das Festival als Plattform für den Aufruf, die Psychiatrie zu reformieren und die klassischen Nervenkliniken aufzulösen.

Heute ziemlich in Vergessenheit geraten, zogen diese Experimente damals die Aufmerksamkeit der Medien und des Kulturbetriebs auf sich. Das Bild dieser zu Künstlern gewordenen «Irren in Freiheit» wurde, in mikrosozialem Massstab, als Schritt in die Richtung des politischen Wandels interpretiert, den man für das ganze Land herbeiwünschte. Wie die *Cahiers pour la Folie* in Frankreich oder die von den antifranquistischen Zeitschriften *Ajoblanco* und *El Viejo Topo* herausgegebenen *Journaux de fous* in Spanien gehörten die Kunstausstellungen zu einer Reihe von Strategien der Emanzipation oder Ermächtigung («empowerment»), die wieder den Kranken das Wort geben wollten: der Patient wurde zum Subjekt und nahm sein Schicksal in die eigenen Hände. Gleichwohl muss sich dieses

emanzipatorische Projekt auch seinen Grenzen und Widersprüchen stellen: zu den materiellen Hindernissen gesellten sich ideologische Widerstände, aber auch die mehr oder minder bewusste Projektion von gewissen Voreingenommenheiten und kulturellen Vorurteilen gegenüber der «Irrenkunst.»

Zur Person

Patricia Mayayo ist Titularprofessorin für zeitgenössische Kunst am Departement für Geschichte und Theorie der Kunst der Universidad Autónoma de Madrid. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Frauenkunstgeschichte, Outsider Art und zeitgenössische Kunst in Spanien. Sie ist Autorin von *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid: Cátedra, 2003, *Frida Kahlo. Contra el mito*, Madrid: Cátedra, 2008, und (mit Jorge Luis Marzo) *Arte en España, 1939–2015. Ideas, prácticas, políticas*, Madrid: Cátedra, 2015. Ko-Kuratorin (mit Juan Vicente Aliaga) der Ausstellung *Genealogías feministas en el arte español, 1960–2010*, León, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2012. Sie ist Mitglied der Forschungsgruppe *Cultura, protesta y movimientos sociales en la España contemporánea* und beschäftigt sich in diesem Rahmen derzeit mit den Beziehungen zwischen sozialen Bewegungen, antipsychiatrischen Strömungen und der Kunst von Menschen psychischer Beeinträchtigung in den 1970er Jahren in Spanien.

Abendvortrag

Niemals habe ich mich wohler gefühlt (Gérard de Nerval, *Aurélia*). Ethische Fragen zur Kunst aus psychiatrischen Anstalten

Katrin Luchsinger, Dr. phil.

Dozentin für Kunstgeschichte, Departement Kulturanalysen und Vermittlung, Züricher Hochschule der Künste (ZHdK)

Abstract

In der Irrenanstalt Breitenau in Schaffhausen entstand nach 1900 eine ungewöhnliche Bildersammlung. Dies lag u. a. daran, dass ihr Direktor, Hans Bertschinger (Amtszeit 1904–1935), einer der frühen Psychoanalytiker war. Er stellte junge Analytiker und Analytikerinnen ein: Hermann Nunberg, Emil Oberholzer, Mira Ginzburg und Emma Fürst. In einem differenzierten, sozusagen bio-psycho-sozialen Krankheitsverständnis war es möglich, dass ab und zu Hierarchien destabilisiert wurden: Zum Beispiel schrieb der junge Oberarzt Emil Oberholzer an seine Partnerin, Mira Ginzburg, die bei Freud in Analyse weilte, begeistert, er habe nun einen Analysanden, der sei: «genau wie ich». Dieser Patient war Karl Fehrlin, ein Chemiker. Seit einiger Zeit hatte er mit akustischen Halluzinationen zu kämpfen, die sein Leben umkrepelten. Er entschied sich gegen die psychoanalytische Erklärung, die ihm sein Analytiker anbot, und erklärte sich die Stimmen als Geisterstimmen. Er liess sich auf ihr Diktat ein und schrieb automatisch. Fehrlin publizierte seine Aufzeichnungen und Carl Gustav Jung ermutigte ihn, seine Hypothese weiter zu verfolgen. Im Staatsarchiv des Kantons Schaffhausen befindet sich auch ein umfangreiches zeichnerisches Werk Fehrlins zu meteorologischen Phänomenen.

Untersucht wird die Frage, welchen Beitrag der Patient Karl Fehrlin als Autor zum Geistesleben seiner Zeit leistete, und zwar einerseits zum Verständnis der Schizophrenie, andererseits zu den um 1920 sehr aktuellen Diskursen um Feinstofflichkeit, «écriture automatique» und Parapsychologie. Die Bedeutung

seines Beitrags zum Wissen seiner Zeit vorausgesetzt, kann Fehrlin auch unser Verständnis der Moderne bereichern. Die Herangehensweise stellt binäre Zuschreibungen in Frage und legt den Fokus auf ungewohnte und herausfordernde Sichtweisen.

Zur Person

Katrin Luchsinger studierte Kunstgeschichte und Psychologie an der Universität Zürich. Ihre Doktorarbeit *Die Vergessenskurve. Werke aus psychiatrischen Kliniken in der Schweiz um 1900. Eine kulturanalytische Studie*, erschien 2016. Sie ist Dozentin für Kunstgeschichte (19. und 20. Jahrhundert, Kulturanalysen) an der Zürcher Hochschule der Künste im Departement Kulturanalysen und Vermittlung. Ihre Forschungstätigkeit ist am Institute for Cultural Studies in the Arts angesiedelt (Kunst und Psychologie um 1900). Publikationen (Auswahl): Luchsinger et al. (Hrsg.), *Auf der Seeseite der Kunst. Werke aus der Psychiatrischen Klinik Münsterlingen 1867–1960*, Zürich: Chronos, 2015; (Hrsg.), *Pläne. Werke aus psychiatrischen Kliniken in der Schweiz 1850–1920*, Zürich: Chronos, 2008; «Das Kippbild. Ambivalenz als Strategie im Werk des Patienten Hermann M. (Pflegeanstalt Rheinau 1920–1943)», in: Martina Wernli (Hrsg.), *Wissen und Nichtwissen in der Klinik. Dynamiken der Psychiatrie um 1900*, Bielefeld: transcript, 2012, S. 115–142