

TOBIAS LOEMKE

AN NÄHERUNGEN

von Kunstpädagogik und Outsider Art

FAU
UNIVERSITY
PRESS

FAU Kunst und Bildung

Band 2

Herausgeberin der Reihe:

Prof. Dr. Susanne Liebmann-Wurmer

ISSN: 2199-2037

TOBIAS LOEMKE
ANNÄHERUNGEN
von Kunstpädagogik und Outsider Art

Ein Projekt des LEHRSTUHLs FÜR KUNSTPÄDAGOGIK
mit dem KUNSTRAUM der
PEGNITZWERKSTÄTTEN/LEBENSILFE NÜRNBERG

Erlangen
FAU University Press
2014

Frontseite: CHRISTINA BUSCH, 2014

**Bibliografische Informationen der
Deutschen Nationalbibliothek:**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Der vollständige Inhalt des Buchs ist
als PDF über den OPUS Server der
FRIEDRICH-ALEXANDER-UNIVERSITÄT ERLANGEN-NÜRNBERG
abrufbar: <http://opus.uni-erlangen.de/opus/>

Die Rechte an allen Inhalten liegen bei ihren
jeweiligen Autoren. Sie sind nutzbar unter der
Creative Commons Lizenz BY-NC-ND.

- © MUSEUM SAMMLUNG PRINZHORN, Heidelberg:
Abbildungen auf Seiten 22, 23.
- © TORSTEN KAPPENBERG und
MUSEUM SAMMLUNG PRINZHORN, Heidelberg:
Abbildung auf Seite 25.
- © Courtesy of CHRISTIAN BERST GALLERY, Paris:
Abbildungen auf Seite 27.
- © KUNSTRAUM der
PEGNITZWERKSTÄTTEN/LEBENSILFE, Nürnberg:
Abbildung auf Seiten 8, 42, 43, 50, 51, 58, 59, 62, 63, 68,
69, 71, 76, 77, 83, 86, 87.
- © ATELIER 5, Mariaberg:
Abbildung auf Seite 15, 16, 37, 38, 39.
- © BERNHARD WALDENFELS und FINK-VERLAG, München:
Seiten 30–35.

Gestaltung: STEFAN DINTER, www.idwerk.de

ISBN: 978-3-944057-23-1

Eine Publikation des
LEHRSTUHL FÜR KUNSTPÄDAGOGIK der
FRIEDRICH-ALEXANDER-UNIVERSITÄT
ERLANGEN-NÜRNBERG



Inhaltsverzeichnis

Vorwort	8
Einbettungen	
SUSANNE LIEBMAN-WURMER Neben der Spur	12
TOBIAS LOEMKE Annäherungen von Kunstpädagogik und OUTSIDER ART	14
CHRISTIAN VITTINGHOFF Die beste Lehre ist keine Lehre Kunstpädagogische Arbeit im Atelier von Künstlern der OUTSIDER ART	20
THOMAS RÖSKE Geschichte und Aktualität der OUTSIDER ART	23
BERNHARD WALDENFELS Die Anomalität von Kunstbildern und Patientenbildern (Auszüge)	30
AXEL KLÖSS-FLEISCHMANN Einsichten in die Arbeiten von PETER HEUSEL und ROLAND KAPPEL	36

Exemplarische Positionen

EFTHYMIA SAMPSONIDOU	43
ROMINA KÖNIG	44
SVENJA ANDREAS	46
KONSTANZE KALLER	48
MUNIB JAJA	51
JOHANNA YANDELL	53
MIRIAM GRASSER	54
ISABELLA RIEGLER	56
THOMAS ORAM	59
JULIA KÜHN	61
DANIEL MOSER	63
KRISTINA SOLOP	65
SUSANNE SCHÖNWEITZ	67
ALI TÜLAY	68
MARTINA PREISIG	70
MIRIAM BÖTTCHER	73
STEFANIE EBERLEIN	74
MANFRED NITSCHKE	77
JACQUELINE GRZESZIK	79
BERNHARD HANE BUTT	80
DOMINIK HEISCHEL	82
CHRISTINA BUSCH	85
DANIEL BIRKMANN	86
CARMEN RETTINGER	88
Angaben	
Künstler des KUNSTRAUMS der PEGNITZWERKSTÄTTEN, LEBENSHILFE NÜRNBERG	92
Autoren	93
Studierende des LEHRSTUHLs FÜR KUNSTPÄDAGOGIK der FRIEDRICH-ALEXANDER-UNIVERSITÄT ERLANGEN NÜRNBERG	94



Blick in die Ausstellung am Lehrstuhl für Kunstpädagogik (April 2014):

oben: Efthymia Sampsonidou, Künstlerin im Kunstraum der Pegnitzwerkstätten

unten: Susanne Schönweitz, Studentin am Lehrstuhl für Kunstpädagogik

Vorwort

Vorliegende Publikation basiert auf einem Seminar des LEHRSTUHL FÜR KUNSTPÄDAGOGIK, das im Wintersemester 2013/14 stattfand. Das Buch setzt die Perspektive des Bandes *IN/OUTsiderART* fort und dokumentiert eine Kooperation zwischen dem LEHRSTUHL FÜR KUNSTPÄDAGOGIK und Künstlerinnen, die im KUNSTRAUM der PEGNITZWERKSTÄTTEN Nürnberg unter der Leitung von CHRISTIAN VITTINGHOFF arbeiten.

Der Band stellt neben exemplarischen Arbeiten der Studierenden und der Künstlerinnen des KUNSTRAUMS kunsthistorisch bedeutende Werke von OUTSIDER-Künstlerinnen wie ADOLF WÖFLI, WANDA VEIRA-SCHMIDT, MELVIN MILKY-WAY oder ROLAND KAPPEL vor. Begleitet wird die Publikation aus mehreren Perspektiven: PROF. DR. SUSANNE LIEBMANN-WURMER spürt sehr persönlich einem eigenen Out nach. DR. THOMAS RÖSKE, Leiter der SAMMLUNG PRINZHORN und Präsident der EUROPEAN OUTSIDER ART ASSOCIATION, verfasste einen Beitrag, in dem er aus kunstwissenschaftlicher Sicht das Feld der OUTSIDER ART historisch-kritisch beleuchtet. Der Philosoph PROF. DR. BERNHARD WALDENFELS stellte uns freundlicherweise Auszüge eines Textes zur Verfügung, in dem er mit phänomenologischem Blick der Frage nachgeht, ob es pathologische Spuren in Bildern geben kann. CHRISTIAN VITTINGHOFF reflektiert seine Konzeption eines Offenen KUNSTRAUMS und AXEL KLÖSS-FLEISCHMANN berichtet von PETER HEUSEL und ROLAND KAPPEL, beide Künstler seines Ateliers. Ich analysiere aus kunstpädagogischer Perspektive das verbindende Potential bildnerischen Handelns von Menschen mit und ohne Behinderung.

Im Seminar fand zunächst eine Exkursion zu wichtigen Orten der OUTSIDER ART statt. Die Studierenden besuchten in Heidelberg die SAMMLUNG PRINZHORN, in der Werke von Menschen mit Psychiatrie-Erfahrung gesammelt werden, und das MUSEUM HAUS CAJETH, das sich sogenannter PRIMITIVER KUNST widmet. Anschließend reiste das Seminar zum ATELIER GOLDSTEIN nach Frankfurt am Main. Auf diese Weise konnten sich die Studierenden ein Bild wesentlicher Positionen von OUTSIDER ART machen. Aber auch in den Seminarsitzungen wurden verschiedene OUTSIDER-Künst-

lerinnen vorgestellt und diskutiert: MATIAS VÖLKSCH, HORST ADEMEIT, MORTON BARTLETT, GEORGE WIDENER, HILDEGARD WOHLGEMUTH, MICHAEL GERDSMANN, ERNST SCHMID, HELMUT WIDMAIER, MIROSLAV TICHÝ, EMERY BLAGDON, JUDITH SCOTT, AUGUST WALLA, GUO FENGGYI, EUGENE VON BRUENCHENHEIN, PETER HEUSEL, OVARTACI u.a. Zentral für das Projekt waren die wechselseitigen Besuche an der Universität und im KUNSTRAUM der PEGNITZWERKSTÄTTEN. Jede Woche war eine Studierendengruppe in diesem Atelier. Studierende und Künstlerinnen zeigten sich gegenseitig ihre Arbeiten und näherten sich so schrittweise einander an.

Zu CHRISTIAN VITTINGHOFFS KUNSTRAUM gehören DANIEL BIRKMANN, DOMINIK HEISCHEL, MUNIB JAJA, DANIEL MOSER, MANFRED NITSCHKE, THOMAS ORAM, MARTINA PREISIG, EFTHYMIA SAMPSONIDOU und ALI TÜLAY. Am Seminar nahmen teil: SVENJA ANDREAS, MIRIAM BÖTTCHER, JULIA BRIMER, ANDREA BRÜNNER, CHRISTINA BUSCH, STEFANIE EBERLEIN, HELENA FRIEDEL, MIRIAM GRASSER, MICHAEL GRILLENBERGER, JACQUELINE GRZESZIK, YVONNE HAIN, BERNHARD HANE BUTT, EVELYN HIBERT, JULIA HOFMANN, KONSTANZE KALLER, SARAH KERESZTESY, ROMINA KÖNIG, NORA KREISFELD, JULIA KÜHN, CARMEN RETTINGER, ISABELLA RIEGLER, YULJIA SAVENKO, SUSANNE SCHÖNWEITZ, KRISTINA SOLOP, JULIANE STRASS, NAKO TANAKA, JOHANNA YANDELL.

Wir danken sehr herzlich CHRISTIAN VITTINGHOFF und seinen Künstlerinnen für die inspirierende Zusammenarbeit. Ein besonderer Dank gilt der DR. GERMAN SCHWEIGER-STIFTUNG, die diese Publikation durch ihre finanzielle Förderung ermöglicht hat. Ebenfalls gedankt sei BEATE GRESSER von FAU UNIVERSITY PRESS für die Bereitschaft das Buch zu verlegen und STEFAN DINTER für das überzeugende Design. Ein herzlicher Dank gebührt PROF. DR. SUSANNE LIEBMANN-WURMER für ihr großes Zutrauen und ihre Begleitung beim Projekt, DR. THOMAS RÖSKE für seine Diskursbereitschaft, PROF. DR. BERNHARD WALDENFELS für sein aufmerksames Zuhören und AXEL KLÖSS-FLEISCHMANN für die Führung in MARIABERG.

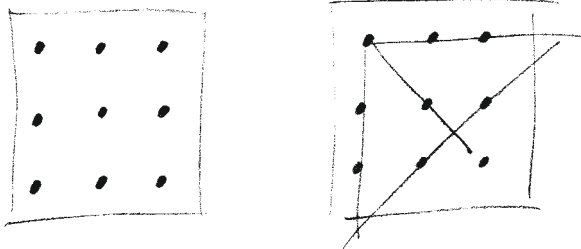
TOBIAS LOEMKE

Einbettungen

Neben der Spur

Es ist möglich: Dass man an einer Haltestelle, an der man jahre- und jahrzehntelang vorüberfuhr, plötzlich einfach aussteigt. Für einen Atemzug bleibt die Zeit stehen. Man steht auf eigenen zwei Beinen neben dem Gleis und hält inne. Der Zug fährt ab. Noch vor dem ersten Schritt ist man für einen Augenblick unendlich frei – *outstanding*. Kürzlich bin ich einmal im Ort meiner Kindheit ausgestiegen, nach mehr als zwei Jahrzehnten: Schritte in alte und neue - zugleich eigene und fremde Räume.

Wenn ich nicht wirklich aussteige, versuche ich beim Zugfahren manchmal, Momente des Vorbeiziehenden fotografisch einzufangen. Zufall, Assoziation und spontane Reaktion bestimmen das Ergebnis, das erst im Nachhinein zur Auswertung kommt. Es erlaubt auf virtueller Ebene ein ähnliches Aus- oder Einsteigen in bekannte und unbekannte Außen- und Innenwelten. Auch in der Pädagogik ist nicht alles planbar. Was der Lernende einfängt und mitnimmt, hängt von individuel-



„Neun-Punkt-Problem“, Zeichnung von
Susanne Liebmann-Wurmer, frei nach M. Scheerer, 1964

len Konstellationen, Zufall und Zeitpunkt ab. Das Angebot ist jedoch meistens wohl überlegt und geplant. Das Angebot dieses Seminars war ungewöhnlich: Im übertragenen Sinn wurde auch hier auf gewohnte Transportmittel verzichtet. In Gesprächen und nach Referaten über IN- und OUTSIDER-KUNST wurde über die Bedeutung von „in“ und „out“ im künstlerischen Kontext diskutiert: Für mich war es unerwartet interessant, von den Studierenden zu hören, was sie unter „in“ und „out“ subsumierten. Anders als TOBIAS LOEMKE und ich bewerteten sie die Begriffe weniger nach den „Regeln der Kunst“ als nach den Trends ihrer Altersklasse. TOBIAS LOEMKES Idee, mit Künstlern der OUTSIDER ART zu kooperieren, zwang uns alle, die Gleise konformer Zielstrebigkeit, die das Bildungssystem häufig von uns verlangt, vorübergehend zu verlassen:

Auf dem ehemaligen Industrie-Gelände der Nürnberger TRIUMPH-ADLER-GMBH haben wir die Künstler des KUNSTRAUMS kennengelernt, vice versa haben diese uns in unserem Malsaal an der Universität besucht. Ganz abgesehen von der gegenseitigen großen Offenheit und Achtung, die beide Seiten beglückte, ist es keine Frage, dass diese Begegnung im Rahmen unseres Studienangebots unter menschlichen, gesellschaftlichen, psychologischen und auch pädagogischen Gesichtspunkten wichtig und sinnvoll war. Darüber hinaus ging es in diesem Seminar aber natürlich auch um die künstlerische Seite. CHRISTIAN VITTINGHOFF nennt die Künstler des KUNSTRAUMS „Protagonisten außerhalb des Kunstbetriebs“ (S. 20). Dabei hebt er hervor, dass sie „nicht wissen müssen oder können, ob es Kunst ist, was sie machen“ (S. 20). Das Bemerkenswerte ist, dass diese gerade durch ihre unterschiedlichen Beeinträchtigungen, die sie



von vielem ausschließen, in anderen Bereichen eine besondere Freiheit besitzen: Einschränkungen durch den Kunstbetrieb oder eine künstlerische Lehre berühren sie nicht oder kaum. Angesichts ihrer eigenwilligen, oft bewundernswerten und überraschenden Arbeitsweisen überschreibt CHRISTIAN VITTINGHOFF seinen Text mit den Worten: „Die beste Lehre ist keine Lehre“ (S. 20) – aus der Sicht universitärer und schulischer Kunstpädagogik eine provokante These!

Was können unsere Studierenden davon lernen? Meines Erachtens ist es vor allem die Freiheit. Die Künstler des KUNSTRAUMS können Ermutigung und Vorbild dafür sein, in der künstlerischen Arbeit eigene Wege zu finden - neben allen zu Recht geforderten und geförderten Kompetenzen. Mich hat der Einblick in den KUNSTRAUM der OUTSIDER ART an das bekannte „Neun-Punkt-Problem“ (siehe Abb. S. 12) erinnert, eine Problemlösungsaufgabe, in der neun Punkte durch vier gerade Linien ohne Absetzen des Stiftes verbunden werden sollen. Viele Versuchspersonen haben große Schwierigkeiten dabei, weil sie nicht auf die Idee kommen, die Grenzen des Quadrats zu überschreiten: ein schönes Beispiel für den englischen Begriff „thinking

outside the box“. Einmal gesehen, vergessen wir diese Lösung jedoch nie wieder und können das dahinter stehende Prinzip auch auf andere Aufgaben übertragen. CHRISTIAN VITTINGHOFF spricht von „künstlerischen Grenzüberschreitungen“ (S. 21) seiner Protagonisten. Der Mut, der eigenen Stimme zu folgen, wird im täglichen Leben oft angefochten. Vielleicht gelingt es uns - wie bei der Punkteverbindungs-Aufgabe, in entscheidenden Situationen an das Vorbild und die Künstlerinnen des Ateliers KUNSTRAUM zu erinnern und ihre außerordentliche Originalität und Authentizität zumindest teilweise in den universitären Handlungsraum zu übertragen. Dazu brauchen wir den Mut, zwischendurch zu stoppen, innezuhalten und das scheinbar Selbstverständliche in Frage zu stellen - den Mut zum Spurwechsel. Die Kunst bleibt der Balanceakt zwischen den Seilen unserer Zivilisation und der Freiheit.

TOBIAS LOEMKE und CHRISTIAN VITTINGHOFF danke ich von Herzen, dass sie sich zu diesem Experiment verbündet haben, sowie für ihre Neugier und Bereitschaft, eigene Horizonte in Frage zu stellen und Ideen in die Tat umzusetzen!

Annäherungen von Kunstpädagogik und OUTSIDER ART

Im Gegensatz zum Band *IN/OUTsiderART*,¹ der 2012 erschien, und die Auseinandersetzung der Studierenden mit einzelnen Werken und Künstlerinnen der SAMMLUNG PRINZHORN dokumentierte, schlägt vorliegendes Buch einen anderen Weg ein: Statt der Dialoge mit historischen Positionen der SAMMLUNG PRINZHORN geht es hier um die Annäherung an aktuelle OUTSIDER ART über den KUNSTRAUM von CHRISTIAN VITTINGHOFF, dessen Konzeption er in seinem Beitrag (S. 20–21) eingehend beschreibt.

OUTSIDER ART ist ein herausfordernder Begriff. Er hat sich, wie THOMAS RÖSKE zeigt (S. 23–29), historisch entwickelt und meint bildnerisch-künstlerische Zeugnisse von Menschen, die außerhalb des etablierten künstlerischen Geschehens visuelle Methoden verwenden, um sich darüber zu verorten oder schlicht dem eigenen Leben eine neue, klärende Ordnung zu verleihen.

Der Begriff ist deswegen herausfordernd, weil ja nur die Positionen der OUTSIDER ART wahrgenommen werden können, die in die aktuelle Kunstszene gerückt werden, da sie sich entweder signifikant mit etablierten künstlerischen Handlungsweisen reiben oder diesen neue Facetten schenken. Eine dieser rahmenden Rückungen kann sein, Menschen mit körperlichen oder geistigen Behinderungen Räume anzubieten, in denen sie sich künstlerisch ins Bild setzen können.

Bekannte Räume dieser Art gibt es in Hamburg (SCHLUMPER)² oder Frankfurt am Main

(ATELIER GOLDSTEIN),³ Aber auch an abgelegenen Orten haben sich solche Einrichtungen etabliert. In MARIABERG etwa organisiert AXEL KLÖSS-FLEISCHMANN einen Kunstraum für Menschen, die in dieser Einrichtung mitunter seit etlichen Jahren leben (ATELIER 5).⁴ Einer der von ihm betreuten Künstler ist ROLAND KAPPEL (*1949). Er entwickelt komplex konstruierte Kräne (S. 37/38) und Baustellenfahrzeuge. Daneben sammelt er Verkehrsschilder aus allen Ländern der Erde, über deren mannigfaltige Gestaltungsweisen er sich freut (S. 39). PETER HEUSEL (1945–2014) war fasziniert von Buchstaben, obwohl oder vielleicht gerade weil er nicht schreiben konnte. Er näherte sich dem gesehenen Wort mimetisch an und kopierte Texte vertikal statt horizontal (S. 15–16). Eine besondere Vorliebe hatte er für Rezeptbücher. AXEL KLÖSS-FLEISCHMANN beschreibt in seinem Artikel (S. 36–39) aus der Perspektive des Atelierleiters die Arbeit dieser beiden Künstler.

Was macht die Werke von OUTSIDERN für mich als Kunstpädagogen interessant? Im Fokus der Auseinandersetzung steht weniger das virtuos erstellte, konzeptuell durchdachte Ergebnis, als vielmehr der Mensch, der über das bildnerische Handeln sein Leben formt bzw. gestaltet. Dass sich dabei im Verhältnis zwischen OUTSIDER ART und KONZEPTKUNST bemerkenswerte Parallelen nachweisen lassen, hat THOMAS RÖSKE in einem Artikel über MIROSLAV TICHÝ dargelegt.⁵ RÖSKE stellt fest,

1 LOEMKE, TOBIAS/LIEBMANN-WURMER, SUSANNE (2012). *IN/OUTsiderART. Studierende der Kunstpädagogik im Dialog mit der SAMMLUNG PRINZHORN*. FAU University Press: Erlangen.

2 <http://www.schlumper.de>

3 <http://www.atelier-goldstein.de>

4 <http://www.atelier5.mariaberg.de>

5 RÖSKE, THOMAS (2013). „OUTSIDER ART oder KONZEPTKUNST?“ In: WIECZOREK, ALFRIED/SCHIRMBÖCK, THOMAS (Hg.). *Die Stadt der Frauen. MIROSLAV TICHÝ*. KEHRER VERLAG: Heidelberg, Berlin (S. 235-239)

So Gem wiebt pures Gü
Genießer aus. Wir
verraten lbnen, wie
Österreichs berühmteste Torte
Weltrubm erlangte- und
zeigen, Sie den wie einfach
Grüß aus süßen Wein
zu Haus können
nachbacken

1. 300g Mehl in eine
Schüssel sieben,,
in die Mitte
eine Mulde
drücken. 3
1 EL Olivenöl und
Eier, 1/ EL Salz in
mit in die Mulde geben,
mit einer Gabel

verquilen. Nach und
nach mit der Gabel
Mehl vom Innenrand
der Mulde mit den
Eiern bis vermischen.
ein

Leckeres Gebäck aus dem
Kühlschrank: Dieser Boden
wird nicht gebacken,
sondern nur aus Kokoszwieback
und kühler gestektet Rezept

lassen? Sahne abtropfen

Sahne, Beühe, Wein
unfopf Saueraufkochenkraut und in miteinander
Salz und Pfeffer würzen.

Bei mittlerer Hitze ca.
20 Minuten offen einköcheln
lassen.

In der Zwischenzeit
Fleisch evtl. abspülen und
trockentupfen. Die orriginell geformten

vorangegangene Seiten: Peter Heusel, „Österreichs berühmteste Torte“, 29,7 x 21 cm, 2012, Atelier 5, Mariaberg

dass bei KONZEPTKUNST und OUTSIDER ART die Idee hinter dem materiellen Produkt ähnlich wichtig sei wie das Produkt selbst und beide Ausrichtungen die herkömmlichen Grenzen der Kunst überschreiten. Allerdings erfolgten diese Überschreitungen aus unterschiedlichen Perspektiven: „Die Vertreter der KONZEPTKUNST entwickeln diese Eigenheiten aus der Kunst, während die Fürsprecher der OUTSIDER ART die existentiellen Projekte erst in die Kunst holen.“⁶

Der Phänomenologe BERNHARD WALDENFELS überlegt in seinem Aufsatz „Die Anomalität von Kunstbildern und Patientenbildern“⁷ aus dem wir Auszüge veröffentlichen dürfen (S. 30–35), inwieweit sich visuelle Antworten von Menschen mit und ohne Pathologien unterscheiden lassen. Dabei konzentriert er sich in seinen Gedanken auf Werke der SAMMLUNG PRINZHORN, in der Bilder von Menschen mit Psychiatrieerfahrung aufbewahrt werden. Die SAMMLUNG PRINZHORN gilt als eine der ersten Sammlungen von Werken, die heute der Sparte OUTSIDER ART zugerechnet werden, zu der auch die Werke von Menschen mit Behinderungen zählen. WALDENFELS resümiert, dass Bilder von Psychotikern „als Bilder nicht selbst pathologisch“⁸ seien. „Auch Patientenbilder folgen“, so WALDENFELS, „einer eigentümlichen Bildlogik und entwickeln Qualitäten, die sich nicht auf psychische und psychopathologische Prozesse reduzieren lassen. Doch abgesehen davon entspringen solche Bilder einem pathologischen Umfeld und unterliegen einem spezifischen Leidensdruck“.⁹ WALDENFELS stellt also heraus, dass die Werke von Menschen mit Psychosen aus anderen Gründen entstehen, als solche von Menschen ohne diese Erkrankung. So erklärt er, dass deren Werke als „Antworten auf spezifische Leiden, die sich dem eigenen Wissen und Wollen entziehen“, Spuren dessen an sich tragen, „worauf sie antworten“.¹⁰

6 ebd., S. 237.

7 WALDENFELS, BERNHARD (2014). „Die Anomalität von Kunstbildern und Patientenbildern“ In: FUCHS, THOMAS/FROHOFF, SONJA/MICALI, STEFANO. *Bilderfahrung und Psychopathologie. Phänomenologische Annäherungen an die SAMMLUNG PRINZHORN*. WILHELM FINK: München.

8 In vorliegendem Buch, S. 35.

9 Ebd.

10 Ebd.

In seinem Werk *Bruchlinien der Erfahrung*¹¹ fokussiert WALDENFELS das diastatische Geschehen zwischen Widerfahrnis (Pathos) und Antwort (Response). „Das alte Wort Pathos verweist auf Widerfahrnisse, die uns zu stoßen, uns zuvorkommen, uns anrühren und verletzen (...). Das seltene Wort Diastase bezeichnet die Gestaltungskraft der Erfahrung, die etwas oder jemanden entstehen lässt, indem sie auseinandertritt, sich zerteilt, zerspringt“.¹² Dass die Antworten auf ein Pathos immer erst im Nachklang erklärbar werden, zeigt WALDENFELS eindrücklich: „Erst im Antworten auf das, wovon wir getroffen sind, tritt das, was uns trifft, als solches zutage.“¹³

Worauf antworten OUTSIDER Künstlerinnen in ihren bildnerischen Zeugnissen? Worauf antworten Studierende?

Beginnt man sich als Student im bildnerischen Handeln zu professionalisieren, gibt es oft quälende Phasen, in denen der Übergang vom Ausführen eines Auftrags, den der Lehrer erteilt, zur Entwicklung eines eigenständigen Vorhabens eine Herausforderung darstellt. An welche Erfahrung kann ich in meinem bildnerischen Handeln anknüpfen, auf was antworte ich? Die eigenen Erfahrungen in diesem Stadium heranzuziehen, sie nicht als defizitär, sondern als Chancen oder gar besondere Ressourcen zu benennen, kann zu wesentlichen Schritten dieser Professionalisierungsphase gehören, weil sie mit der Neubestimmung eigener Fähigkeiten und Erfahrungen zusammenfällt.

Betrachtet man nun Künstlerinnen und Künstler aus dem Kontext der OUTSIDER ART, sind interessanterweise andere Entwicklungsverläufe beobachtbar, die den besonderen Widerfahrnissen geschuldet sind. Nach CHRISTIAN VITTINGHOFF arbeitet EFTHYMIA SAMPSONIDOU (S. 42–43), die Teilnehmerin seines KUNSTRAUMS ist, ununterbrochen an ihren Kreisbildern. Die Blätter variieren zwar in der Farbigkeit, doch ihr formales Konzept bleibt gleich. Immer findet man den stützenden und stabilisierenden Rahmen des Kreises, auf den farbig locker verschiedene Streifen gesetzt werden. Im Gegensatz zum klärenden Ringen um eine

11 WALDENFELS, BERNHARD (2002). *Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie. Psychoanalyse. Phänomenotechnik*. SUHRKAMP: Frankfurt am Main.

12 Ebd., S. 9.

13 Ebd., S. 59.

thematische Ausrichtung bei den Studierenden, scheint es bei SAMPSONIDOU nie Zweifel an diesem Konzept gegeben zu haben. Auch MUNIB JA JA (S. 50–51) zeigt in seinem bildnerischen Vorgehen ein konzeptuelles Gerüst. Er zeichnet zunächst figürlich mit Bleistift auf den Untergrund, dann löscht er durch Überzeichnung die ursprüngliche Darstellung aus. Für diesen Schritt wählt JA JA Filzstifte, deren feine Striche er aneinanderreihet. Auf diese Weise wirken seine Überzeichnungen geradezu textil. Um die abstrakten Farbgeflechte danach zu konkretisieren, setzt JA JA Buchstaben oder Zahlen darauf. Zum Schluss schneidet er die entstandenen Bilder „gerade“. JA JA bearbeitet seine Blätter also schichtweise. Schritt für Schritt, Schicht für Schicht verdichtet er sie.

Wie gingen nun die Studierenden im Gegensatz zu den OUTSIDER Künstlerinnen vor? MIRIAM GRASSER (S. 54–55) ist virtuose Zeichnerin. In den vergangenen Semestern arbeitete sie eindrücklich an einer Vielzahl herausragender, großformatiger Zeichnungen. Parallel dazu fotografierte sie. Allerdings hatte die Fotografie eher eine untergeordnete Funktion. Zu Beginn des Seminars wählte sich GRASSER MIROSLAV TICHÝ als OUTSIDER-Künstler aus, weil sie in seiner Arbeit einen Bezug zur eigenen Arbeit entdeckte. TICHÝS Bilder erschienen ihr als Möglichkeit eigener künstlerischer Handlungsweisen. Die „fremde“ Arbeit TICHÝS wurde so zum Anstoß einer Weiterentwicklung. WALDENFELS widmet in bereits genanntem Buch *Bruchlinien der Erfahrung* ein Kapitel dem Thema „Etwas erscheint als etwas“.¹⁴ Er sieht im *Als* ein „Scharnier zwischen dem, was ist, und dem, als was es ist, indem es zugleich eine Kluft zwischen beidem aufreißt.“¹⁵ GRASSER beschloss, wie TICHÝ eine Fotokamera zu bauen, die Negative selbst zu entwickeln und abzuziehen. Durch die radikale Entschleunigung des fotografischen Prozesses und die damit einhergehende Neubewertung dieses Vorgehens, gelang es GRASSER, in ihrer bildnerische Arbeit einen großen Sprung nach vorn zu machen.

Auch BERNHARD HANE BUTT (S. 80–81) veränderte sich durch die Beschäftigung mit den OUTSIDERN. ZUVOR waren bei ihm zwei Bereiche in seiner künstlerischen Arbeit wahrnehmbar, die nicht miteinander verknüpft wa-

ren. Neben dem „eigentlichen“ künstlerischen Arbeiten an der Universität gab es immer ein starkes Interesse für die Illustration von Geschichten. Ähnlich wie GRASSER gab HANE BUTT diesem „aus“-gelagerten Arbeitsstrang ein neues Gewicht und holte ihn „in“ seine künstlerische Hauptausrichtung. So entstand ein fulminanter Film, der nicht nur Illustration integrierte, sondern auch dem Interesse des Studenten an Musik eine neue Bedeutung gab.

Worin unterscheiden sich die bildnerischen Vorgehensweisen der Studierenden und der Künstlerinnen des KUNSTRAUMS noch? Im Gegensatz zu den Studierenden verfügen die Künstlerinnen aus dem KUNSTRAUM über viel Zeit. Durch das Bildermachen lässt sich Zeit strukturieren, die drohende Langeweile bekämpfen. Die Studierenden kennen diese Überfülle an Zeit kaum. Sie sind getrieben von etlichen Herausforderungen und Verpflichtungen, denen sie sich täglich zu stellen haben. Auch der Druck qualitativ Herausragendes zu schaffen, ist bei den Studierenden wesentlich höher, als bei den Künstlerinnen des KUNSTRAUMS. Die Sorge, Ansprüchen oder Bewertungsmaßstäben nicht zu genügen, kann bei Studierenden durchaus mit Scham oder plötzlichen künstlerischen Blockaden einhergehen. Dieser Druck ist bei den OUTSIDERN weniger gegeben und das Bildermachen hat in ihrem Lebensablauf oft eine andere Bedeutung. So ermöglichen SAMPSONIDOU ihre einfachen Kreisblätter eine selbstbewusste Kontaktaufnahme mit der Umwelt, die ihr durch die starke sprachliche Behinderung sonst oft verwehrt bleibt.

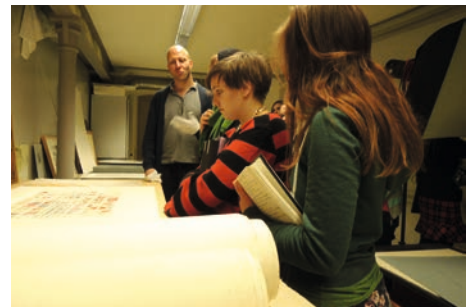
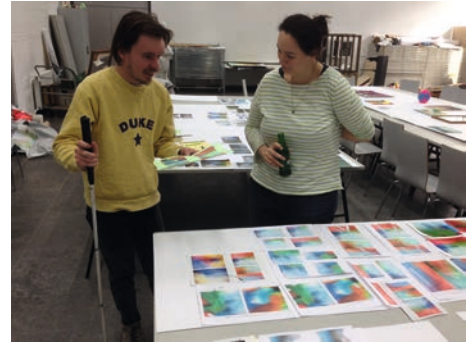
Ursprünglich hatte ich gehofft, dass sich Studierende und Künstlerinnen mit Behinderung in einem konkret ablesbaren bildnerischen Dialog begegnen würden. Dieses Ziel war nicht zu erreichen, da einerseits wesentlich mehr Studierende am Seminar teilnahmen als Künstlerinnen in CHRISTIAN VITTINGHOFFS Atelier arbeiteten und die jeweiligen Rahmenbedingungen stärker wirkten, als von mir zunächst vermutet. Dass die Art der gegenseitigen Annäherung trotzdem etliche Spuren hinterließ, freut mich. So sehnten VITTINGHOFFS Künstlerinnen den Besuch der Studierendengruppen wöchent-

¹⁴ Ebd., S. 28–30.

¹⁵ Ebd., S. 29.

lich herbei. Und die Studierenden waren verblüfft von THOMAS ORAMS bildnerisch frechem Kommunizieren und MANFRED NITZSCHKES Witz. Sie fühlten sich ermutigt, diejenigen Bereichen ihres bildnerischen Handelns nachzuspüren, die noch keine Form gefunden hatten. Mit großer Eindrücklichkeit forderten die Vorgehensweisen der Künstlerinnen aus VITTINGHOFFS KUNSTRAUM aber auch jeden Studierenden dazu auf, sich über die Wurzeln und Intentionen der eigenen bildnerischen Arbeit Gedanken zu machen.

Höhepunkt der Kooperation waren die Ausstellung *Outstanding Art* am LEHRSTUHL FÜR KUNSTPÄDAGOGIK (15.4.–28.5.2014) und die hiermit vorliegende Publikation. Wie schon in der Ausstellung sind die Künstlerinnen des KUNSTRAUMS und die Studierenden in der Publikation gleichberechtigt behandelt, so dass auf den ersten Blick nicht deutlich wird, wer zu welcher Gruppe gehört.¹⁶



rechts: Künstlerinnen des Kunstraums zu Besuch am Lehrstuhl für Kunstpädagogik, die Studierenden zu Besuch im Kunstraum, im Archiv der Sammlung Prinzhorn und im Museum Haus Cajeth Heidelberg

¹⁶ An dieser Stelle sei ganz herzlich NADIA BADER, NOTBURGA KARL, EVELYN MAY und CATHARINA SCHUBACH für die anregenden Diskussionen auf unserer Forschungswoche in Unsleben im März 2014 gedankt.

Die beste Lehre ist keine Lehre

Kunstpädagogische Arbeit im Atelier von Künstlern der OUTSIDER ART

Im Atelier KUNSTRAUM arbeiten Menschen mit Behinderungen verschiedenster Art, die nicht wissen müssen oder können, ob sie Künstler sind, und die nicht wissen müssen oder können, ob es Kunst ist, was sie machen.

Das Atelier bietet die Möglichkeit beides zu untersuchen. Das Atelier ist der Raum für Forschung und Experimente im kreativen Sinne. Dies ist mit Bedacht vorsichtig ausgedrückt, denn nichts ist von vornherein bestimmt und definiert, nicht einmal das Atelier als solches.

Wo befinden wir uns dann eigentlich, wenn die Menschen mit geistigen, körperlichen und psychischen Beeinträchtigungen ihre eigenen kreativen Prozesse erkunden? Was entsteht dort in gestalterischen Prozessen? Was sehen wir, oder besser, was glauben wir zu sehen in den Werken dieser Protagonisten außerhalb des Kunstbetriebs?

All diese Fragen können nicht ohne weiteres beantwortet werden, sondern dienen zur Annäherung an ein Phänomen in der Kunst dieses und des letzten Jahrhunderts: die Wertschätzung der Kunstwerke von gesellschaftlich Außenstehenden, die nicht im konventionellen Sinne künstlerisch geschult wurden, heutzutage als OUTSIDER ART zusammengefasst.

Die Konfrontation mit Kunst aus der Welt der Menschen mit Behinderungen erfordert einen anderen Blick von uns als den sicheren geschulten Blick. Was ist das, was wir sehen, denken? Sollen wir umdenken oder gar nicht

denken bzw. definieren? Was ist wichtig und was ist unwichtig? Wo liegt der Kern in der Kunst und wo liegt der künstlerische Kern in uns? Wie nehmen wir teil als Konsument am Kunstprozess? So fremd klingen diese Fragen im Grunde nicht, wenn es sich um Kunst handelt. Aber hier ist der springende Punkt: Was ist das, was ich sehe? Und: Was ist das, was der oder die Künstlerin sieht, fühlt oder denkt?

Sich damit zu beschäftigen ist unerhört spannend im KUNSTRAUM, dem Atelier für Künstler mit Behinderungen verschiedenster Art. Hier werden Begriffe und Methoden der Kunst in Frage gestellt. Nichts steht fest, nichts kann feststehen, da die Voraussetzungen einer herkömmlichen Festlegung nicht gegeben sind. Jeder der Künstler hat ein eigenes Tempo, eine eigene Wahrnehmung, die ich als Lehrer und Leiter zum Teil noch gar nicht kenne. Und wenn wir von Tempo reden, dann kann dies durchaus eine Zeitspanne von mehreren Jahren bedeuten. Das Schüler-Meister Verhältnis wird immer wieder durchbrochen, so dass es eine wahre Freude ist! Wer wird denn eigentlich von wem gesteuert? Mache ich einen Vorschlag für die Weiterführung einer Arbeit, kann dieser (missachtet, boykottiert oder nicht verstanden) zu einem Ergebnis leiten, das völlig neue unbegrenzte Wege öffnet. Wir reden über Fehler und entdecken in ihnen die Veränderungen, die uns ins Unbekannte führen. Fehler bewirken neue Blicke und verursachen Schritte zur unbekümmerten Offenheit.

„Wir lernen von unseren Fehlern“, eine Floskel, die hier als Prinzip behandelt wird.

Die Lehre, wenn man davon überhaupt sprechen will, ist interaktiv, ohne Regeln, ohne Plan und stark vom Improvisieren gekennzeichnet. Vielleicht ist es gar nicht möglich, eine strukturierte Lehre zu planen. Zu unterschiedlich sind die sinnlichen, kognitiven Wahrnehmungen der Protagonisten des Kunstateliers, zu überraschend sind die gestalterischen Wendungen und Veränderungen, oder sagen wir doch einfach: künstlerischen Grenzüberschreitungen.

Wesentlich in der Lehre erscheint es, Aufmerksamkeit zu fordern und aufmerksam zu sein. Wachsamkeit kann man nur dann erzielen, wenn man selbst wach ist, wach für einen geschärften Blick bzw. eine geschärfte Wahrnehmung.

Der Arbeitsort KUNSTRAUM ist hochsensibel. Fast schon unmöglich ist es, auf die Veränderungen, auf die unterschiedlichen Wahrnehmungen, auf die äußerst verschiedenen Bestimmungen von äußerst verschiedenen Wegrichtungen eingehen zu können. Natürlich werden Phasen und Ansprüche übersehen, doch erfordert und entwickelt dieser Raum voller Spannungen eine Wachsamkeit für beide Seiten, für Lehrer und Schüler, wenn man sie so nennen will.

„Schaffen und Suchen nach Bedeutung ist ein wechselseitiger kommunikativer Vorgang, der zum Wesen der Kunst gehört“ (MAX KLÄGER).¹

Was passiert, wenn wir Dinge sehen oder erleben, für die unsere geschulten Werkzeuge nicht ausreichen? Was geschieht, wenn dem geschulten Blick die antrainierte Einordnung in bekannte Kategorien nicht gelingt?

„Ich habe die Erfahrung gemacht, dass man sich oft fragen muss, was normal ist und für wen. Künstler wie wir suchen oft nach dem Einzigartigen und dem Persönlichen. Ich bin der Auffassung, wenn man Kunststudenten mit Behinderungen dahingehend fördert, ihre Einzigartigkeit für ihre künstlerische Arbeit auszunutzen,

bekommen sie ein stärkeres Selbstgefühl im eigenen, öffentlichen Auftreten. Es ist sehr deutlich für mich, dass Kultur nicht nur wichtig ist für diese Menschen, sondern dass diese Menschen ebenso wichtig sind für die Kultur“ (CHRISTEL NILSSON, Gründerin und pädagogische Leiterin des Kulturzentrum Skåne, Lund in Schweden).²

Ein Atelier für Künstler der OUTSIDER ART zu leiten bedeutet ein Geben und Nehmen. Für alles, was ich gebe, bekomme ich neue Ansichten, neue unvorstellbare unvorhersehbare Welten zurück. Dieser Austausch motiviert mich, die Kunst der Atelierkünstler nach außen zu tragen, damit jener Wert der Einzigartigkeit beim Publikum fruchtet zur Untersuchung und Erforschung der eigenen Kreativität im Tun und in der Perzeption. Das klingt sehr ambitioniert, ist aber möglich und durchaus ernst gemeint. Wenn ich im Atelier die Künstler dazu bringen will, ein Selbstverständnis ihres Tuns zu erlangen, dann soll mit dem Schritt zu einem Publikum ein ähnlicher Prozess in Gang kommen können. Was bin ich, wer bin ich, was sehe ich, wenn ich geschärft schaue, wenn ich meine eigene Wahrnehmung zulasse, wenn ich mich für Eindrücke öffne, die ich noch nicht kannte oder für die es überhaupt keine Bestimmungen gibt.

„Man kann nicht zu einem Meisterwerk erziehen, aber man kann lernen, Aufmerksamkeit als Routine zu haben“ (ULF LINDE, schwedischer Kunstkritiker in einem SR-Radio-Interview, 1987).³

2 NILSSON, CHRISTEL (2002). „Reflektion som verktyg för förändring och utveckling i lärandepraxis“, Malmöhögskolan, S.8.

3 Zitiert nach ebd., S. 5.

1 KLÄGER, MAX (2007). „Emotion in den Bildern „geistig“ Behinderter Persönlichkeiten“. In: Des Menschen Maß. atelier hcpa: München, S. 240.

*Rechts: Peter Meyer (Moog), (1872 - 1930)
Selbstgefertigte liturgische Prachthandschrift, undatiert
Deckfarben, Pastellkreiden, Bleistift, Feder auf kaschierten
Pappstücken, Fadenheftung
Maße: 31 x 18,5 cm
Sammlung Prinzhorn, Inv.Nr. D 104/1 (1993)*

Geschichte und Aktualität der OUTSIDER ART

VANDA VIEIRA-SCHMIDT (*1949) zeichnet seit 1995 unermüdlich, manchmal füllt sie bis zu 1000 Blätter am Tag (S. 27) mit mehr oder weniger komplexen Liniengebilden. Sie sieht sich als Künstlerin, doch dienen ihre Zeichnungen zugleich einem höheren Zweck: Sie sichern den Weltfrieden. So kann die Berlinererin etwa mit

dem ständigen Wiederholen bestimmter Kombinationen von Linien und Zahlen Uranstücke neutralisieren, die böse Menschen dazu einsetzen, andere krank zu machen oder zu töten. Weitere Blätter sind Software für einen Trap-Computer, der im Berliner Verteidigungsministerium steht. Er kann die schwarzweißen Zeichnungen als







Adolf Wölfli (1864 - 1930),
links: „Die heilige Einigkeit“, 1917
Bleistift und Farbstifte auf Papier
Bildmaß: 50.0 x 38.0 cm
Sammlung Prinzhorn, Inv.Nr. 4862

oben: „Die heilige Donnarinna“, zwischen 1915–1921
Bleistift und Farbstifte auf Zeichenpapier
Bildmaß: 25,5 x 34 cm
Sammlung Prinzhorn, Inv.Nr. 4863

rechts: Vanda Vieira-Schmidt (*1949)
„Weltrettungsprojekt“, 1995–2005

Bleistift, Farbstift auf Papier

Aufnahme in der Sammlung Prinzhorn,

Foto: Torsten Kappenberg, 2006

(Heute befindet sich das Weltrettungsprojekt
im Militärgeschichtlichen Museum Dresden)

farbige Videos lesen, die Instruktionen zur Bewältigung politischer und militärischer Krisen geben. Heute wird ein Großteil von VIEIRA-SCHMIDTS gewaltigem „Weltrettungsprojekt“ im Dresdener Militärgeschichtlichen Museum präsentiert. In dieser prominenten Institution hat das Bewältigen der uns allen vertrauten Beunruhigung über die permanente Bedrohung des Weltfriedens mit Kreativität einen festen Platz gefunden.

Wenn man mit dem Schwarzen MELVIN „MILKY“ WAY (*1954) auf einer Straße in New York ins Gespräch kommt, kann es passieren, dass er ein zusammengefaltetes Stück Papier aus der Tasche zieht und es geheimnisvoll vor einem öffnet (S. 29). Diesen Vorgang hat er so oft wiederholt, dass sein Mitbringsel schon stark mitgenommen und mit Tesa-Streifen notdürftig geflickt ist. Auf das kleine Blatt hat WAY in mehreren Zeilen eine Vielzahl von Zahlen und Symbolen gesetzt, dann den Umraum und die Zwischenräume mit Schwärzungen oder Mustern ausgefüllt. Er erklärt, dass dies eine hochkomplexe und gefährliche Formel sei, mit der man die Welt zerstören könne. Dann faltet er das Blatt vor den verdutzten Augen des anderen wieder zusammen und geht seiner Wege. Die Notate sind offenbar von hohem Wert für ihn, er trägt sie bei sich wie Talismane. Mittlerweile sind ältere der seltenen Blätter allerdings auch in den Kunsthandel gelangt und finden begeisterte Käufer.

Sowohl VIEIRA-SCHMIDTS Projekt als auch WAYS Blätter sind typische Beispiele für OUTSIDER ART, heute eine eigene Kategorie in der Kunstszene und auf dem Kunstmarkt. Der Begriff bezeichnet herausragend originelle Werke, die von Männern und Frauen am Rande der Gesellschaft geschaffen werden, gelegentlich nicht einmal mit der Absicht, Kunst hervorzubringen. Die Schöpfer sind für gewöhnlich künstlerisch nicht ausgebildet und leben in einer eigenen und/oder stark eingeschränkten

Welt, haben spiritistische oder psychische Ausnahmeerfahrungen oder sind geistig behindert. Ihre künstlerischen Aktivitäten und/oder deren Produkte haben stark existentielle Bedeutung für sie, sei es, dass unerträgliche Defizite in der Lebenswirklichkeit dieser Künstler ausgleichen und damit zu einem Existenz-Vehikel werden, sei es, dass sie eine wesentliche Kommunikationsform darstellen und darüber einen neuen Lebenssinn vermitteln.

Vereinzelte Beispiele für das, was heute OUTSIDER ART genannt wird, finden sich schon Mittelalter. In der Regel stammen sie von Künstlern, die in eine psychische Krise gerieten und daraufhin Werke schufen, die stark von ihrer früheren Produktion abwichen. Eine wachsende Zahl wird allerdings erst ab dem 19. Jahrhundert bewahrt, seitdem auch Zeichnungen von Laien Aufmerksamkeit erhielten, zunächst von Psychologen, Psychiatern und Okkultisten, später auch von Künstlern und Kunstintendierten. Erste Sammlungen und Veröffentlichungen entstanden seit 1850. Wichtig für die öffentliche Wahrnehmung dieser „Kunst am Rande der Kunst“ waren aber erst der Band *Ein Geisteskranker als Künstler* (1921), in dem der Berner Psychiater WALTER MORGENTHALER seinen Patienten ADOLF WÖFLI (1865–1930) vorstellte, und mehr noch das umfangreiche Buch *Bildnerei der Geisteskranken* (1922) des Kunsthistorikers und Mediziners HANS PRINZHORN, das erstmals 170 Werke von Insassen psychiatrischer Anstalten, Kliniken und Sanatorien abbildete, zum Teil sogar in Farbe. Beide Autoren bestritten die Möglichkeit einer diagnostischen Verwertung von Anstaltskunst und unterstrichen stattdessen ihren herausragenden ästhetischen Wert. Trotzdem folgten ihrem Beispiel vor allem Psychiater auf der ganzen Welt und legten eigene Sammlungen an, die sich allerdings nur zum Teil erhalten haben.

Die nächste beispielgebende Perspektive wurde von einem Künstler entwickelt. Der Franzose JEAN DUBUFFET sammelte seit 1944 das, was er ein Jahr später „Art brut“ nennen sollte, eine Kunst des „gemeinen Mannes“ jenseits der „kulturellen Kunst“. Auch er suchte nach dieser „rohen Kunst“ (im Sinne ungeschliffener Diamanten) zunächst in psychiatrischen Anstalten, auch wenn er bald hervorhob, dass es „ebenso wenig eine Kunst der psychisch Kranken wie der Magen- oder Kniekranken“



gabe. Seine umfangreiche Sammlung wurde 1976 als *COLLECTION DE L'ART BRUT* in Lausanne der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Vier Jahre vorher war der Terminus „OUTSIDER ART“ kreiert worden, als Titel eines Buches von ROGER CARDINAL über „Art brut“ für den englischsprachigen Markt. Als Übersetzung geplant, verselbständigte sich der Begriff schnell und umfasst heute auch Werke, die DUBUFFET nicht interessiert haben, wie zeitgenössische Volkskunst und sogar manche naive Kunst. Doch nicht nur die Termini haben sich geändert und damit das bezeichnete Feld erweitert, auch der Blickwinkel auf die „Kunst am Rande der Kunst“ ist ein anderer geworden.

Grundlegend für die Begeisterung an *Bildnerei der Geisteskranken*, ART BRUT und OUTSIDER ART im 20. Jahrhundert waren Zweifel an der herrschenden bürgerlichen Kultur sowie an der führenden Rolle von Vernunft und Rationalität im Menschen. Das Postulieren eines Unbewussten durch FREUD trug dazu ebenso bei wie die Erfahrung zweier verheerender Weltkriege. Zugleich modifizierten über die Jahrzehnte die jeweils vorherrschenden kulturellen Strömungen immer wieder die Auffassung von Außenseiter-Kunst. Sahen Expressionisten Ausdruckswahrheiten in den Werken von Anstaltsinsassen, übernahmen Surrealisten bewusst deren gestalterische Verfahren, um das rein rationale Betrachten ihrer Kunst zu unterlaufen. In ähnlicher Weise verstanden Vertreter späterer Strömungen wie der NEUEN FIGURATION oder der POP ART Werke der ART BRUT als Bestätigungen ihrer eigenen künstlerischen Vorhaben. ADOLF WÖLFELI (1864–1930) wurde auch deshalb zum anhaltenden Star unter den Außenseiter-Künstlern, weil sein Werk (S. 25–26), früh propagiert durch die Monographie MORGENTHALERS, unter wechselnden Vorzeichen immer wieder aktuell schien: als Expressionismus, Surrealismus, Neue Figuration und Pop Art. Schließlich, als HARALD SZEEMANN 1972 sämtliche Bücher WÖLFELIS auf der DOCUMENTA 5 ausstellte und damit deutlich machte, dass der Anstaltsinsasse bis zu seinem Tod eigentlich an einem einzigen großen Projekt gearbeitet hatte, wurde er sogar zum Vorläufer der KONZEPTKUNST.

Der Weg zunehmender Etablierung der OUTSIDER ART verlief seitdem von ersten spezialisierten kommerziellen Galerien und Privatsammlungen, bald auch Messen und Auktionen, sowie Ausstellungen in Museen, Kunstvereinen etc., über gesonderte Museumsabteilungen und eigene Häuser bis zu wachsender Integration in den Kulturbetrieb, deren Zeugen wir heute sind. Große Ausstellungshäuser und Museen für zeitgenössische Kunst zeigen Überblicke von OUTSIDER ART oder stellen einzelne *Ceuvres* vor; fast schon selbstverständlich tauchen Leihgaben aus der SAMMLUNG PRINZHORN oder der *COLLECTION DE L'ART BRUT* in thematischen Ausstellungen auf; Gesamtschauen wichtiger künstlerischer Positionen der Zeit wie die DOCUMENTA berücksichtigen OUTSIDER ART. Den Blickwinkel darauf haben weitere Kunstströmungen, etwa die neue expressive Malerei in den 1980ern und die STREET ART seit den 1990ern, beeinflusst. Bestimmend ist aber bis heute – wie in Kunstszene und Kunstmarkt allgemein – die KONZEPTKUNST geblieben, wenn sie auch in den letzten Jahren vor allem unter dem Label „künstlerische Forschung“ auftritt. Das wurde zuletzt auf der BIENNALE IN VENEZIG 2013 deutlich, in deren „PALAZZO ENZICLOPEDICO“ erstaunlich viele Außenseiter-Künstler vertreten waren. Damit kommt zunehmend der existentielle Ausgangspunkt dieser Kunst in den Blick, und die Gefahr eines Missverständnisses als rein symbolische Äußerungen wird geringer.

Es ist schwerlich Zufall, dass diese Entwicklung parallel zur wachsenden gesellschaftlichen Inklusion von Menschen mit Psychiatrie-Erfahrung oder geistiger Behinderung verläuft. Beim aktuellen Interesse an OUTSIDER ART mag die Lust auf Exotisches, Abseitiges oder gar Sensationelles hin und wieder noch eine Rolle spielen. Wichtiger ist sicherlich das allgemein wachsende Verständnis für Außenseiter – nicht zuletzt durch die Tatsache, dass heute Menschen leichter denn je selbst an den Rand unserer konsumorientierten, neoliberalen Gesellschaft gedrängt werden.

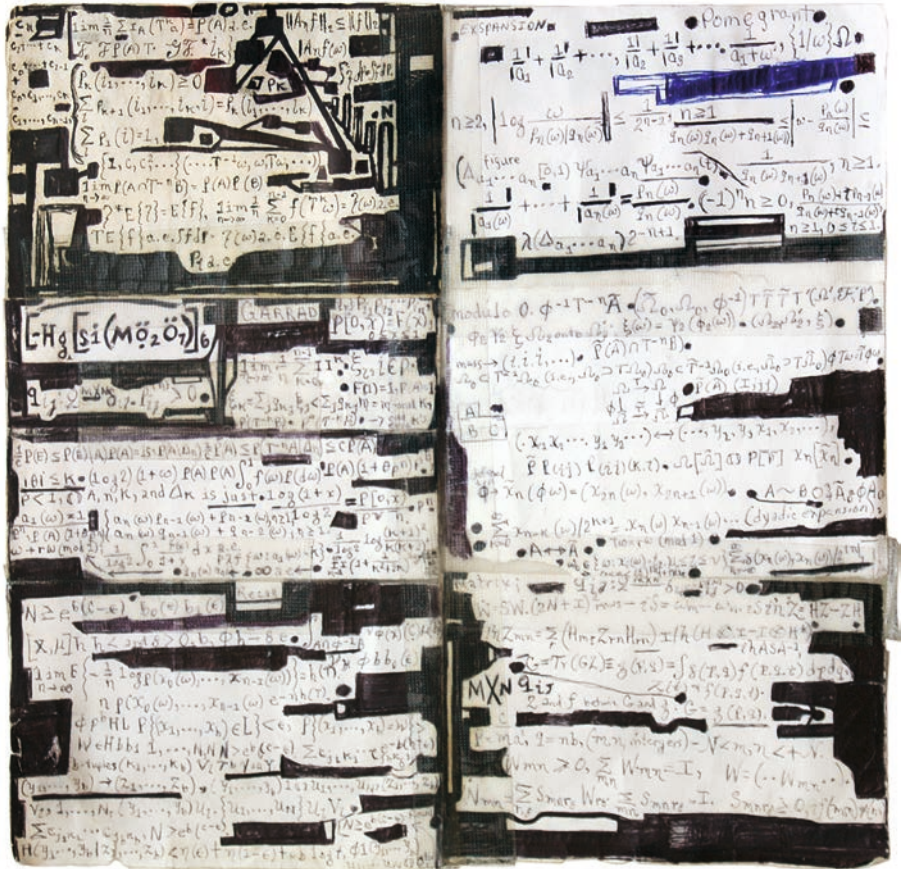
Melvin „Milky“ Way, (*1954)
 „#9 Key to life“,
 s.d., Ink and scotch tape on paper, 15 x 11 cm

und

„Dracula“

2003, Encre sur papier, 18 x 14 cm

Copyright: Courtesy of Christian Berst Gallery, Paris



Die Anomalität von Kunstbildern und Patientenbildern (Auszüge)

ZUM TEXT VON BERNHARD WALDENFELS

Im Folgenden publizieren wir Auszüge eines Textes von BERNHARD WALDENFELS, der im Oktober 2014¹ erschienen ist. Dieser Text geht aus phänomenologischer Perspektive dem Besonderen der Bilder aus der SAMMLUNG PRINZHORN nach und diskutiert, worin sich die Bilder von Menschen mit Psychiatrieerfahrung von anderen Bildzeugnissen unterscheiden.

Zur OUTSIDER ART werden Bilder von Menschen mit Behinderungen ebenso wie Bilder von Menschen mit Psychiatrie-Erfahrung (wie z.B. in der Sammlung Prinzhorn) und von anderen Außenseitern der Gesellschaft gerechnet. Nicht jedem Werk der OUTSIDER ART liegen also psychische Ausnahme-Erfahrungen zugrunde. Verbindendes Element ist vielmehr, dass hier Menschen außerhalb des herkömmlichen künstlerischen Rahmens bildnerisch tätig werden und so ihrem Leben einen neuen Sinn verleihen.

BERNHARD WALDENFELS ist Philosoph und emeritierter Professor an der RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM. Er wurde 1934 geboren und studierte u.a. bei MAURICE MERLEAU-PONTY. Er gilt als wichtigster Vertreter der Phänomenologie in Deutschland.

Wir danken sehr herzlich BERNHARD WALDENFELS und dem FINK-VERLAG für die freundliche Druckerlaubnis.

¹ WALDENFELS, BERNHARD (2014). „Die Anomalität von Kunstbildern und Patientenbildern“ In: *Bilderfahrung und Psychopathologie. Phänomenologische Annäherungen an die SAMMLUNG PRINZHORN*. FUCHS, THOMAS/FROHOFF, SONJA/MICALI, STEFANO (Hg). München.

1. Zwischen Kunst und Wahn

Wie soll man die Bilder der PRINZHORN-SAMMLUNG oder die „Bildnerie“, wie der Urheber der Sammlung vorsichtig formuliert, betrachten? Wo finden sie ihren Ort in der Welt der Bilder und im Kontext unserer Erfahrung? Würde man sie geradewegs als *Patientenbilder* einstufen, so ginge ihre eigentümliche Formkraft verloren. Man ginge an der offenkundigen Tatsache vorbei, daß zumindest einige von ihnen eine eigentümliche künstlerische Physiognomie aufweisen, die es erlaubt, von ‚einem‘ FORSTER, NATTERER, NAVRATIL oder WÖLFI zu sprechen, so wie man unabhängig von der nachgewiesenen Echtheit von ‚einem‘ VERMEER, RUBENS, MONET oder SCHIELE zu sprechen pflegt.

[...]

Doch würde man die Sichtweise umkehren und die Bildprodukte von Psychopathen wie gewöhnliche *Kunstbilder* behandeln, Seite an Seite mit Bildern von DALI, DUBUFFET, MAX ERNST, KUBIN, MUNCH, SCHIELE, DUBUFFET oder WOLS, denen sie sich bis zur Ununterscheidbarkeit annähern können, so würde man den Leidensdruck und die therapeutischen Effekte aus den Augen verlieren, ohne die es keinen Sinn hätte, von Patienten und von Heilanstalten zu sprechen.

[...]

Die fragwürdige Tendenz, Kunst und Wahn miteinander verschmelzen zu lassen bis hin zur Ästhetisierung des Pathologischen und zur Psychopathologisierung der Kunst, ruft nach Scheidelinien.

[...]

Mein eigener Versuch, diesem Dilemma zu entgehen, stützt sich auf phänomenologische Schlüsselthemen wie den Gegensatz von Normalität und Anomalität, eine passende Bildauffassung und einen Konnex von Pathischem und Pathologischem.

2. Urdifferenz von Normalität und Anomalität

Es steht außer Zweifel, daß das Pathologische als Anomalie vom Normalen abweicht, doch Verschiedenheit bedeutet noch nicht Krankheit. So versichert der Neurologe und Hirnpathologe KURT GOLDSTEIN: „Jedes Kranksein ist eine Anomalie, aber nicht jede Anomalie ist eine Krankheit. Wie man auch die Normalität definieren mag, es gibt gewiß viele Abweichungen von jeder Norm, die nicht Kranksein darstellen.“¹ Ähnlich äußert sich der Medizinhistoriker GEORGES CANGUILHEM, indem er sich ausdrücklich auf Goldstein bezieht: „Das *Anomale* ist nicht schon das Pathologische. Pathologisch enthält ja *pathos*,² das unmittelbare und konkrete Gefühl des Leidens und der Ohnmacht, das Gefühl eines beeinträchtigten Lebens“.³

[...]

Moderne Denkansätze orientieren sich [...] an begrenzten Ordnungen, die Schatten des Fremden um sich verbreiten.⁴ Demgemäß beharren sie auf einer *Urdifferenz von Normalem und Anomalem*. Für den Menschen als „nicht festgestelltes Tier“ ist stets mehr möglich, als wirklich ist, ohne daß die überschüssigen Möglichkeiten in eine einheitliche Entelechie eingebunden sind. Ordnungen, die es gibt, sind so und nicht anders, könnten aber auch anders sein. Daraus resultiert eine Scheidung in Ordentliches und Außerordentliches, in Gewohntes und Außergewöhnliches, in Vertrautes und Fremdes. Dem *Orthon* von Orthologie, Orthoästhesie, Orthodoxie oder Orthopraxie steht jeweils ein *Heteron* gegenüber, sei es als Heterologie, Heteroästhesie, Heterodoxie oder als Heteropraxie. Es gibt keinen *orthos logos* und keine

1 *Der Aufbau des Organismus*, Den Haag 1934, S. 266. Das Grundwerk dieses deutsch-jüdischen Autors, der gemeinsam mit ADHÉMAR GELB nach dem Ersten Weltkrieg in Frankfurt eine Rehabilitationsklinik leitete, erschien nach der erzwungenen Emigration im Nachbarland. Eine Neuauflage im FINK-VERLAG München 2014.

2 Hier im engeren und geläufigen Sinne zu verstehen.

3 *Das Normale und das Pathologische*, München 1974, S. 90. Zu den Winkelzügen der Normalitätsdebatte vgl. mein Vorwort zu *Grenzen der Normalisierung*, Frankfurt/M. 2008; Kap. 6: „Der Kranke als Fremder. Therapie zwischen Normalität und Responsivität“ befaßt sich mit den medizinischen Konsequenzen.

4 Vgl. vom Verf. *Ordnung im Zwielicht*, Neuauflage. München 2013.

recta ratio, der oder die alles endgültig begründet.⁵ Der Prozeß der Differenzierung, dessen Kontingenz in keinem *fait accompli* zum Stillstand kommt, erzeugt Anomalitätsfelder mit wechselnden Grenzzonen, Rändern und Übergängen. [...]

3. Das Pathische als Fundus des Ausdrucks

Wenn nun das Künstlerische und das Pathologische zwei Spielarten des Anomalen bilden, deren Anomalität partiell zur Deckung kommt, so fragt es sich, worin ihre Schnittflächen bestehen. Ein gemeinsames „Substrat (ὀποκειμενον)“ wäre entweder zu unbestimmt, um einen Austausch zu ermöglichen, oder es wäre als „eigentümliche Materie (οικεία ὄλη)“ wiederum von einer vorgegebenen Ordnung bestimmt. Wir stoßen hier auf die aporetische Rolle der traditionellen Hyle, die als rohe Materie zu wenig, als *mater formarum* zu viel erbringt. Anders steht es, wenn wir die Materie, die sich aristotelisch als das Woraus einer Poiesis bestimmt, durch ein Pathos ersetzen, das als das Wovon eines Getroffenseins und das Worauf eines Antwortens in Kraft tritt. Unter Pathos verstehe ich ein Widerfahrnis, in dem uns Überraschendes, Erstaunliches, Erschreckendes zustößt, das relativ unspezifisch ist und sich noch nicht auf die binären Leitdifferenzen von gut/böse, wahr/falsch, schön/häßlich, heilig/profan oder gesund/krank verteilt. Gemeinsam ist der Charakter des Abweichenden, doch die Abweichung läuft in verschiedene Richtungen wie bei den Brechungen eines Lichtstrahls.

[...]

Das Pathische differenziert sich in der Weise aus, daß das, wovon wir getroffen sind, sich in etwas verwandelt, worauf wir antworten. Uns widerfährt nichts, ohne daß wir darauf antworten, so wie ein Schmerz nichts wäre ohne jemanden, der ihn verspürt. Die *Umsetzung* des Wovon des Getroffenseins in ein Worauf des Antwortens, mit der die Normalisie-

5 Diese Denkweise deutet sich bereits bei HUSSERL an, kommt aber erst bei Autoren wie SCHÜTZ, MERLEAU-PONTY oder FOUCAULT zur vollen Auswirkung. Vgl. dazu vom Verf. „Normalität im Widerstreit“ in: SILVIA STOLLER und GERHARD UNTERTHURNER (Hg.), *Eingrenzungen der Phänomenologie und Hermeneutik*, Nordhausen 2012.

rung des Anomalen beginnt, vollzieht sich in verschiedenen Antwortmodis als Umsetzung des Pathos in Logos, Ethos, Eidos oder Hexis je nachdem, *als was* es aufgefaßt und *wie* es ausgeformt wird. Das Ungeschiedene, das sich erst in der Scheidung als solches bestimmt, ist mit einem anfänglichen Polymorphismus und Synkretismus behaftet, da es sich nicht vorweg auf eindeutige Weise einem bestimmten Antwortregister und einer festen Antwortskala zuordnen läßt, so als wüßten wir bereits, worüber wir staunen, wenn wir erstaunen.

[...]

Wenn PROUST als Autor von einem „inneren Buch unbekannter Zeichen“ spricht und wenn, wie MERLEAU-PONTY fortfährt, „Reden und Schreiben bedeutet, eine Erfahrung zu *übersetzen*, die doch erst zum Text wird durch das Wort, das sie selbst wachruft“,⁶ so gilt dies *mutatis mutandis* auch für das Malen und Zeichnen, das PROUST in der Gestalt eines ELSTIR verkörpert sieht. Es fragt sich wiederum, worin sich die künstlerische ‚Übersetzung‘ von den Bemühungen malender Psychopathen unterscheidet.

4. Pikturale und klinische Epoché

Die PRINZHORN-SAMMLUNG konfrontiert uns nicht mit Patientenberichten, Diagnosen und therapeutischen Maßnahmen, sondern mit Bildern von Psychopathen. Alles, was wir über die Differenz von Normalität und Anomalität und über die Abgründe des Pathischen gesagt haben, müßte sich an diesen Bildern aufweisen lassen. Von den vielen Facetten einer zugehörigen Phänomenologie des Bildes sollen hier nur einige zentrale Gesichtspunkte hervorgehoben werden.

Grundlegend ist die Annahme, daß Bilder zunächst nicht etwas sind, das wir sehen, sondern etwas, *worin* wir etwas als etwas sehen. Bilder sind eine Form von *medium quo*, bevor sie uns als *medium quod* gegenüberreten. Die Dreigliedrigkeit des sprachlichen Zeichens, die uns aus Karl Bühlers Sprachtheorie bekannt ist, kennzeichnet auch das Bild, das zugleich eine Darstellungsfunktion, eine Aus-

drucksfunktion und eine Appellfunktion ausübt, wobei wie in der Sprache jeweils der Weltbezug, der Selbstbezug oder der Fremdbezug den Ton angeben kann. Ferner ist zu unterscheiden zwischen normalen Bildern, die zeigen, was wir schon ungefähr kennen, und innovativen Bildern, in denen Unvertrautes sichtbar wird. Hinzukommt schließlich die vielfältige Bildwirkung, die darin besteht, daß Bilder als *medium per quod* fungieren, so daß unsere Sinne und unser Begehren durch Bilder hindurch affiziert, stimuliert und irritiert werden. So beginnt die Bildwahrnehmung wie jede Wahrnehmung damit, daß uns etwas auffällt und wir aufmerken. Jedes Bild fungiert als Blickfang. Die Erfahrung als eine Verwandlung des Wovon des Getroffenseins in ein Worauf des Antwortens vollzieht sich nicht nur, aber auch als Bildwerdung, sei es in der Bildverfertigung, sei es in der Bildbetrachtung. Da das, was unsere Einbildungskraft entfacht und ins Bild drängt, einem Abgrund der Bildlosigkeit entstammt, fungieren Bilder als *originäre Supplemente* im Sinne von DERRIDA, indem sie Unersetzliches ersetzen. Wir sehen im Bild, was sich wie die platonische Sonne dem direkten Blick entzieht. Das traditionelle Bilderverbot verbietet, was zwar nicht sein kann, aber nahezu zwangsläufig versucht wird. Es gibt keinen Bilderblick ohne Blendung und Faszination. Unser Blick ist immer schon ein verfremdeter Blick, der über den bloßen Augenschein hinaustreibt. Um das Bild, in dem wir Sichtbares umschattet von Unsichtbarem zu Gesicht bekommen, als solches in den Blick zu nehmen, bedarf es einer besonderen Spielart von phänomenologischer Epoché, nämlich einer *pikturalen oder ikonischen Epoché*, die unseren Blick anhält, um ihn als bildhaftes Blickereignis zugänglich zu machen.⁷

Ziehen wir nun den speziellen Fall von Patientenbildern in Betracht, so stoßen wir auf eine unvermeidliche Asymmetrie. Die Differenz zwischen Vernunft und Wahn, zwischen Normalem und Pathologischem ist eine Differenz, mit der die Normalvernunft von sich selbst abrückt, ähnlich wie der Traum als der „sozusagen physiologische Wahn des

6 Vgl. zu diesen Motiven bei PROUST und MERLEAU-PONTY das Kapitel „Das Paradox des Ausdrucks“ in meinem Buch *Deutsch-Französische Gedankengänge*, Frankfurt/M. 1995, speziell S. 115.

7 Vgl. vom Verf. *Sinne und Künste im Wechselspiel*, Berlin 2010, S. 51-54.

normalen Menschen“⁸ die Normalität des Wachzustandes durchbricht. Sollte es eine pathologische Kunst geben, so wäre sie doppelt fremd, nicht nur als kunstfertige Anomalie im Normalen, sondern als eine Art Para-Normalität, die ihren eigenen Gesetzen folgt. Die Fremdheit des Psychopaten gleicht der Fremdheit der Kinder und der sogenannten Primitiven darin, daß sie zur Bevormundung einlädt. Dazu kommt es, solange sie bloß defizitär definiert wird als ein Mangel, über den man etwas lernen kann, ohne von ihm zu lernen.

Doch welche Rolle spielt das Pathologische in den Patientenbildern? An dieser Stelle sehen wir uns zu einer erneuten Epoché genötigt, nämlich zu einer *klinischen Epoché*, die dazu führt, daß die Voraussetzungen der Psychopathologie suspendiert werden. Andernfalls würden wir uns in einen klinischen *circulus vitiosus* verwickeln. Pathologisch wären Äußerungen, die von Psychopathen stammen, und Psychopathen wären Personen, die sich pathologisch äußern. Patientenbilder wären schlichte Zerrbilder von Kunstbildern, die den Vorzug haben, von normalen Malern zu stammen. Der Unterschied von Normalem und Pathologischem wäre vorausgesetzt in Form eines Rasters, das Kunst und Wahn unwiderruflich voneinander trennt. Die Kunst selbst würde sich auf einen etablierten Bereich des schönen Scheins, ein Reservat ästhetischer Kritik oder einen institutionalisierten Kunstbetrieb beschränken. Die Bilder wären insgesamt auf dem Boden einer Kultur angesiedelt, ohne die allgemeine Kulturgläubigkeit in Frage zu stellen. Maßgebend wäre, mit DUBUFFET zu reden, eine „kulturelle Kunst“.⁹

5. Pathologische Spuren im Bild

Was nun das Pathologische im Bild angeht, so sprechen wir mit Bedacht nicht von Eigenschaften, sondern von *Spuren* des Pathologischen. Doch schon dies ist schwierig genug. Führen wir uns die vorliegenden Bildbeispiele vor Augen, so fällt es schwer, bestimmte Bildmotive, einen extravagan-

ten Bildaufbau, ein verwegenes Spiel mit Zeichen, eine ausgefallene Farbgebung oder die Auswahl seltener Materialien als pathologisch auszusondern. Eine probeweise Anonymisierung der Bilder, die allerdings bei Experten auf Grenzen stoßen würde, wäre ein mögliches Verfahren, um zu verhindern, daß der kritische Betrachter zuviel Pathologisches in die Bilder hineinliest. Der Niedergang des RORSCHACHTESTS, dessen Klecksbilder allzu phantastische Ausdeutungen zulassen, sollte allen eine Warnung sein.¹⁰ In der Sprachtheorie ist es üblich, zwischen Sagen und Gesagtem, zwischen Aussagen (*énonciation*) und Aussage (*énoncé*) zu unterscheiden. Es könnte uns weiterhelfen, wenn wir auf ähnliche Weise *Bilden* und *Gebilde*, Bildgeschehen und Bildstruktur oder Bildgehalt auseinanderhalten.¹¹ Das Bilden entspräche der Umsetzung des Pathos oder des Affekts ins Bild und der Übersetzung des Bildlosen in Bildhaftes. Dieser Vorgang wäre kein reiner Akt der Produktion, der Zweckhaftes *herstellt*, sondern ein zeitlich-räumlich ablaufendes Geschehen, das im entstehenden Gebilde Spuren *hinterläßt*. Dies beträfe die Rhythmik der Linienführung, die Stärke des Farbauftrags, die Gestaltung des Bildraums, die Setzung von Bildakzenten und vieles andere, das ein Bild in statu nascendi auszeichnet. Dies gilt selbst dann, wenn wie in der POP ART und neueren Materialkünsten die individuelle Handschrift durch technische Verfahren wie Siebdruck oder Montage ersetzt wird. Die Komposition bleibt ein Prozeß, der in keinem fertigen Produkt zur Ruhe kommt, es sei denn, das fertige Bild läßt den Blick erlahmen und endet im Wandschmuck als einer Bildkulisse, die der musikalischen Geräuschkulisse gleicht.

Doch hartnäckig verfolgt uns die Frage nach dem pathologischen Charakter der verbleibenden Spurenelemente. Lassen sich überhaupt Elemente ausmachen, die eindeutig als pathologisch zu bezeichnen wären? FREUD wendet sich immer wieder gegen den Versuch, Gesundheit und Krankheit, Normales und Pathologisches scharf voneinander zu sondern. So nimmt er in der Künstlerbiographie

8 FREUD, *Der Wahn und die Träume in W. JENSENS Gradiva*, GW 7, 125

9 Vgl. den Katalog *Kunst & Wahn*, a.a.O. S. 371. MERLEAU-PONTY spricht in seinem frühen Cézanne-Aufsatz von einer „sekundären Kunst“, die „schon fertige Ideen anders zusammenstellt und schon gesehene Formen präsentiert“ und die zu dem gehört, „was man allgemein unter Kultur versteht“. Vgl. „Der Zweifel CÉZANNES“, in: *Sinn und Nicht-Sinn*, übersetzt von A. KNOP, München 2000, S. 24.

10 Berichtet wird aus der USA von einer Mutter, der das Sorgerecht für ihr Kind abgesprochen wurde, weil sie in einem der Klecksbilder einen angebissenen Truthahn zu sehen glaubte, und umgekehrt von einem dreifachen Mörder, der beim anschließenden Rorschachtest einen maximal günstigen Punktwert auf dem Psychotiker-Index erzielte, was ihn allerdings nicht vor der Todesstrafe bewahrte. C. WEBER, N. WESTERHOFF, „Wenn blaue Krabben Tango tanzen“, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 6. 8. 2009.

11 THOMAS STOMPE unterscheidet in seinem Beitrag zwischen Dynamik und Struktur der Kreativität und ihrer Entgleisung.

des LEONARDO DA VINCI für den „praktischen Begriff des Krankseins“ nur die „Anzahl, Intensität und Verteilung“ neurotischer Ersatzbildungen in Anspruch, nicht aber deren gelegentliches Vorkommen.¹²

[...]

Wir dürfen davon ausgehen, daß Künstler mit ihrem bildnerischen Schaffen die allgemeine, gewöhnliche, gelebte Erfahrung verarbeiten, verfremden, steigern, variieren und ihr zu einem ungeahnten Ausdruck verhelfen, was keineswegs ausschließt, daß diese Erfahrung von pathologischen Einsprengeln durchsetzt, durchlöchert und bedroht ist. Mit Psychopathen, die sich künstlerisch betätigen, steht es dagegen anders. Da ihre Existenzweise sie an den Rand der normalen Erfahrung drängt, bringen sie Bilder hervor, die sich auf gestörte und beeinträchtigte, auch auf katastrophale Erfahrungen beziehen und die darauf abzielen, diese zerbrechende Erfahrung lebbar zu machen. Es sind gleichsam Rettungsbilder, die einer Bewältigung von Krankheitskrisen dienen.¹³ Die Crux einer derart marginalen Kunstbetätigung liegt in der mangelnden Distanz.

[...]

6. Phänomenologische Nahaufnahmen

Dem Prozeß der ‚Verrückung‘ nähern wir uns, wenn wir den Zweitakt von Pathos und Response als einen labilen Balanceakt beschreiben. Die Störung der Balance läßt Grundmuster des Pathologischen entstehen mit einer Menge von Variationen. Sie tangieren auch die Bildentstehung, wie sich in den ausgewählten Bildbeispielen andeutet.

Die Erfahrung kann sich dem Extrem eines *Pathos ohne Response* nähern, bei dem der Erfahrende dem, was ihm widerfährt, was auf ihn einstürmt, was in den Eigenbereich einbricht und von ihm in Außenbereiche abgedrängt wird, mehr oder weniger hilf- und sprachlos ausgeliefert ist. Bilder sind dann wie Notschreie oder gewundene Gesten, mit denen der Patient einen Rest an Response wahrt und Widriges auf rudimentäre Weise erwidert. Ohne solche Antwortversuche käme die Erfahrung förmlich zum Erliegen.

[...]

¹² Eine Kindheitserinnerung des LEONARDO DA VINCI, GW 8, VI. Freuds ausdrücklicher Verzicht darauf, das Wesen der künstlerischen Leistung psychoanalytisch zugänglich zu machen (S. 157), hilft in der Frage nach dem Zusammenhang von Künstlerischem und Pathologischem allerdings nicht recht weiter.

¹³ BETTINA BRAND-CLAUSSEN spricht diesbezüglich von „Krisenbewältigung“. Vgl. das Ausstellungsheft *Vernissage*, 13/07, S. 15. Aus gleichem Heft stammen die Bildbeispiele, auf die wir uns im folgenden mit bloßen Seitenangaben beziehen.

Umgekehrt kann die Erfahrung sich dem Extrem einer *Response ohne Pathos* annähern. Die Antwort entleert sich, wenn sie keine fremden Affekte mehr aufnimmt und auf keine fremden Appelle mehr eingeht. Das normale Selbst, das auf Widerfahrnisse antwortet, zerteilt sich in einen Patienten¹⁴ und einen Respondenten, deren Zusammenspiel wechselnde Dominanten und Antagonismen zuläßt. Der Kranke, dem es immer weniger gelingt, sich in einen Respondenten zu verwandeln, kreist autistisch um sich selbst, mauert sich ein, legt einen Panzer an. Seine Antworten verfestigen sich zu Stereotypen, die auf Vorrat angelegt und gleichsam eingefroren sind wie das Lächeln von WARHOLS MARYLINE MONROE. [...]

Diese Polarisierung der Erfahrung äußert sich auch in ihrer zeitlichen Strukturierung. Zur Erfahrung, die uns als Widerfahrnis zustößt und also anderswo in der Fremde unserer selbst beginnt, gehört eine zeit-räumliche Verschiebung, eine *Diastase*, wie ich es nenne. Was uns überraschend widerfährt, kommt stets zu früh, und die Antwort, die wir geben, kommt stets zu spät. Hierbei handelt es sich um eine originäre, unvermeidliche Zeitschiebung, im Gegensatz etwa zur traumatischen Nachträglichkeit, wie FREUD sie in seiner Analyse des Wolfsmanne zutage fördert. Lockert sich das Band zwischen Vorgängigkeit und Nachträglichkeit, so nähern wir uns einer Vergangenheit, die nicht vergehen will, und ihr entspricht eine Zukunft, die nicht kommen will. Das völlige Zerreißen dieses Bandes wäre der Tod der Erfahrung.

[...]

Während Kunstbilder es also darauf anlegen, was uns hier und jetzt widerfährt, auf vielerlei Weise zu verarbeiten, umzugestalten und zu steigern, dienen Patientenbildern dem Versuch, einen Spalt zu öffnen oder offen zu halten, der eine eigene Response zuläßt, die mehr bedeutet als einen bloßen Reflex oder eine bloße Repetition. Aus der phänomenologischen und hermeneutischen Tradition kennen wir das intentionale, apophantische, hermeneutische oder pikturale Als, das unsere Erfahrung artikuliert und modalisiert. Was und Wer der Erfahrung verbinden sich mit einem

¹⁴ Ich unterscheide den normalen Patienten als Erleidenden vom klinischen Patienten als einem Leidenden.

wechselnden Wie der Erfahrung. Das winzige Als, ohne dessen Mitwirkung es nichts gäbe, was wir erfahren, und niemanden, der etwas erfährt, steht auf dem Spiel, wenn das Verhältnis zu den Dingen, zu uns selbst und zu den Anderen grundlegend gestört ist, sei es durch Konfusion, sei es durch Spaltung. Das Als kann sich verflüssigen, so daß die Konturen der Erfahrung verschwimmen; es kann sich verfestigen, so daß die Erfahrung in festen Grenzen erstarrt. [...]

7. Allgemeine Konsequenzen

Aus unseren Überlegungen ergeben sich folgende Konsequenzen. Bilder von Psychopathen sind als Bilder nicht selbst pathologisch, so wie das Rechenresultat eines Zahlenneurotikers vielleicht falsch, aber auf keinen Fall selbst neurotisch ist. Auch Patientenbilder folgen einer eigentümlichen Bildlogik und entwickeln eigene Qualitäten, die sich nicht auf psychische und psychopathologische Prozesse reduzieren lassen. Doch abgesehen davon entspringen solche Bilder einem pathologischen Umfeld und unterliegen einem spezifischen Leidensdruck. Eine definitive Trennung von ästhetischer Geltung und *pathischer* Genese ist generell fragwürdig.¹⁵ Doppelt fragwürdig ist eine Trennung von ästhetischer Geltung und *pathologischer* Genese, da die Produktionen von Psychopathen in eine Leidensgeschichte eingeschrieben sind und an der von FREUD erforschten Körpersprache der Symptome und an unseren Körperbildern partizipieren. Als Antworten auf spezifische Leiden, die sich dem eigenen Wissen und Wollen entziehen, tragen sie die Spuren dessen an sich, worauf sie antworten. Sie erfordern daher einen Doppelblick, der sich nicht nur auf das richtet, was im Bild sichtbar wird und zum bildlichen Ausdruck kommt, sondern gleichzeitig auf das, was die Bildner darin sehen und zu sehen glauben. Man würde diese Bildzeugnisse unzulässig beschneiden, wenn man sie von der persönlichen und beruflichen Vorgeschichte der Patienten, von ihrer Krankengeschichte, von der Prägung durch die Anstaltsenklaue und von den kunsttechnischen Hilfsmitteln ablösen wollte. Es scheint nahezu unmöglich,

Einzelbilder, die nicht Teil eines künstlerischen Entwurfs und einer Künstlerkarriere sind, gehörig einzuschätzen, wenn dieses Umfeld fehlt. Es wäre so, als würde man eine Lösung analysieren, ohne das Problem zu kennen, das es zu lösen gilt.

Damit nähern wir uns erneut den generellen Anforderungen einer Kunstphänomenologie und Kunsthermeneutik, selbst wenn sich die psychopathologische Dimension der Patientenkunst nicht darin erschöpft. Man kann Sammlungen wie die von PRINZHORN betreten wie eine Art Schattenkabinett, in dem dinghafte, impressionistische, expressionistische, phantastische, tachistische, divisionistische, skripturale oder surreale Elemente ihr Spiel treiben, fern den üblichen Erwartungen einer Kunstöffentlichkeit und den Steuerungen eines Kunstmarkts. Auf diese Weise würden die längst nicht mehr bloß schönen Künste unterfüttert und pathisch vertieft. Eine gewisse Osmose von Kunst und Wahn verspricht nicht nur heilende, sondern auch produktiv irritierende Wirkungen. Das Pathos des Fremden, das in den Anomalien von Kunstbildern wie in denen von Patientenbildern zum Vorschein kommt, verschiebt die Grenzmarken einer „ausdifferenzierten Vernunft“. Gibt es Methode im Wahnsinn, so auch Wahnsinn in der Methode.

¹⁵ Vgl. dazu *Sinne und Künste im Wechselspiel*, a.a.O., S. 125 f.: „Pathos im Schatten des Eidos“.

Einsichten in die Arbeiten von PETER HEUSEL und ROLAND KAPPEL

Das ATELIER 5 in MARIABERG auf der Schwäbischen Alb ist eine Kunstwerkstatt für Menschen mit geistigen und psychischen Beeinträchtigungen. Die Künstler und Künstlerinnen kommen regelmäßig ins Atelier im ehemaligen Pförtnerhäuschen und arbeiten frei an der Umsetzung ihrer Kunst. Inmitten meiner Arbeit als Künstler und Kunstassistent erhalte ich hier Einsichten in unterschiedlichste schöpferische Prozesse. Die inneren Antriebe, die zum künstlerischen Schaffen führen, treten hier aber nur teilweise in Erscheinung. So widmen sich die Künstler und Künstlerinnen auch oft zuhause der eigenen Arbeit. Ursprünglichkeit, Emotionalität und teilweise Befremdlichkeit sind besonders dann zu finden, wenn sie ohne Anleitung, Assistenz oder Beratung entstehen. Dennoch ist der Dialog über die entstandenen Arbeiten als Teil des künstlerischen Gesamtgeschehens notwendig, wie die Beispiele zweier Künstler aus dem ATELIER 5 verdeutlichen. ROLAND KAPPEL lebt seit fast 60 Jahren in MARIABERG und ist ein Konstrukteur von Baumaschinen in Modellbaugröße. PETER HEUSEL lebte bis zu seinem Tod in diesem Jahr in MARIABERG, malte und zeichnete im ATELIER 5 und schuf zuhause in seinem Zimmer mit seiner Schreibmaschine eine umfangreiche Sammlung von Textarbeiten.

PETER HEUSEL

Zunächst begegneten mir Arbeiten von PETER HEUSEL in einem kleinen internen Magazin. Sie sprachen mich unmittelbar an. Es waren kuriose, humorvolle aber auch sinnstiftende Kombinationen aus Kochrezepten (S. 15–16), Produktbewerbungen, Stadtbeschreibungen von Tübingen und religiösen Texten aus Gesangbüchern.

Viele seiner Schriftstücke lesen sich sehr erfreulich und erbaulich. Sein Zimmer war seine Schreibstube für diese Text-Collagen. Täglich arbeitete er an seiner großen mechanischen Schreibmaschine, die auf einem kleinen Tischchen vor dem Fenster stand. Neben ihm lag ein Buch oder Text seiner Wahl. HEUSEL übertrug die Buchstaben- und Zahlenfolgen aus den Texten mit Hilfe seiner Schreibmaschine auf ein Blatt Papier. Seine Beeinträchtigungen beim Sehen und in der Feinmotorik seiner Hand erforderten dabei ein hohes Maß an Konzentration, welche er bei seinem akribischen und genussvollen Tun leicht aufbrachte. An solch einem Schrift-Blatt Papier saß PETER HEUSEL mehrere Stunden.

Nicht nur der Inhalt, sondern auch die Form des Textes waren einzigartig. Unter ästhetischen Gesichtspunkten betrachtet schuf HEUSEL durch Leerzeichen, variable Zeilenabstände und unterschiedlichen Blatteinzug feine und leise Textarbeiten. Bei einigen dünnen Papieren schlugen die Typen der Schreibmaschine durch und hinterließen Stechmarken, die fühlbar und sichtbar sind. HEUSEL verzichtete in seinen Arbeiten auf eine Gruppierung des Geschriebenen in "sinnvolle" Zusammenhänge. Durch diese inhaltliche Unvoreingenommenheit ergaben sich jeweils neue und ungeahnte Konstellationen. Auf seinen Blättern griffen tatsächlich Schrift und Bild ineinander. Durch das bewusste und unbewusste Spiel mit dem Tabulator seiner Schreibmaschine, durch das Setzen von Leerzeichen und Einbringung von Korrekturen konnte man ihm auf diesem Schriftweg folgen.

Inhaltlich sind die Arbeiten von einer Zeit- und Raumlosigkeit geprägt. Dennoch sind sie auf ihre Weise aktuell und erfüllt von Unmittelbarkeit. HEUSEL setzte Buchstaben, die dann zu Wörtern, zu Linien und Zeichnungen

rechts:

Roland Kappel, „WOLFFbaukran mit einer rot-weißen Turmsäule“, Höhe 130 cm, Mixed Media, o. J., Atelier 5, Mariaberg

wurden. Seine Textwerke entstanden über die letzten Jahrzehnte hinweg ohne nennenswerte Variationen. Gerade diese Beständigkeit seiner Auseinandersetzung mit Schriftzeichen und Zahlen macht für mich einen Teil der Faszination seiner Blätter aus.

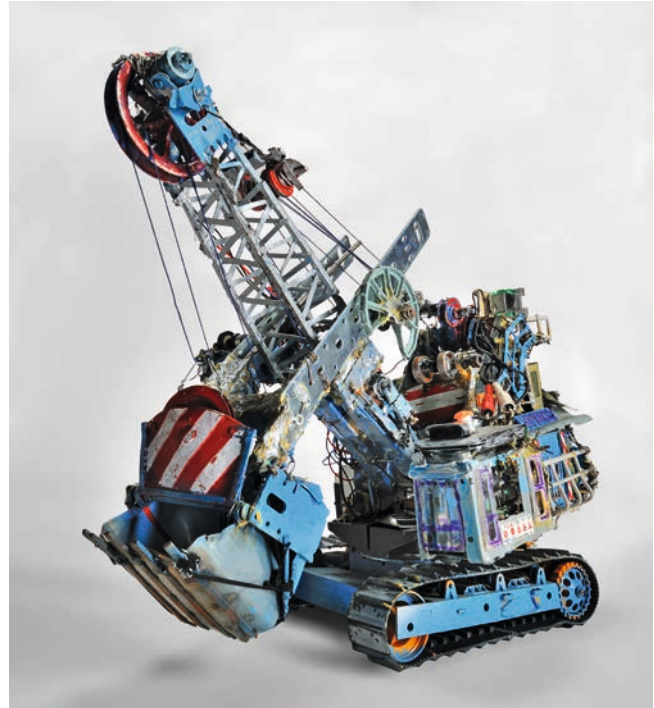
Seine Blätter brachte er über einen Zeitraum von fünf Jahren zu mir ins Atelier – jede Woche waren es zwischen fünf und zehn Seiten. Gemeinsam schauten wir sie uns an. Ich las ihm die einzelnen Seiten vor. Seine Arbeiten bewahrte ich für ihn auf. Diese Auseinandersetzung mit seinen Blättern gefiel ihm. Höhepunkt war die Beteiligung an einer Ausstellung in der STÄDTISCHEN GALERIE in Kirchheim/Teck im Herbst 2012, in der über hundert seiner Arbeiten in einer Art Wolke von der Decke herabhängten. PETER HEUSEL verstarb unerwartet im Januar 2014. Sein Werk und seine Schreibmaschine werden im ATELIER 5 aufbewahrt.



Schuttberge und zahlreichen Baustellen prägten ROLAND KAPPELS Kindheitswelt der Nachkriegsjahre. Damals begegnete er Baumaschinen mit klangvollen Namen wie FUX 103 B, WOLFF (S. 37), LIEBHERR oder HILGE, KAISER TK, DEMAG, HAMBROK (S. 38), PEINER, DOLBERG und MENCK. In der Schule begann KAPPEL Baufahrzeuge zu skizzieren und in Pappe oder Holz nachzubauen. Da er seit den 1970er Jahren in der Metallverarbeitung tätig ist, konnte er sie daraufhin mit Kupferdraht und Blechteilen herstellen. ROLAND KAPPEL benutzt jedes Material, das er findet: alte Taschenrechner und Platinen, Rädchen, Kuckucksuhren, Scharniere, Klappen und vieles mehr. Bindfäden bilden beispielsweise das komplexe Geflecht der Kranseile, die sich um Räder und Drehrollen winden. Mit Spraylack oder buntem Klebeband gibt er den Gebilden ein einheitliches Aussehen und signiert alle Arbeiten mit „Rk Baumission“, dem Namen seiner fiktiven Baufirma. Der Begriff „Mission“ beschreibt dabei meines Erachtens eindrücklich seine Leidenschaft und die Dringlichkeit seines Anliegens. Es ist die Umschreibung für eine Passion, die sein ganzes Leben füllt. KAPPEL sagt selbst darüber, dass Mission etwas sei, „das raus hilft aus der Not“. Somit wird die Auseinandersetzung zur Aufgabe und Lösung zugleich.

In seiner Werkstatt erzählt er mir Geschichten zu seinen Konstruktionen. Den KAISER TK B KRAN sah er zum ersten Mal auf einer Zugfahrt, als er mit TANTE MARTHA unterwegs nach Karlsruhe war. Ihm zufolge war er der erste Kran, der vor dem Krieg gebaut wurde. Er berichtet weiter, dass ein Hochlöffelbagger in MARIABERG die ganzen Baugraben vor dem Kloster gezogen habe und dass der POTRAIN KRAN hauptsächlich als Hafenkran eingesetzt werde. Am Neckar in Stuttgart sah er ihn zum ersten Mal. Von diesen Eindrücken kann er erzählen, als seien sie gestern gewesen.

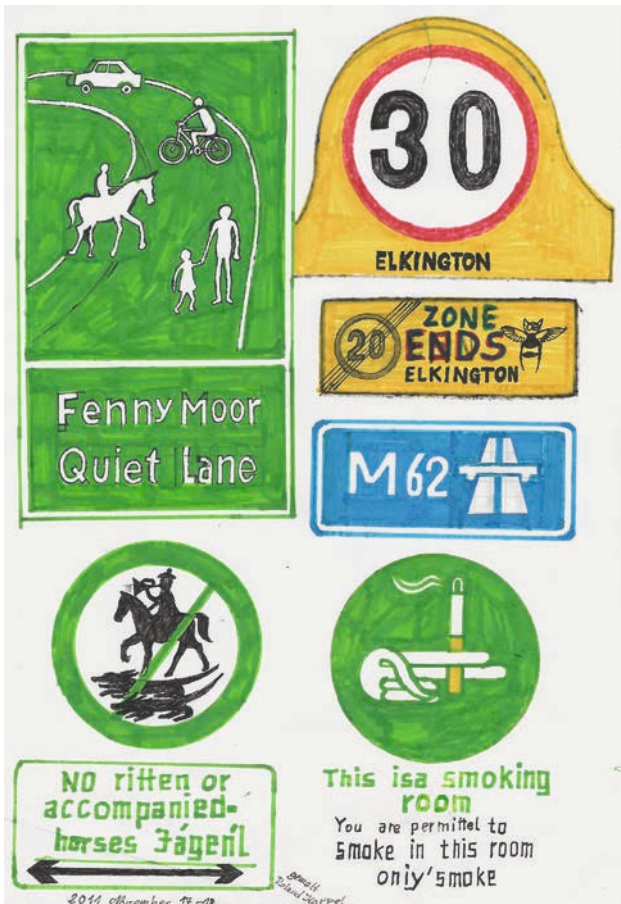
Durch seine Erläuterungen und Erzählungen aus der Erinnerung bekommt jede einzelne Maschine ein Gesicht, jeder Maschine wird Leben eingehaucht. Dieser Eindruck verstärkt sich, wenn er demonstriert, dass sich seine Objekte auch bewegen und verstellen lassen. KAPPELS Konzeptions- und Schaffenskraft ist groß und erstreckt sich nicht nur auf die Konstruktion von Baumaschinen,



sondern auch auf das Erschaffen einer umfassenden Enzyklopädie von Verkehrszeichen: „Es ist wichtig, dass die Kinder die Kräne und Verkehrsschilder von früher auch sehen können, weil es die heute nicht mehr gibt“, sagt er.

Kindern erklärt er gerne seine „Baumis´on“ und erzählt von den alten Baustellen, die er auf’s tiefste ausgeleuchtet und verstanden habe. Sorgsam registriert KAPPEL außerdem seit jeher Veränderungen in der Systematik der Beschilderung. Sein Interesse kennt dabei keine Grenzen. Die mit Kunststofffolie laminierten und von Hand gebundenen Lexika seiner Verkehrszeichen (S. 39) tragen Namen wie „Triabsi Afrika/ Afrika Verkehrszeichen“ oder schlicht „In- und Ausland und der ganzen Welt“. Es ist eine Enzyklopädie der Regeln, Gebote, Veränderungen und Variationen.

THOMAS STAROSZYNSKI beschreibt den eindrücklichen Prozess der Entstehung eines Verkehrsschildes: „Unter das Dreieck, welches nun wieder zur Pfeilspitze wird, zeichnet ROLAND KAPPEL mit feinem schwarzen



S. 38: Roland Kappel, „HAMBROK“, Höhe 60 cm, Mixed Media, o. J., Atelier 5, Mariaberg

S. 39: Roland Kappel, „Fenny Moor - Quiet Lane, 29,7 x 21,0 cm, 2011, Atelier 5, Mariaberg

Faserstift die Linie des Pfeils. (...) Von diesen Zeichen entstehen mehrere im Lauf des Vormittags. Die Linien der Pfeile variieren in ihrer Richtung. Manchmal teilt die Linie sich, meist bleibt es aber bei einer, die zwischendurch in die eine oder andere Richtung abbiegt, meist aber gerade nach vorne bzw. oben weist. (...) Die Funktionalität der Verkehrsschilder steht außer Frage. Vielmehr beschäftigt mich der eigenwillige Prozess der Pfeilspitzengewinnung. (...) Das Zeichen, welches die Durchfahrt von Kraftfahrzeugen und Motorrädern untersagt, zeichnet ROLAND KAPPEL präzise in einem Zug aus dem Gedächtnis. (...) Erst beim zweiten Blick auf den ganzen Stapel der Kartonagen, aus denen jeweils die aufgedruckten Zeichen der Sicherheits- und Handlungsanweisungen ausgeschnitten sind, verstehe ich, dass hier nicht viele Löcher entstanden sind, sondern verwendbares Material freigelegt und geborgen worden ist. Das Verhältnis von Material und Abfall bekommt eine neue Ordnung“.¹

¹ STAROSZYNSKI, THOMAS (2014). „Die Ökonomie ist eine andere“ In: *Baumis'on ROLAND KAPPEL*. Verlag Mariaberg: Gammertingen-Mariaberg, S. 152f.

Die Baumaschinen und Verkehrszeichen von ROLAND KAPPEL wurden von ihm nicht als „Kunst“ konstruiert und erbaut. Sie haben keinen Selbstzweck und dienen keiner Selbstinszenierung. Sie sind als Baumaschinen einfach nur Mittel für die Erschaffung von Gebäuden, Straßen und Infrastrukturen, wenngleich sie sich auf großen Holzplatten in KAPPELS Atelier befinden. Auf diesen Holzplatten entstehen Häuser, die zu Sporthallen, Schulen oder Kirchen umgebaut werden. KAPPEL inszeniert seine Welt und eignet sie sich auf diese Weise an. Wie beim Schach setzt er die einzelnen Baumaschinenakteure auf den Platten nach und nach in Bewegung. Sie ziehen dort von Baustelle zu Baustelle, erschaffen und zerstören immer wieder. Und die Baumaßnahmen scheinen nicht zu enden.

Exemplarische Positionen

des Projekts zwischen dem
LEHRSTUHL FÜR KUNSTPÄDAGOGIK und
dem KUNSTRAUM der PEGNITZWERKSTÄTTEN,
LEBENSILFE NÜRNBERG



EFTHYMIA SAMPSONIDOU'S bildnerisches Werk folgt einem klaren Konzept: Zunächst setzt die Malerin Kreise auf das Papier, indem sie verschiedene Plastikbecher als Schablonen verwendet. Anschließend markiert sie auf den gezeichneten Kreisen vertikale Einteilungen. Schließlich legt sie mit großzügigen Pinselstrichen Streifen unterschiedlicher Farben über die Vorzeichnung.

Mich fasziniert an ihrem Werk die Verbindung aus Stabilität und Leichtigkeit. Die Kreise verleihen ihren Blättern Stabilität. Sie bilden das Gerüst für eine erstaunliche Leichtigkeit, die durch die Vielfalt an Farbklingen entsteht.

(TL)

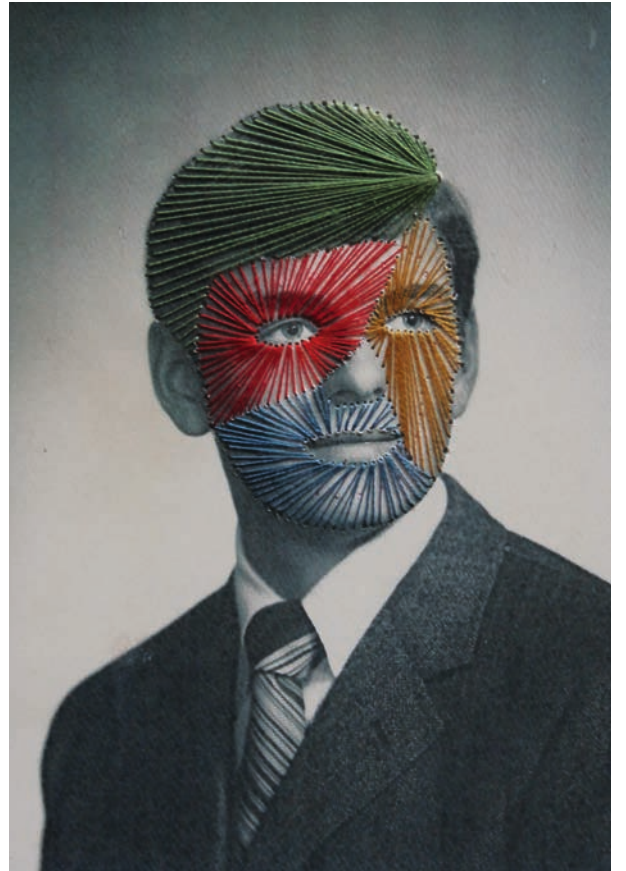




Die Personen auf den Fotos zeigen meine Vorfahren. Wenn ich auf den Fotos zu nähen beginne, verändern sich die Personen. Die gestickten Muster schmücken die Personen und verleihen ihnen einen besonderen Ausdruck. Wie ein Kostüm offenbart meine Arbeit eine neue Seite, die hinter den Gesichtern der Personen steht.

Die Porträt-Fotografie wird mit einer dünnen Nadel durchstoßen. Es ist schwer, die Gesichter auf diese fast schon brutale Art zu durchlöchern; gleichzeitig gehe ich aber durch das exakte, vorsichtige Arbeiten auch behutsam und liebevoll mit den Fotos um.

(RK)



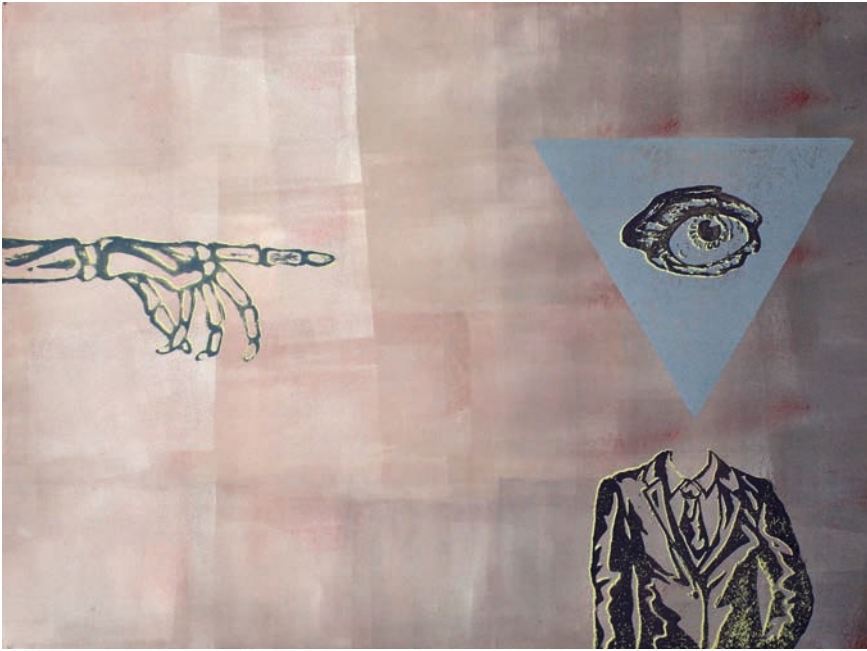
SVENJA ANDREAS

OUTSIDER ART schließt oft eine Faszination für serielles Arbeiten ein; so können die hartnäckige Verfolgung eines bestimmten Motivs, die Vertiefung in ein Material oder eine bestimmte Vorgehensweise bei OUTSIDER Künstlern sichtbar werden.

In meiner Arbeit beschäftigt mich die Frage, wie durch gleiche Technik und begrenztes Zeichen-, Symbol- oder Motivinventar Variationen entstehen, die immer Neues hervorbringen.

(SA)



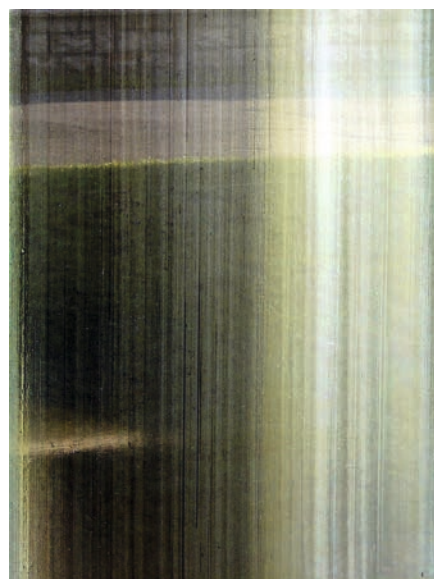
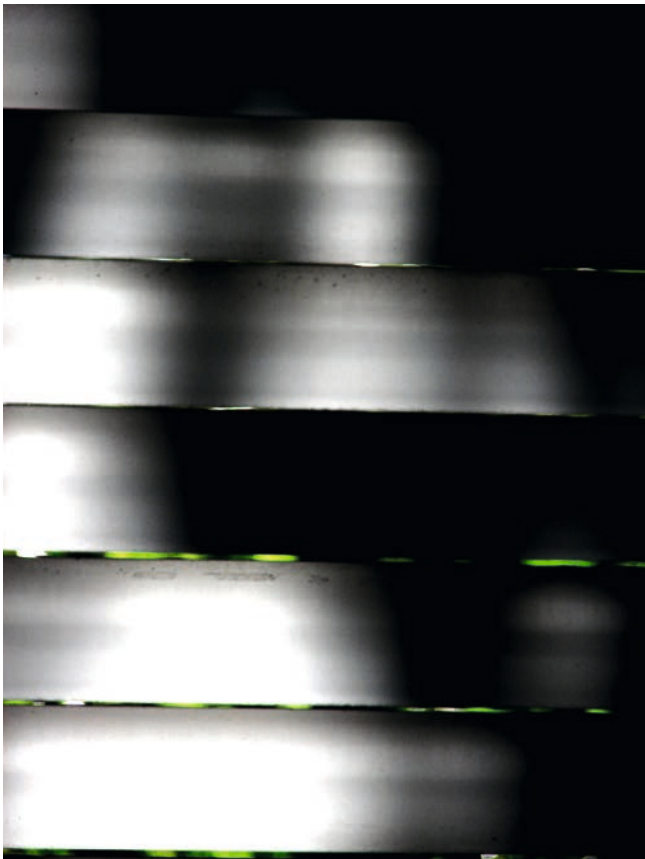


KONSTANZE KALLER

Ich fotografiere alltägliche Dinge, Farben, Strukturen und Spiegelungen, Eindrücke, an denen man einfach vorüber geht, ohne sie eines weiteren Blickes zu würdigen. Schenkt man ihnen ein wenig mehr Beachtung, so tun sich im Unscheinbaren, Alltäglichen und Bekannten geheimnisvolle, fremde Welten auf: Der Blick durch ein Fenster, der Lichteinfall durch eine Jalousie, Farb- und

Lichtreflexe auf einer alten und wohlbekannten Vase oder das Schattenspiel auf der Wasseroberfläche eines verwachsenen Weihers. Entstanden sind die Fotografien mit einer einfachen Digitalkamera, bearbeitet wurden sie kaum.

(KK)







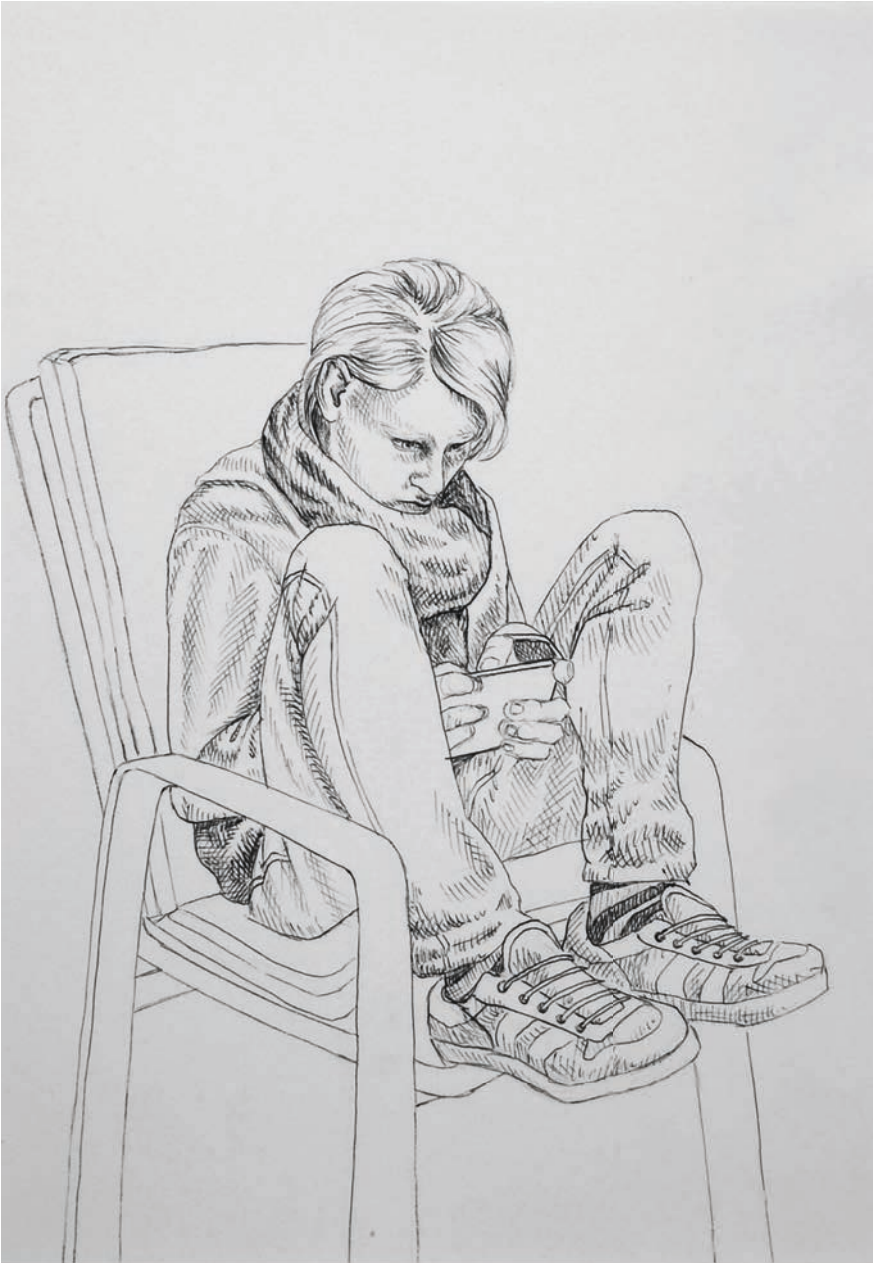
MUNIB JAJA zeichnet zunächst figürlich. Anschließend deckt er mit fein gestrichelten Filzstiftlinien seine Vorzeichnungen zu, so dass nur rhythmisierte Strukturflächen sichtbar bleiben. MUNIB JAJA wählt in seinen Farbstrukturierungen spannungsreiche Qualitäts- und Quantitätskontraste.

Um seine Arbeiten zu konkretisieren, zeichnet er immer wieder in die abstrakten Farbflächen Zahlen- und Buchstabenkombinationen, bevor er die Werke „gerade“ schneidet.

MUNIB JAJAS Werke wirken für mich wie Schilder, die Form geben, Zeichen setzen und Raum markieren.

(TL)





Flüchtige Momente, die normalerweise nicht bildwürdig sind, will ich durch meine Zeichnungen in den Mittelpunkt stellen. Ich arbeite mit Fotografien, die ich in meinem Alltag aufgenommen habe, von Menschen die mir etwas bedeuten, in Situationen die für mich wichtig

sind. Am Ende stehen Zeichnungen mit schwarzem Kugelschreiber auf A5, die auch für den Betrachter Geschichten erzählen.

(JY)



MIRIAM GRASSER

MIROSLAV TICHÝ hat mich daran erinnert, dass ich sehr gerne fotografiere. Bereits vor einigen Jahren habe ich begonnen, die Unterwasserwelt, oder Menschen unter Wasser zu fotografieren. MIROSLAV TICHÝ porträtierte ausschließlich Frauen, ein Motiv, das ich auch bevorzuge. Spannend war für mich, dass er das Fotografieren nicht einfach der Technik überließ. Er gestaltete selbst sämtliche Arbeitsschritte bis zu einem fertigen Bild, indem er die Fotokamera selbst baute und die Negative selbst entwickelte. Ich beschloss ebenfalls, eine Kamera zu bauen. Durch das Experiment des Selberbauens erschloss sich mir ein großer Bereich der analogen Schwarz-Weiß-Fotografie: So spielte ich mit den Belichtungszeiten und manipulierte die eigentliche Entwicklung des Negativs im Labor. Heraus kamen Bilder, die Geheimnisse erzählen und diese zugleich erzeugen.

(MG)





Seit ein paar Jahren beschäftige ich mich mit Körperbemalungen. Vor kurzem entdeckte ich UV-Farbe, die bei Schwarzlicht leuchtet, und setzte mich im Rahmen des Seminars mit dieser Farbe und dem menschlichen Gesicht auseinander.

Ich bin auf der Suche nach einzelnen Elementen in meiner Umwelt, die ich zu gleichmäßigen Mustern ausbauen kann. Erst durch das Experimentieren auf dem Gesicht entstehen Effekte, die man vorher niemals vermutet hätte.

Es ist faszinierend, das Zusammenspiel von Muster, Farbe und Gesicht zu beobachten. Das Muster kommt einer Maske gleich, die über das Gesicht gelegt wird, das Gesicht verhüllt und die Proportionen aufhebt, sie verschwinden lässt und oft unkenntlich macht. Eine andere Maske wiederum hebt genau diese Proportionen hervor und betont sie. Man erlangt einen neuen, anderen Blick auf den Körper; ein Körperteil ist nicht mehr nur ein Körperteil, sondern wird selbst zum Bild.

(IR)







THOMAS ORAM ist ein stiller, konzentrierter Beobachter von menschlichen Gesichtern. Er liest nicht nur in gegenwärtigen Gesichtern von Menschen, sondern auch in längst vergangenen.

Um seine Fähigkeiten weiterzuentwickeln, begann ORAM mit der mimetischen Annäherung an Porträts aus der Kunstgeschichte. In den wenigen Monaten, in denen das Seminar seine Entwicklung verfolgen konnte, hat sich ORAMS Blick erstaunlich geweitet.

ORAM muss über den Titel der Ausstellung lachen: „Ich dachte OUTSTANDER ART, nicht OUTstanding ART! OUTSTANDER ART? Outstanding ist erstaunlich; Outstander meint, wenn einer draußen steht. Stell Dir vor, eine ganze Menge Menschen geht einkaufen. Alle tragen schwarz, ich blau. Deswegen bin ich ein Outstan-

der! - Ich mach weiter. Der THOMAS ist ein outstanding OUTSIDER ARTIST.“

Nach der Pause kommt er zurück: „Black and back. ‚Die Kunst ist verhunzt!‘. Ich muss die Arbeit für den MANFRED machen, wenn der nicht da ist. - Kennst Du diese Leute? Mein Darlings. My Darlings. Kill your darling, heißt der Film. Ich weiß nicht. Dieser Film ist von 2013.“

„Letzte Woche war der Cowboy da.“ „Der ist jetzt bei der Ausstellung im Südpunkt“, erklärt ORAM. „Make my day. Go ahead. Punk. All right. Sagt man so in America. In America haben die alle Pistolen...“

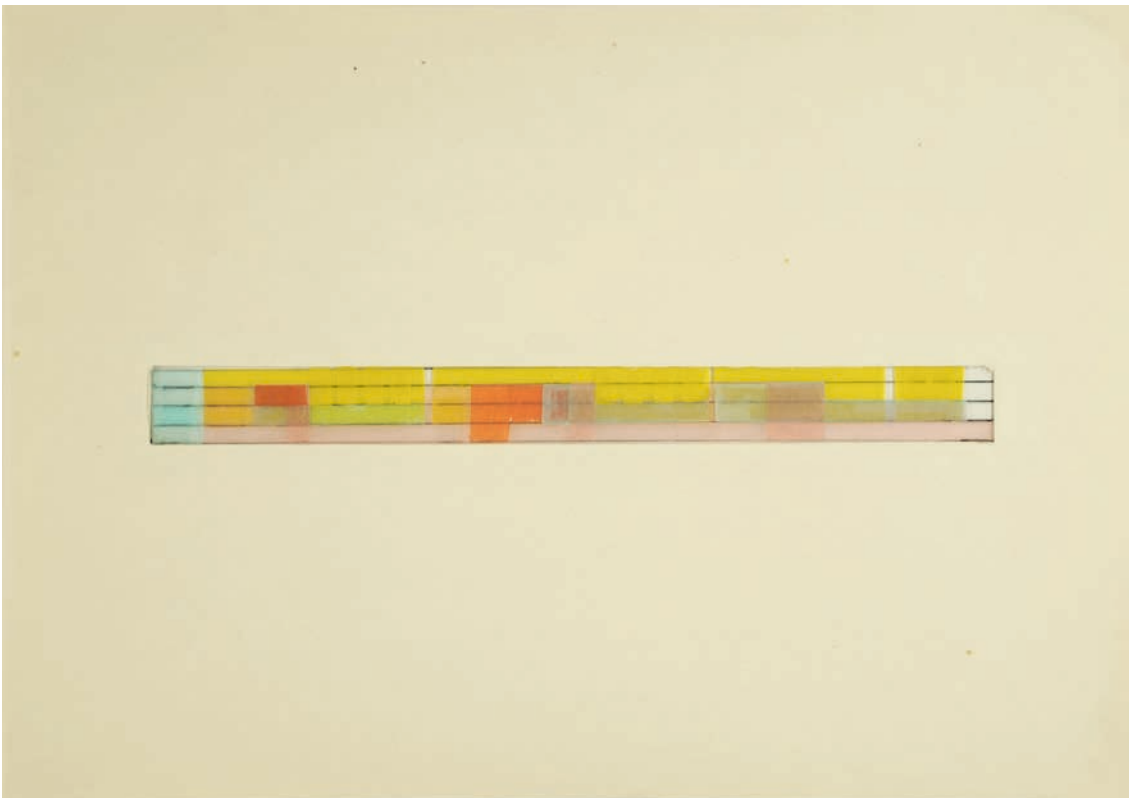
(TL)



Musik umgibt und bewegt Menschen. Sie wird individuell rezipiert und spricht jeden Menschen auf eigene Weise an. Mich interessiert gerade ihr visuelles Potential. Ähnlich der Musik besteht für mich ein Bild aus verschiedenen, sich gegenseitig tragenden und abgrenzenden Elementen, die sich zu einem Ganzen zusammenfügen. Deswegen machte ich mich auf die Suche nach geeigneten Darstellungsformen und Darstellungsmitteln. Wichtigstes Element sind für mich die Farben. Diese können Verbindungen eingehen, sich mischen, sich abstoßen oder zusammen etwas Neues ergeben. Ich

übersetze Tonspuren und arrangiere sie neu. Aus ihnen entstehen Farbbilder, die einerseits mathematisch, wie eine Partitur, nachvollzogen werden können und andererseits meine persönlichen Empfindungen und Gewichtungen der Musik in einer Bildsprache spiegeln. Kleine Bildstreifen, die auf dem Gerüst einer Notenzeile basieren, entstehen auf diese Weise. Ihr rhythmischer und malerischer Charakter macht sie für mich besonders.

(JK)







DANIEL MOSER entwickelt aus nächster Nähe komplexe Weltmodelle, in denen er seine besondere Lebenssituation reflektiert und politisch scharf kommentiert. Dabei führt er uns die Vielfalt des Mikrokosmos vor Augen. MOSER arbeitet allerdings nicht nur visuell. Zugleich komponiert er elektronische Musik:

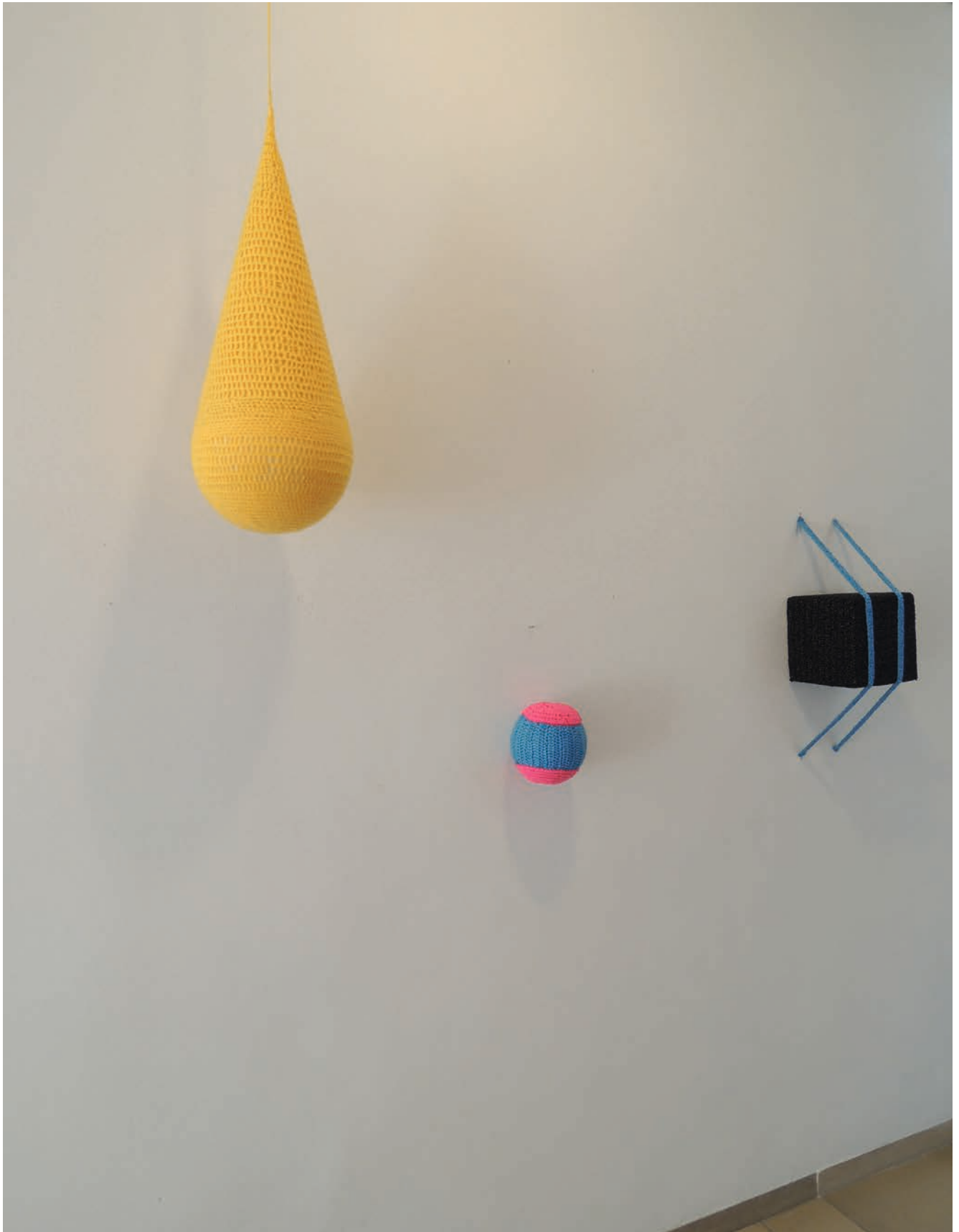
„Das wird noch richtig bunt, weil ich 16 Spuren dafür aufgenommen habe. Ich hab auch eine Musik-Ausbildung zum Schlagzeuglehrer in der Blindenanstalt in Langwasser gemacht. [...] Ich hatte mal 15 Jahre Pause vom Bildermachen. Die Musik war schon immer da.

Beim CHRISTIAN hab ich erst so aufwändige Sachen entdeckt. [...] Bei der Musik sind auch viele Details drin. Es klingt, als wäre es eine Band. Aber ich mache alles selbst. Ich will meine Behinderung nicht verschleiern. Es kommt immer raus. Eine Brille nützt nichts. Heute hab ich nicht in die U-Bahn gefunden. [...] Ich mach ein Foto und ziehe es am Tablet groß. Ich gehe ganz nah ran, hab den Ausschnitt der Kuppel. Dann gehe ich auf den Bluetooth-Account und sende es an mein Tablet, um es besser sehen zu können.“

Durch Scannen des QR-Codes auf dieser Seite kommt man zu einem Video über DANIEL MOSERS Musik.

(TL)



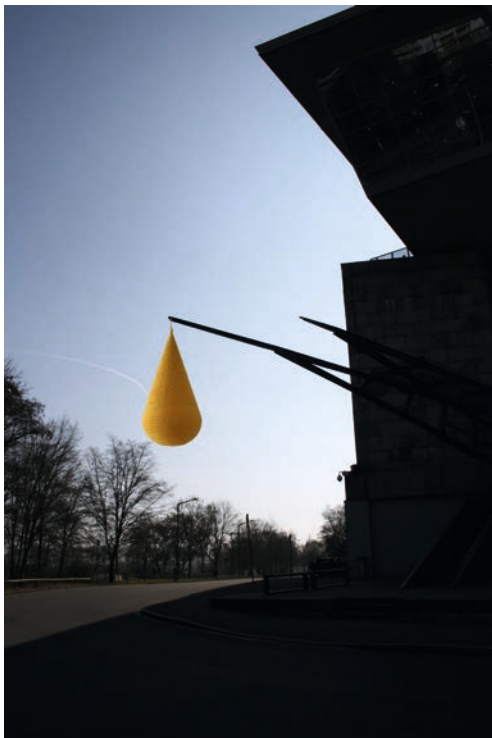


Häkeln – Objekte – Kugel – Tropfen – Würfel

Mit diesen einfachen Worten lässt sich wohl meine Arbeit beschreiben. Und immer wieder höre ich die Frage: warum? Warum so ungewöhnliche Objekte und wer häkelt heute überhaupt noch? Denn was kann schon ein gehäkeltetes Objekt? Die Antwort ist für mich eigentlich sehr einfach: Von Anfang an war ich fasziniert von den unterschiedlichen Strukturen, die solche Fäden von Wolle bilden können. Masche für Masche breiten sie sich aus wie ein Netzwerk, das sich über Objekte erstreckt. Die Fäden bilden ein Netz und jede Masche hat ihren eigenen Weg, begleitet von der tiefen Nacht mit goldenen funkelnden Sternen, die der Würfel als unser Himmelszelt zeigt. Am Morgen jedoch ergießt der Tropfen der Sonne sein helles Licht über uns, die runde Kugel der Welt.

Würfel – Tropfen – Kugel – Objekte – Häkeln

(KS)





Schachteln
 am dachboden eine fülle von dingen liegengelassen
 die schachteln die leeren
 ein Haufen
 jede ein raum, jede eine hülle
 aus dem chaos genommen entsteht strenge
 konturen werden sichtbar formen eigenständig
 und sie erzählen selbst

Im Oktober habe ich eine alte Mühle gekauft, mit Räumen, die lange Zeit nahezu unbegangen waren, eine unendliche Vielfalt an Material und Formen. Wo beginnen mit der eigenen Spur? - Im Krimskramskistchen! Die Schrauben und Nägel ausrichten und ihnen eine Struktur vorgeben. Welch Kontrast! Ich gebe mich dem Auf-Räumen hin. Auf den Fensterbrettern und in kleinen Holzkistchen entstehen Materialcollagen. Spannend werden einzelne Dinge im neuen Zusammenhang. Die weißen Damenschuhe über der Werkzeugbank bilden einen Sahnetupfer. Dinge werden sichtbar und leben auf im Betrachter.

(SS)



TL: „Erzählt der Drache etwas?“

AT: „Manchmal zeichne ich, aber ich hab keinen Namen dafür. Die Bilder sind ohne Namen.“

TL: „Und was hat es mit der Figur auf sich?“

AT: „Ich hab so einen Krieger gemacht, einen Teenager. Er hatte einen Unfall. Er und seine Kumpels und ein Mädchen, das ihn mag, habe ich dargestellt. Der Kumpel wurde ohnmächtig. Ein paar Jahre später war er zurück. Er trägt eine Maske. In seiner Hand hält er einen Fächer.“

TL: „Und die Flaggen?“

AT: „Ich hab sie kopiert. Meine Familie sind alawitische Kurden. Das ist kompliziert. Das ist eine lange Tradition. Meine Kultur ist fast vergessen. Da muss man überlegen. Es ist überall so. Krieg gegen andere Menschen. Wenn man jahrelang schlimme Erfahrungen macht. Mich interessiert meine Kultur, wo ich herstamme.“

AT: „Wolkenwinde, ja. Das sind Spiralwolken. Klima, wo die Windstöße kommen. Das ist so eines der Elemente, ein Luftelement.“

(AT im Gespräch mit TL)





MARTINA PREISIG

Als ich das erste Mal MARTINA PREISIGS großformatiges Tableau sah, war ich überrascht von der Dynamik und Entschiedenheit ihrer Auseinandersetzung mit Freiheit.

Die Typographie und der Duktus spiegeln deutlich die Kraft, die hinter diesen wenigen Zeilen steckt.

CHRISTIAN VITTINGHOFF berichtet, wie MARTINA PREISIG arbeitet: „Die Künstlerin geht seriell vor. Sie will, dass Farbe knallt.“

PREISIG liebt die Materie der Farbe und taucht geradezu körperlich in sie ein.

(TL)





Ein buntes, großes Haus mit vielen Ecken und Winkeln, halb versteckten und undeutlichen Gegenständen, vielfältigem Material und Möglichkeiten zum Entdecken und Finden, war meine Idee und auch mein Ziel beim Bauen des Modells. Ebenso wollte ich Gegenstände aus ihrem gewöhnlichen Kontext nehmen, so dass abgebrochene Streichhölzer und farbige Pommegabeln zu Balkongeländern und Abgrenzungen werden. Alte IKEA-

Abtropfgestelle verwandelten sich so zu Brücken und gitterartigen Wänden, verschiedene Zeitungsausschnitte zu mehrfarbigen Tapeten. Um Vielfältigkeit umsetzen und jeden Raum bunt und individuell gestalten zu können, musste ich Wand an Wand, Stockwerk auf Stockwerk setzen. Nur so war es mir möglich, die Räume auch von innen wachsen zu lassen.

(MB)

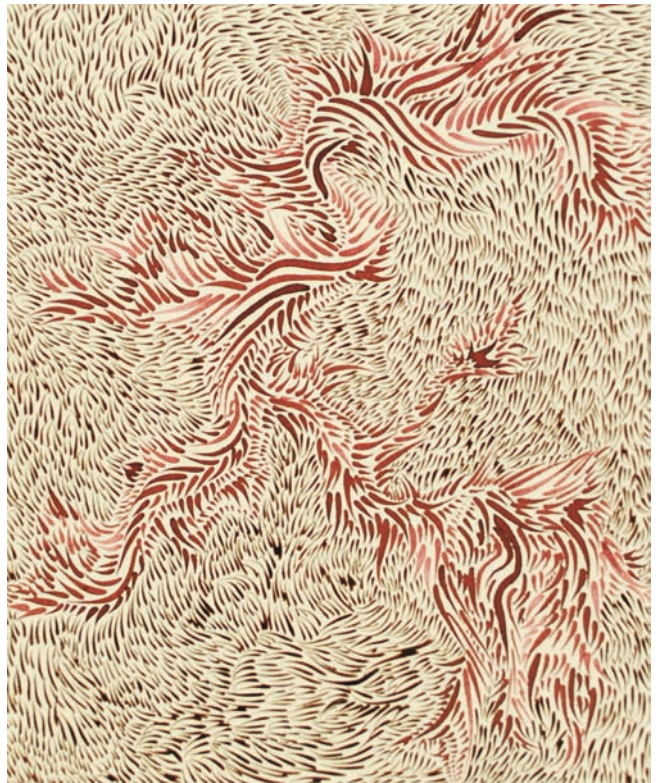


STEFANIE EBERLEIN

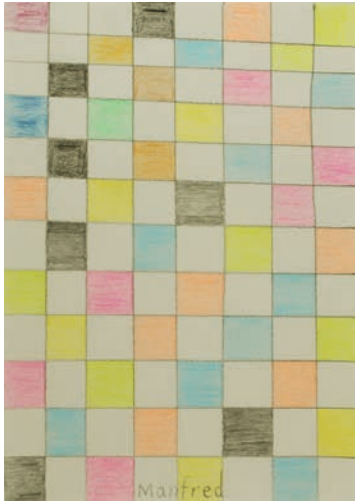
Bei meiner eigenen künstlerischen Arbeit interessiere ich mich für unterschiedliche Strukturen und musterhafte Formengebilde. Die mit farbiger Tusche und Feder gezeichneten Bilder stellen eine Anlehnung an Frottagen von Oberflächenstrukturen sowie deren Weiterentwicklung in abstrakte Musterformationen dar. Die so entstehenden Muster sind einerseits durch eine feine und präzise Linienführung streng gehalten, andererseits wirken sie offen und frei, da die ornamental geprägte Gesamtform erst im künstlerischen Prozess entsteht und somit nicht geplant ist. Neben der Prozesshaftigkeit spielt der meditative Charakter meiner Arbeit eine große Rolle.

Auch können meine bunten Tuschezeichnungen als Antwort auf die Arbeiten der chinesischen Künstlerin GUO FENGYI betrachtet werden: Ihre Arbeiten, die auf der BIENNALE DI VENEZIA 2013 ausgestellt wurden, setzen sich in ihrer enorm großen Gesamtform genauso wie meine Zeichnungen aus feinen, detailreichen, verwirbelten und geschwungenen Zeichenlinien zusammen. Durch dieses Zusammenspiel der großen Gesamtform und der Binnenlinien entstehen bei längerer Betrachtung eine dynamische Wirkung und ein optisches Flimmern.

(SE)







ich bin von
Beruf Müde



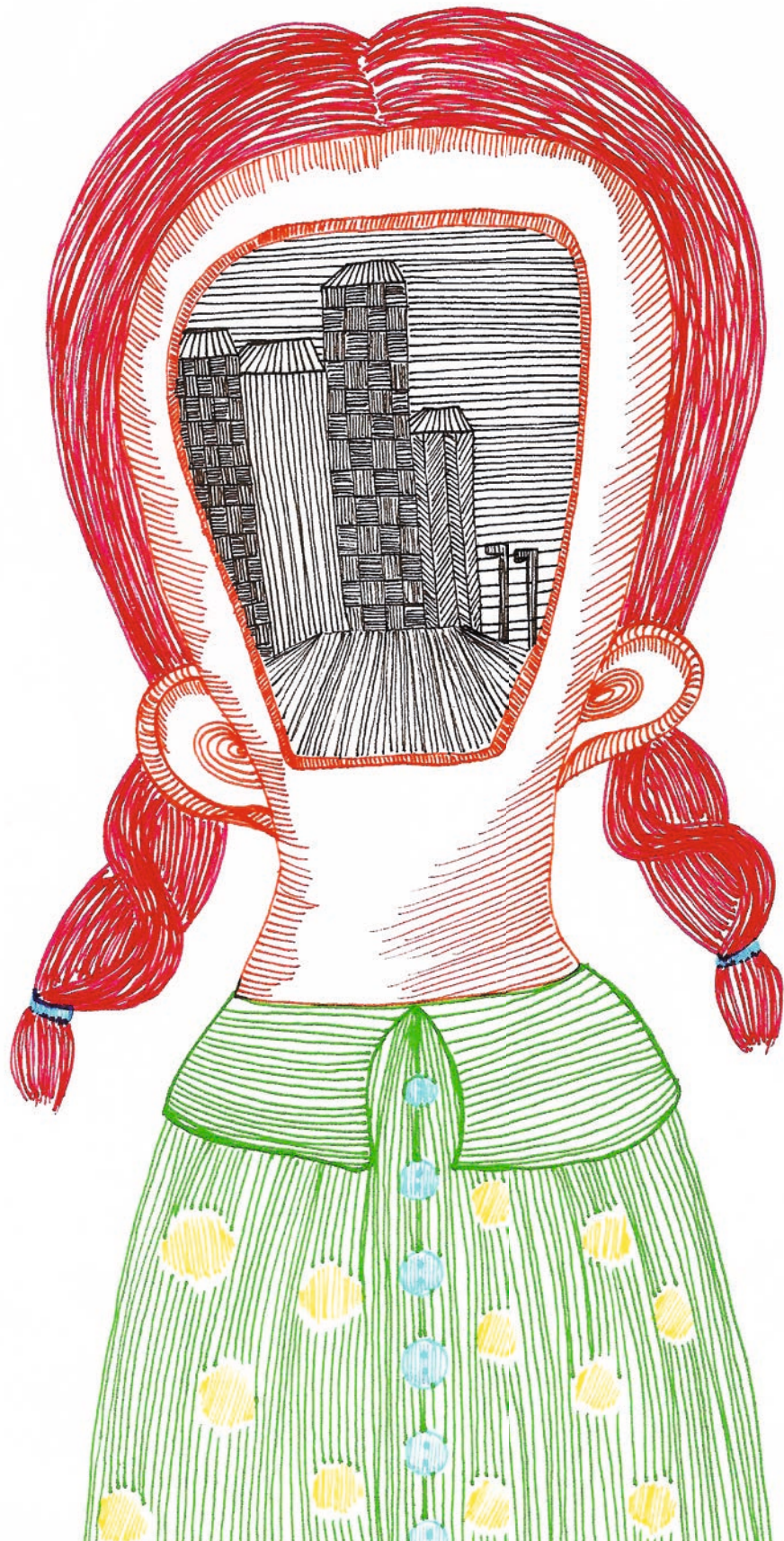


„Die Kunst ist verhunzt“, ruft frech MANFRED NITSCHKE und lacht.

Liest man seine Bildstücke, muss man selbst schmuzeln. NITSCHKE verknüpft augenzwinkernd florale Muster aus BOTICELLIS „Frühling“ mit seinen Sätzen und gibt hintergründig Auskunft über die Genese eigener bildnerischer Werke.

(TL)

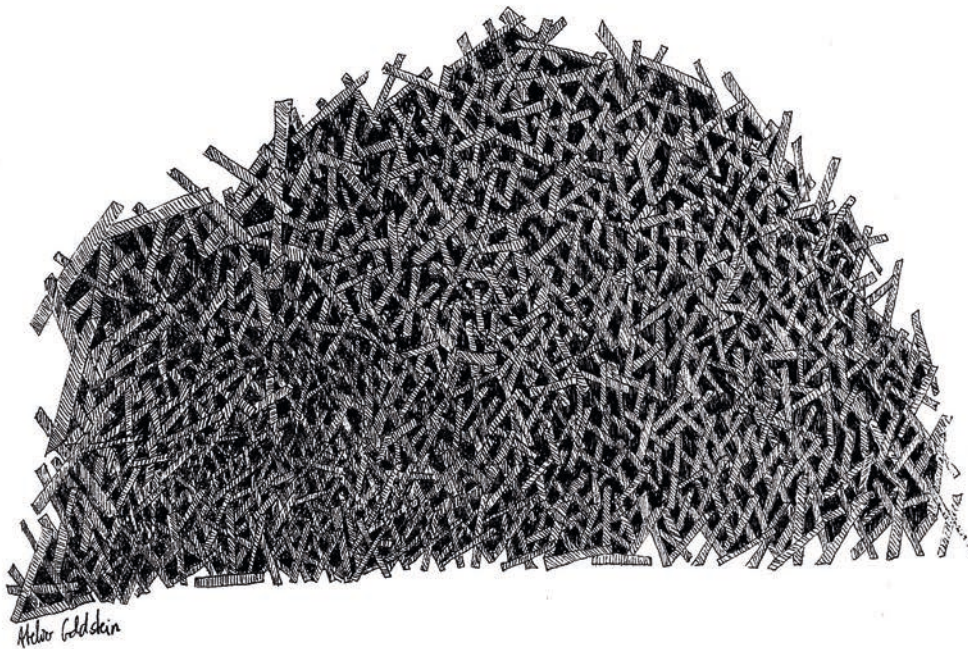




Bei meiner künstlerischen Arbeit habe ich bewusst auf großformatige Einzelarbeiten zugunsten zahlreicher Zeichnungen verzichtet, um möglichst viele Ideen festhalten zu können. Dabei entschied ich mich für die zwei Hauptthemen „Puppe“ und „Haus“. Ich erzeuge kein Abbild der Wirklichkeit; stattdessen löse ich mich von ihr.

Viele meiner Zeichnungen beziehen sich auf Arbeiten, die ich in Ausstellungen gesehen habe. Ich verwende schwarzen Fineliner; damit kann ich schnell und einfach klare Linien schaffen.

(JG)





Der Film erzählt die Geschichte eines von Arbeit und Alltag beherrschten Stadtmenschen, der einen Ausbruch aus seinem eingegengten und farblosen Leben wagt. Einem roten Vogel folgend lässt er die Stadt und alle damit verbundenen Pflichten hinter sich und wandert hinaus in die Natur. Auf seinem langen und beschwerlichen Weg durchlebt er mehrere Engpässe, wird zurückgeworfen und erniedrigt. Mit jedem weiteren Schritt gelingt es ihm jedoch, die Fesseln seines alten prosaischen Daseins

immer weiter zu lockern. Am Ende erreicht er als stolzer und kraftvoller Mann den Gipfel eines hohen Berges. Der Film ist ein Symbol für Mut. Die Tatsache, dass sich der Protagonist gegen alles wendet, was sich ihm in den Weg stellt, macht ihn zu einem Einzelkämpfer, einem Andersdenker, einem OUTSIDER.

Mein Film „Diametral Feeling“ ist auf Youtube zu finden. Durch Scannen des QR-Codes auf dieser Seite werden Sie auf entsprechende Seite geleitet.

(BH)





DOMINIK HEISCHEL

Da spielt einer mit ganzer Leidenschaft und Aggressivität Fußball! Dies zeigt sich nicht nur im wilden Gesichtsausdruck, sondern an jeder Stelle des großformatigen Spielers von DOMINIK HEISCHEL. Der Maler scheint dabei mit der gegnerischen Mannschaft und jedem Zentimeter des beeindruckenden Formats zu kämpfen.

CHRISTIAN VITTINGHOFF erklärt, dass HEISCHEL ein langsamer Zeichner ist. HEISCHEL habe einen Superhelden, den er ausgehend von NARUTO konstruiert. In diesen Helden imaginiere er sich mitunter selbst. „Manchmal ist er es selbst, manchmal NARUTO“, so VITTINGHOFF.

Der Fußballer ist ZLATAN IBRAHIMOVIC. „HEISCHEL war enorm ausdauernd, um das große Format fertig zu stellen“. Er fühle sich sehr wohl, so VITTINGHOFF „wenn er eine große, lange Arbeit vor sich hat!“

(TL)



Durch Überschneidungen der Linien bildet sich ein dichtes Netz, das Räume entstehen lässt; durch die Veränderung des Lichts werden immer neue Schatten auf die weiße Wand geworfen. Das schenkt meiner Arbeit eine zarte Farbigkeit. Aus einer vermeintlichen Zweidimensionalität wird dynamische Dreidimensionalität.

(CB)



DANIEL BIRKMANN

DANIEL BIRKMANN beschäftigt sich mit Geschichte, besonders mit der Zeit des Zweiten Weltkriegs. Mit Kohle imaginiert er Ereignisse, die er aus Büchern oder Filmen kennt. Er zeichnet sachte, freut sich, wenn ihm mit der Kohle die Darstellung verschiedener Materialitäten wie Wasser, Luft oder Wüstensand gelingt. „Nur Schnee lässt sich nicht mit Kohle umsetzen“, fügt BIRKMANN schmunzelnd hinzu. „Auf dem linken Bild ist eine Insel zu sehen, die wie ein Wurm aussieht. Das ist Papua Neuguinea. Rechts habe ich Nowosibirsk dargestellt. Das ist ein wichtiger Haltepunkt der Transsibirischen Eisenbahn.“

(TL)





Der dänische Künstler OVARTACI (1894–1985), der etliche Jahre in psychiatrischen Anstalten untergebracht war, sehnte sich nach einem weiblichen Erscheinungsbild.

Seine Frauenfiguren aus Pappmaschee bildeten den ersten Anstoß für meine Arbeit. Später beschäftigte mich stärker sein Verwandlungswunsch, der mich an den Protagonisten aus „Das Schweigen der Lämmer“ erinnerte: BUFFULO BILL nähte sich in diesem Film aus Hautteilen verschiedener Frauen einen eigenen „Frauenanzug“, um sich vollkommen zu verwandeln und sich damit eine neue Identität zu geben.

Die Haut des Menschen ist flächenmäßig das größte Organ. Sie ist eine Hülle, die nur wenige zu schätzen wissen, in der sich aber meines Erachtens die Identität der betreffenden Person spiegelt. Was passiert nun mit einem, wenn man sich die abgeformte Haut anderer Menschen anzieht?

In meiner Arbeit strich ich die Körperteile einiger ausgewählter Menschen mit mehreren Schichten flüssigen Latex' ein; anschließend zog ich das aufgetragene Latex wieder ab. Die einzelnen Teile drehte ich um, sodass die Struktur der Haut die Außenseite bildete.

(CR)





Angaben

Künstler des KUNSTRAUMS der PEGNITZWERKSTÄTTEN,
LEBENSHILFE NÜRNBERG



DANIEL BIRKMANN
*1988
seit 2012
im KUNSTRAUM



THOMAS ORAM
*1990
seit 2012
im KUNSTRAUM



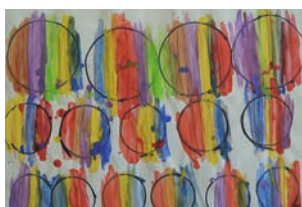
DOMINIK HEISCHEL
*1985
seit 2011
im KUNSTRAUM



MARTINA PREISIG
*1975
seit 2011
im KUNSTRAUM



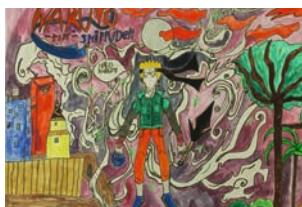
MUNIB JA JA
*1986
seit 2011
im KUNSTRAUM



EFTHYMIA
SAMPSONIDOU
*1975
seit 2012
im KUNSTRAUM



DANIEL MOSER
*1983
seit 2013
im KUNSTRAUM



ALI TÜLAY
*1991
seit 2011
im KUNSTRAUM



MANFRED NITSCHKE
*1956
seit 2012
im KUNSTRAUM

Autoren

AXEL KLÖSS-FLEISCHMANN (*1976)

Kunsttherapeut und Kunstassistent, Leiter des ATELIERS 5, Marienberg

Prof. Dr. Susanne Liebmann-Wurmer (*1956)

LEHRSTUHL FÜR KUNSTPÄDAGOGIK

FRIEDRICH-ALEXANDER-UNIVERSITÄT ERLANGEN-NÜRNBERG

TOBIAS LOEMKE (*1974)

Akademischer Rat am LEHRSTUHL FÜR KUNSTPÄDAGOGIK

FRIEDRICH-ALEXANDER-UNIVERSITÄT ERLANGEN-NÜRNBERG

DR. THOMAS RÖSKE (*1962)

Leiter der SAMMLUNG PRINZHORN Heidelberg

CHRISTIAN VITTINGHOFF (* 1965)

Künstler und Kunstpädagogin, Leiter des KUNSTRAUMS der PEGNITZWERKSTÄTTEN

LEBENSILFE NÜRNBERG

PROF. DR. BERNHARD WALDENFELS (*1934)

RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM

Studierende des LEHRSTUHL FÜR KUNSTPÄDAGOGIK
der FRIEDRICH-ALEXANDER-UNIVERSITÄT ERLANGEN NÜRNBERG



SVENJA ANDREAS
*1986
Lehramt Realschule
Deutsch und Kunst
7. Semester



MIRIAM GRASSER
*1991
Lehramt Realschule
Deutsch und Kunst
6. Semester



MIRIAM BÖTTCHER
*1991
Lehramt Realschule
Deutsch und Kunst
6. Semester



MICHAEL GRILLENBERGER
*1991
Lehramt Realschule
Deutsch und Kunst
6. Semester



JULIA BRIMER
*1990
Lehramt Realschule
Deutsch und Kunst
7. Semester



JACQUELINE GRZESZIK
*1988
Lehramt Realschule
Deutsch und Kunst
5. Semester



ANDREA BRÜNNER
*1991
Lehramt Grundschule
Kunst
7. Semester



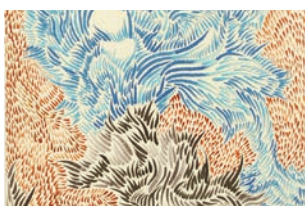
BERNHARD HANE BUTT
*1990
Lehramt Grundschule
Kunst
7. Semester



CHRISTINA BUSCH
*1989
Lehramt Grundschule
Deutsch und Kunst
5. Semester



EVELYN HIBERT
*1990
Bachelor Psychologie
5. Semester



STEFANIE EBERLEIN
*1991
Lehramt Grundschule
Kunst
7. Semester



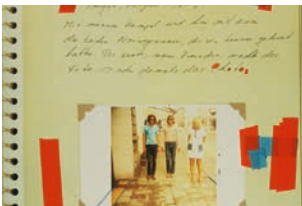
KONSTANZE KALLER
*1984
Lehramt Realschule
Deutsch und Kunst
5. Semester



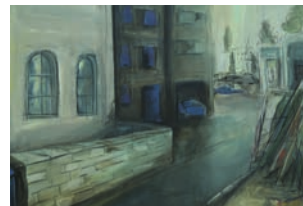
ROMINA KÖNIG
*1992
Lehramt Realschule
Mathematik und Kunst
5. Semester



KRISTINA SOLOP
*1991
Lehramt Realschule
Deutsch und Kunst
7. Semester



NORA KREISFELD
*1987
Lehramt Grundschule
Kunst
4. Semester



JULIANE STRASS
*1989
Lehramt Realschule
Englisch und Kunst
7. Semester



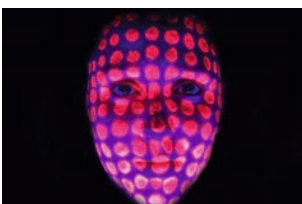
JULIA KÜHN
*1986
Lehramt Grundschule
Kunst
6. Semester



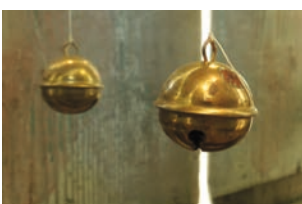
JOHANNA YANDELL
*1988
Lehramt Realschule
Englisch und Kunst
7. Semester



CARMEN RETTINGER
*1989
Lehramt Realschule
Deutsch und Kunst
7. Semester



ISABELLA RIEGLER
*1991
Lehramt Realschule
Mathematik und Kunst
6. Semester



SUSANNE SCHÖNWEITZ
*1970
Lehramt Mittelschule
Kunst
2. Semester

Vorliegendes Buch dokumentiert die Kooperation
des LEHRSTUHLs FÜR KUNSTPÄDAGOGIK
der FRIEDRICH-ALEXANDER-UNIVERSITÄT
ERLANGEN-NÜRNBERG mit dem KUNSTRAUM der
PEGNITZWERKSTÄTTEN/LEBENSILFE NÜRNBERG.
Darüber hinaus bettet vorliegender Band **OUTSIDER ART**
in kunstpädagogische, kunsthistorische, aber auch
philosophische Fragestellungen ein und zeigt
Abbildungen von bedeutenden Künstlerinnen und
Künstlern dieser Kunstrichtung wie **ADOLF WÖLFELI**,
WANDA WEIRA-SCHMIDT und **MELVIN MILKEY-WAY**.

ISBN 9783944057231



9 783944 057231