

Kunst im psychiatrischen Kontext:

August Walla, Oswald Tschirtner,
Johann Hauser und Ernst Herbeck

Diplomarbeit zur Erlangung des akademischen Grades

Magistra artium (Mag.^a art.)

in den Studienrichtungen

Unterrichtsfach Kunst und kommunikative Praxis
und
Unterrichtsfach Textil - Freie angewandte und
experimentelle künstlerische Gestaltung

eingereicht an der Universität für angewandte Kunst Wien

am Institut für Kunstwissenschaften, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung

bei Univ.-Prof. Mag.art. Dr.phil. Marion Elias

vorgelegt von Caroline Baldt

Wien, im November, 2019

Ich erkläre hiermit,

dass ich die Diplomarbeit selbstständig verfasst, keine andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfen bedient habe, dass diese Diplomarbeit weder im In- noch Ausland (einer Beurteilerin / einem Beurteiler zur Beurteilung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt wurde, dass dieses Exemplar mit der beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Datum

Unterschrift

Danksagung

Für die Finalisierung der Diplomarbeit waren Christine, Franz und Bettina Baldt eine besonders große Hilfe. Durch mehrmaliges Korrekturlesen kennen sie meine Arbeit nun in- und auswendig. Diese liebevolle Unterstützung der letzten Wochen zeigt mehr den Regelfall als eine Ausnahme meiner großartigen Familie.

Ich bedanke mich auch ganz herzlich bei Univ.-Prof. Mag.art. Dr.phil. Marion Elias für die engagierte Betreuung auf dem Weg zu meinem Studienabschluss.

Zu guter Letzt möchte ich Sarah Steiner nennen, meine größte mentale Stütze während des gesamten Studiums. Sie kennt mich so gut, dass ich durch sie zu meinem Diplomarbeitsthema fand, das mich – trotz, oder gerade wegen der zeitintensiven Auseinandersetzung – bis zuletzt faszinierte.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	9
2	Historischer Rückblick	11
3	Die wichtigsten Positionen und Ansätze	12
	Paul Meunier (1871 - 1922)	12
	Walter Morgenthaler (1882 - 1965)	13
	Hans Prinzhorn (1886 - 1933)	14
	Jean Dubuffet (1901 - 1985)	15
	Alfred Bader (1924 - 2018)	18
	Leo Navratil (1921 - 2006)	18
	Peter Gorsen (1933 - 2017)	21
	Johann Feilacher (*1954)	22
4	Definition des Kunstbegriffs	23
5	Die Entdeckung der Künstler in Gugging	24
6	Werke von Walla, Tschirtner, Hauser und Herbeck	25
	August Walla (1936 - 2001)	25
	Oswald Tschirtner (1920 - 2007)	35
	Johann Hauser (1926 - 1996)	43
	Ernst Herbeck (1920 - 1991)	51
7	Anerkennung der Gugginger Künstler	56
8	Prägende Umstände	60
	Euthanasie	60
	Antipsychiatrie	62
	„Entartete Kunst“	64
	Die österreichische Kunstszene der 60er-Jahre	65
9	Gugging als Inspiration	67
	Arnulf Rainer (*1929)	67

Peter Pongratz (*1940).....	69
Franz Ringel (1940 - 2011)	72
André Heller (*1947)	76
Alfred Hrdlicka (1928 - 2009).....	77
Heinar Klipphardt (1922 - 1982)	78
10 Resümee.....	80
11 Quellenverzeichnis.....	85
12 Abbildungsverzeichnis	89

Kunst im psychiatrischen Kontext:

August Walla, Oswald Tschirtner,

Johann Hauser und Ernst Herbeck

1 Einleitung

Als ich auf der Universität für angewandte Kunst „Textil - Freie angewandte und experimentelle künstlerische Gestaltung“ und „Kunst und kommunikative Praxis“ zu studieren begann, bekam ich schnell den Eindruck, dass von uns Studierenden eine Konzeptkunst orientierte Praxis erwartet wird. Will man sich auf der Kunstgeschichte-Seite der Universität für angewandte Kunst einloggen, so muss man in das Benutzer*innen-Feld „duchamp“¹ eingeben, den Namen des Künstlers, der die Ära der Konzeptkunst einläutete. Die künstlerischen Praxisseminare während meiner Studienzeit fokussierten sich auf den Prozess der künstlerischen Auseinandersetzung. Die Gedanken, die Ideen, der intellektuelle Umgang und der reflexive Hergang wurden für die Bedeutung eines Kunstwerks als vorrangig erachtet, im Vergleich zu dem fertigen materiellen Werk.

In den Jahren des Studiums an der Universität für angewandte Kunst wurde mein Verständnis von Kunst stark von den dort vorherrschenden Denkmustern geprägt. In der vorliegenden Arbeit fand ich es spannend, Kunst von einem anderen Blickwinkel aus zu betrachten. Ausgangspunkt meiner theoretischen Auseinandersetzung bildeten die Künstler August Walla², Oswald Tschirtner³,

¹ Der französisch-amerikanische Künstler Marcel Duchamp (1887-1968) änderte die Definition von Kunst radikal. Er hatte sich 1911 und 1912 intensiv mit der modernen Entwicklung der Fotografie, der Hochgeschwindigkeitsfotografie des Physiologen Étienne-Jules Marey und der Röntgenfotografie auseinandergesetzt. Er kam zu dem Schluss, dass die Malerei im Hinblick auf die Wiedergabe optischer Tatsachen, infolge der Fotografie längst überholt worden war. Für ihn war die Kunst an einem Endpunkt angelangt. Seine Antwort darauf waren die 'Ready-mades', Alltags- Gegenstände, die er beschriftete oder ihnen Titel gab, die einen Denkanstoß hervorrufen sollten. Die Ausstellung einer Pissoirschüssel, 1917, stellte eine Kampfansage, gegen die gesamte Kunstwelt dar. Duchamp wollte mit seinen Werken alle bis dahin geltenden Vorstellungen vom Kunstwerk und von der schöpferischen Tätigkeit ad absurdum führen. Anstelle des künstlerischen Originals setzte er ein Massenprodukt und anstelle künstlerischer Praxis setzte er 'Denkbilder'. Damit initiierte er den Übergang zur Konzeptkunst. (Vgl. Weber, 1991, S.15-17)

² August Walla, *22. Juni 1936 in Klosterneuburg, † 7. Juli 2001 in Maria Gugging, bildender Künstler

³ Oswald Tschirtner, *24. Mai 1920 in Perchtoldsdorf, † 20. Mai 2007 in Maria Gugging, bildender Künstler

Johann Hauser⁴ und Ernst Herbeck⁵. Weder Konzept noch Analyse bestimmten den Verlauf ihres künstlerischen Tuns.

Nach einem kurzen historischen Rückblick zu *Art brut*, werde ich die wichtigsten Positionen innerhalb des Forschungsgebiets „Kunst aus psychiatrischem Kontext“ des letzten Jahrhunderts vorstellen.

Den Hauptteil widme ich den Werken der Künstler August Walla, Oswald Tschirtner, Johann Hauser und Ernst Herbeck. Ich habe Ernst Herbeck zusätzlich zu den bildenden Künstlern ausgewählt, da seine poetischen Texte bei mir nachhaltig Eindruck hinterlassen haben. Im Sinne von Art Brut fand ich es außerdem passend Diversität in die Arbeit zu bringen. Obwohl sie alle unter einem Dach wohnten, könnten die Arbeiten jedes Einzelnen nicht unterschiedlicher sein. Diese vier Männer gehörten der „ersten Generation“ der Gugginger Künstler an, sie waren Hauptakteure in der Zeit als die „Anstalt Gugging“ zu einem „Haus der Künstler“ wurde.

Es bildete sich eine starke Gemeinschaft zwischen den Künstlern aus Gugging und anderen Künstlerinnen und Künstlern der österreichischen Avantgarde. Zu August Walla, Oswald Tschirtner, Johann Hauser und Ernst Herbeck fand ich umfassendes Recherchematerial, da um ihre Werke am meisten Rezeption stattgefunden hat. Die dadurch entstandenen Schnittpunkte, Überlagerungen und Inspirationsmomente haben mich, unter Berücksichtigung gesellschaftlicher und historischer Ereignisse und theoretischer Ansätze, besonders fasziniert.

⁴ Johann Hauser, *30. November 1926 in Bratislava, † 7. Jänner 1996 in Maria Gugging, bildender Künstler

⁵ Ernst Herbeck, *9. Oktober 1920 in Stockerau, † 11. September 1991 in Maria Gugging, Literat

2 Historischer Rückblick

Eine gewisse Faszination für „verrückte“ Menschen mit psychischen Besonderheiten, die von sozialen Normen und allgemein akzeptierten Verhaltensweisen abweichen, gab es schon immer. Ihre kreativen Erzeugnisse wurden teilweise in Kuriositätenkabinetten gesammelt und auch Besuche in Irrenhäusern, beispielsweise im England des 17. Jahrhunderts, dienten damals schon als Inspirationsquelle.⁶

Als sich die Kunst Mitte des 19. Jahrhunderts von der Kirche und den Herrschaftshäusern löste, führte dies zu neuen Inhalten und neuen Stilen. Die Künstler*innen wurden aufmerksam auf neue Werte, und Form und Farbe wurde wichtiger. Es wurde „exotische“, „primitive“ Kunst in Afrika und Ozeanien entdeckt, die ohne technischen und inhaltlichen Manierismus der europäischen Kunst auskam. Diese Kunst beschränkte sich auf Innerlichkeit – und infolge dessen Spiritualismus – und ließ alles Überflüssige weg. Künstler*innen ließen sich, zumeist jedoch nur formal, von außereuropäischer Kunst inspirieren. Kubismus⁷, Futurismus⁸, Expressionismus⁹, Suprematismus¹⁰ und all diese Stile der Moderne,

⁶ Vgl. Frohoff, 2019, S. 14

⁷ Der Kubismus entstand aus einer Bewegung der Avantgarde in der Malerei ab 1906 in Frankreich. Das Organische wird in geometrischen Formen aufgelöst und gleichzeitige Mehransichtigkeit des Bildgegenstandes charakterisieren den Stil. Die wichtigsten Vertreter des Kubismus waren Pablo Picasso und Georges Braque. (Vgl. Eimert, 2016, S. 63,64)

⁸ Der Futurismus ist eine aus Italien stammende avantgardistische Kunstbewegung und geht wesentlich auf Filippo Tommaso Marinetti und dessen erstes futuristisches Manifest von 1909 zurück. Der Stil war geprägt davon Manifeste, Proklamationen und künstlerische Thesen zu formulieren und öffentlich vorzutragen und erhob den Anspruch, eine neue Kultur zu begründen. Der Futurismus richtete sich gegen eine steril akademische und museale Kunst und wollte ein dynamisches Bild der Welt im Zustand der Unruhe und einen Prozess wiedergeben, der nicht in Gänze überschaubar ist. (Vgl. Eimert, 2016, S. 22)

⁹ Die Stilrichtung Expressionismus (von lateinisch *expressio* „Ausdruck“) ist eine vielfältige in Europa begründete Bewegung ab ca. 1910. Der Expressionismus wandte sich von der Naturdarstellung ab und wollte die „innere Wahrheit“ sichtbar machen. (Vgl. Eimert, 2016, S. 29)

¹⁰ Suprematismus (von altlateinisch *supremus*, „der Höchste“) ist eine Stilrichtung der Moderne der bildenden Kunst. Sie wurde in Russland 1915 von Kasimir Malewitsch begründet und es handelt sich dabei um die erste konsequent ungegenständliche Kunstrichtung. (Vgl. Eimert, 2016, S. 84)

wären undenkbar ohne Auseinandersetzung mit der Kunst aus einer anderen Welt.¹¹

Der Ursprung der Moderne hatte aber auch noch eine andere Quelle. Am Ende des 19. Jahrhunderts interessierte man sich verstärkt für die Kunst von Menschen, die als *Irre* galten. 1865 schrieb Cesare Lombroso in seinem Buch „Genia e folio“ über die Werke von Menschen mit psychischen Erkrankungen. 1907 wird das Werk „L'Art chez les fous“ von Paul Meunier veröffentlicht.¹²

Die Diskussion über die Erzeugnisse von Personen mit psychischen Beeinträchtigungen nimmt hier eine Wende, da der künstlerische Wert und die eigenständige Qualität der Werke im Vordergrund stehen und nicht mehr die klinischen Symptome.¹³

3 Die wichtigsten Positionen und Ansätze

Paul Meunier (1871 - 1922)

In Meuniers Buch „L'Art chez les fous“, das er 1907 unter dem Pseudonym „Marcel Reja“ veröffentlichte, wollte er das kreative Schaffen von Personen mit psychischen Erkrankungen als eine Art Urform der Kunst verstanden wissen.¹⁴ Indem er einige bildnerische Werke und Texte aus psychiatrischem Kontext um die Bedingungen des künstlerischen Schaffensprozesses untersuchte, verglich er sie mit der Kunst von Kindern und „Wilden“. Dabei legte er den Akzent auf die Ähnlichkeiten zu „normaler“ Kunst, nicht auf die Unterschiede. Seine Gegenüberstellung von Genie und Verrücktheit war besonders, da er das Verrückte weder mit dem Genie identifizierte (wie z. B. die Romantiker), noch das Verrückte idealistisch als dasjenige beschrieb, das aus der Vernunft auszuschließen oder durch sie zu überwinden sei.¹⁵ Er kam zu dem Schluss, es

¹¹ Vgl. Bäumer, 2007, S. 8-10

¹² Vgl. Dichter, In: Bäumer (Hrsg.), 2007, 2007, S. 59

¹³ Vgl. Dichter, In: Bäumer (Hrsg.), 2007, 2007, S. 59

¹⁴ Vgl. Frohoff, 2019, S. 19

¹⁵ Vgl. Frohoff, 2019, S. 14

sei eine Seite des menschlichen Geistes, die zu deutlicheren Erkenntnissen führen könne als das Studium der Schönheit:

„Das Genie zeigt den menschlichen Geist in seiner ganzen Schönheit, während der Verrückte ihn durch arglose Unbeholfenheit in seiner Nacktheit enthüllt. Wir werden hierdurch weniger geblendet, haben dafür aber die Chance, klarer zu sehen.“¹⁶

Er schloss aus seinen Forschungen nicht auf allgemein gültige Merkmale, jedoch bemerkte er verstärkte Tendenzen zu Deformation, Wiederholung, Symmetrie, dem Fehlen von Perspektive, der Starre des Ausdrucks, dem Obszönen, ideographischen Zeichnungen und den vermehrten Einsatz von Symbolen.¹⁷

Walter Morgenthaler (1882 - 1965)

Der Schweizer Arzt Walter Morgenthaler stellte 1921 den Schizophrenen Künstler Adolf Wölfli der Fach- und Kunstwelt vor. In der Einzelfallstudie „Ein Geisteskranker als Künstler“ wurde erstmalig eine Person mit psychischer Erkrankung als Künstler bezeichnet.¹⁸ Wölfli verbrachte 35 Jahre in der Klinik Waldau bei Bern. In diesen Jahren bearbeitete er über 25.000 Blätter, auf denen er sein Werk als Künstler, Schriftsteller und Komponist festhielt.¹⁹

Morgenthaler gab einen Überblick auf Wölfli's umfassendes Werk und beurteilte es anschließend unter psychopathologischen und künstlerischen Gesichtspunkten. Für Morgenthaler war das Erkennen von „Ursprünglichkeit“ aus dem seelischen Inneren ein Bewertungskriterium künstlerischer Qualität. In Ordnung schaffenden Funktionen, wie z. B. Einheit, Vielheit, Rhythmus, Zahl, Bewegung und Raumaufteilung, sah Morgenthaler in Wölfli's Werken Kontakt zum Ursprünglichen.²⁰ Er vertrat die Meinung, die deutliche Sichtbarkeit dieser Ordnungsfunktionen in Wölfli's Werken, z. B. seine Art der Bildaufteilung, mache sie zu Kunst. Wölfli's Werke werden also durch den besonderen Kontakt zu diesem Ursprünglichen als Kunst qualifiziert. Morgenthaler sah den kreativen Prozess als

¹⁶ Réja, In: Eissnig-Christophersen, Le Parc (Hrsg.) 1997, S. 19

¹⁷ Vgl. Frohoff, 2019, S. 19

¹⁸ Vgl. Frohoff, 2019, S. 14

¹⁹ Vgl. Bäumer, 2004, S. 38

²⁰ Vgl. Frohoff, 2019, S. 20

durch die Krankheit entstanden an. Er verstand die künstlerische Betätigung Wölfli als einen Prozess gegen das Chaos des Innenlebens. Gegentrieb zum Chaos sei die Form, die Wölfli Halt geben konnte.²¹ Morgenthaler stellte aber auch bescheiden fest, dass er mit seiner Untersuchung nicht das gesamte Wesen Adolf Wölfli erfassen könnte, zumal er sich nur mit einigen Grundelementen befasst habe.²² Walter Morgenthalers Werk „Ein Geisteskranker als Künstler“ fand erst ein halbes Jahrhundert später Anerkennung. Zur Zeit der Veröffentlichung stieß seine Forschung hauptsächlich auf Desinteresse oder Ablehnung.²³ Da die Werke von Personen mit psychischen Besonderheiten großteils unbewusst entstehen, etwa wie bei Kinderkunst, wurde bezweifelt, dass diese künstlerischen Arbeiten Kunst zuzurechnen seien. Es stellt sich allerdings die Frage, wie bewusst der künstlerische Prozess bei Berufskünstler*innen abläuft.

Hans Prinzhorn (1886 - 1933)

Der Kunsthistoriker und Psychiater Hans Prinzhorn wurde 1919 vom damaligen Klinikleiter der Psychiatrischen Universitätsklinik Heidelberg beauftragt, Werke der Patientinnen und Patienten zu sammeln. Prinzhorn erweiterte die Suche auf andere Kliniken und untersuchte dort entstandene Werke. Er begrenzte die Auswahl und eine nähere Auswertung auf zehn „Fälle“, die seiner Ansicht nach auf gleichwertiger Stufe mit zeitgenössischer Kunst gesehen werden konnten, und publizierte diese 1922 in dem Werk „Bildnerei der Geisteskranken“. Das Buch zeigte ungewöhnlich viele Abbildungen, 170 „Bildnereien“ um genau zu sein, und er entwickelte eine komplexe, eigene, allgemeine Theorie der Gestaltung.²⁴ Er analysierte die Grenzbereiche künstlerisch-individueller Formen und die Gestaltungsmerkmale von Menschen mit psychischen Erkrankungen. Seine Forschungen erlangten wenig Beachtung in Fachkreisen, doch Personen der Kunstszene waren fasziniert, insbesondere von den Abbildungen und deren Expressivität und Intensität des Ausdrucks. Das Buch fand den Weg bis nach Paris und wurde besonders unter den Surrealisten als Bilderbibel gehandhabt.²⁵

²¹ Vgl. Frohoff, 2019, S. 22

²² Vgl. Frohoff, 2019, S. 22

²³ Vgl. Navratil, 1999, S. 213

²⁴ Vgl. Frohoff, 2019, S. 20

²⁵ Vgl. Chobot, 2015, S. 88

Prinzhorn untersuchte die Werke auf die „Urform der Kreativität“. Er vermutete in den Werken deshalb einen ursprünglichen Zugang, weil die Patientinnen und Patienten aus eigenem Antrieb, fernab von der Gesellschaft, von Innen heraus Kunst erschufen. Seiner Ansicht nach arbeiteten die Personen mit psychischen Erkrankungen weitgehend autonom und relativ unabhängig von traditioneller Bildtradition.²⁶

Prinzhorn beurteilte die Schöpfung „autonomer Persönlichkeiten“ folgendermaßen:

„[...] die ganz unabhängig von der Wirklichkeit draußen sich selbst genug, niemanden verpflichtet, das verrichteten, wozu eine anonyme Macht sie trieb. Hier ist fern von der Außenwelt, planlos, aber zwangsläufig wie alles Naturgeschehen, die Urform eines Gestaltungsprozesses abgelaufen.“²⁷

Er bemerkte verwandte Züge der „Geisteskrankenbildnerie“ und der allgemeinen Entwicklungen der letzten Kunst, besonders dem Expressionismus

„[...] Grundzug die Abkehr von der schlicht erfassten Umwelt, ferner eine konsequente Entwertung des äußeren Scheins, an dem die gesamte abendländische Kunst bislang gegangen hatte, und schließlich eine entschiedene Hinwendung auf das eigene Ich.“²⁸

Paul Meunier, Hans Prinzhorn und Walter Morgenthaler können als Pioniere auf dem Gebiet Psychopathologie des Ausdrucks bezeichnet werden. Ihre differenzierten Ansätze sind wegweisende Ideen, die in zahlreichen späteren Veröffentlichungen weiterbearbeitet wurden. Sie haben Werke aus psychiatrischem Kontext nicht primär als Ausdruck von Defizienz und als Symptom schizophrener „Entartung“ gesehen, sondern als produktive Gestaltungen ernst genommen.²⁹

Jean Dubuffet (1901 - 1985)

Der Künstler und Sammler Jean Dubuffet stieß in den 1930er Jahren auf die Publikationen von Morgenthaler und Prinzhorn. 1945 prägte Dubuffet den Begriff „Art Brut“, der eine extreme Art von selbsterlernter Kunst bezeichnete. Dubuffet

²⁶ Vgl. Frohoff, 2019, S. 21

²⁷ Prinzhorn, 1922, S. 348

²⁸ Prinzhorn, 1922, S. 349

²⁹ Vgl. Frohoff, 2019, S. 17,18

sah in der Kunstwelt seiner Zeit eine unablässige Bestätigung der traditionellen Werte und der kollektiven Meinung, was als Kunst zu bezeichnen sei. Er begann Artefakte von Menschen zu sammeln, die keinen Anschluss an die öffentliche Kunstwelt hatten und wollte beweisen, dass hier die authentischere Kunst zustande kommt. Dubuffet fand solche Werke bei Personen mit psychischen Erkrankungen, bei Anhänger*innen spiritistischer Lehren, die sich nicht selbst als Urheber*innen ihrer Werke sahen, sondern höhere Mächte. Weiters fand Dubuffet Art brut auch bei verschiedenen sozialen Rebellen, wie Gefangenen und bei Einzelgänger*innen sowie anderen Außenseiter*innen. Der Begriff „Art Brut“ bezieht sich demnach dezidiert nicht auf Kunst psychisch Erkrankter, sondern auf Kunst, die von besonders begabten Individuen, außerhalb gesellschaftlicher Einflüsse produziert worden ist. Diese seien nicht durch Kultur und Bildung „beschädigt“, sondern roh und wild und einzigartiger Ausdruck „wahrer Individualität“. Weil solche Werke nicht durch Wettbewerb, Beifall und Werbung beeinflusst wären, seien sie kostbarer als die Produktionen professioneller Künstler*innen. Kultureller Mainstream würde jede wirklich neue Entwicklung verhindern und nur Art Brut wäre dagegen immun. Ihm missfielen die auferlegten Normen und Regeln, denen sich Künstler*innen beugen müssten, um von der Gesellschaft anerkannt zu werden. Er war der Meinung, die künstlerischen Möglichkeiten würden dadurch enorm beschränkt werden, und es entstünde nur noch Monotones. Dubuffet wollte eine Abgrenzung der rohen Kunst von akademischer und konventioneller Kunst.³⁰ Dubuffets eigene künstlerische Suche und seine Ideen gegen Annahmen einer Hochkultur mündeten u. a. in das Manifest von 1949 „*L’Art brut préféré aux arts culturels*“ und in der Gründung des Museums für die Collection de L’Art brut in Lausanne, welches 1976 eröffnete. Wahre Kunst im Sinne Dubuffets darf „art culturel“ – wie er es nannte – nicht ähneln. Für seine Collection de L’Art brut wollte er völlig Neues finden, weswegen die Kunstwerke mitunter nicht sofort als solche erkannt werden konnten. Er sammelte Kunst, die ausschließlich für die eigene Befriedigung erzeugt wurde und nicht im Hinblick auf mögliche Betrachter*innen oder Käufer*innen, nur dann könnte Kunst wahrhaft authentisch sein.³¹ Am äußeren sozialen Rand, sah Dubuffet die extremsten

³⁰ Vgl. Papst, 2001, S. 5

³¹ Vgl. Papst, 2001, S. 5,6

Positionen des Individualismus. Laut ihm war Art brut intuitiv, unmittelbar und unreflektiert, sie hielt sich nicht an normative Begrenzungen und wurde rein aus den je eigenen Tiefen geschöpft.³² Dubuffet entzog sich in seiner Definition fast gänzlich stilistischer Kriterien, da unter Art brut Werke verstanden werden, die geistiges Schaffen in der Rohform, spontan und unverfälscht repräsentieren – folglich könne es auch nicht zu einer bestimmten Herausbildung eines Stils kommen.³³ Er prägte den Satz, es gäbe ebenso wenig eine Kunst von psychisch Kranken wie von Magen- oder Kniekranken.³⁴ Dubuffet wollte die Krankheit aus der Betrachtung der Werke weglassen und sich nur auf die kreative Geste konzentrieren. Er stellte sich gegen die Psychiatrie und ihre Methoden, er verweigerte Kategorisierungen, wie „normal“ und „abnormal“ oder „gesunde“ und „psychopathologische Kunst“. Für ihn war es nicht wichtig, ob eine Person psychisch krank war oder nicht, einzig die Entfremdung von sozialen Konditionierungen waren für ihn Voraussetzungen für das Schaffen von Art brut.³⁵ Er war nicht bereit, das Urteil, ob ein Werk Art brut zuzurechnen war, Anderen zu überlassen. Über die Kriterien für Kreativität bestimmte ausschließlich Dubuffets Einschätzung und Intuition.

Da es fast undenkbar ist, ein Werk zu finden, das keinerlei Spur der vorwiegenden kulturellen Verhältnisse zeigt, kann es keine reine Art brut geben, es kann sich dabei nur um ein Ideal handeln, dem es so nah wie möglich zu kommen gilt.³⁶ Zu dieser Einsicht gelangte nach einiger Zeit auch Dubuffet selbst. Zwischen Art brut und Art culturel gibt es zahlreiche Zwischenstufen. Dubuffet maß demnach die Qualität von Kunst daran, in wie weit sie vom kulturellen Status unberührt war. Ein Widerspruch ergab sich auch darin, dass er die Institutionalisierung stark kritisierte, die das Wesen der Kultur ausmache, die darauf ausgerichtet sei, alles zu messen und zu beurteilen. In seiner Sammlertätigkeit und der Gründung eines Museums stimmte er trotzdem der Institutionalisierung von Art brut zu.³⁷ Seine Position hatte dennoch die wohl wichtigste Auswirkung für die Öffnung des Kunstverständnisses

³² Vgl. Frohoff, 2019, S. 31,32

³³ Vgl. Papst, 2001, S. 6

³⁴ Vgl. Papst, 2001, S. 7

³⁵ Vgl. Papst, 2001, S. 7

³⁶ Vgl. Papst, 2001, S. 6

³⁷ Vgl. Papst, 2001, S. 6

und Entstigmatisierung von Kunst aus psychiatrischem Kontext gesorgt und das individuell Kreative in den Fokus gerückt.³⁸

Alfred Bader (1924 - 2018)

Der Psychiater Alfred Bader machte sich mit seinen Veröffentlichungen zu interdisziplinären und differenzierten Sichtweisen zu Kunst aus psychiatrischem Kontext einen Namen. Er war der Meinung, da die moderne Malerei ähnliche Ausdrucksmittel benutze, dürfe man mit den Gestaltungsmitteln keine krankhaften Symptome mehr verbinden. Deshalb favorisierte Bader die Bezeichnung „hyperphren“ für Kunst aus psychopathologischem Kontext, um damit ihren ästhetischen Wert hervorzuheben und ein Abstempeln als „krankhaft“ zu vermeiden. Bader verglich den Raum der Kreativität mit einem Zaubergarten, den er einen „hyperphrenen Zustand“ nannte.³⁹

„Ich stelle mir den Ort, an dem unsere Träume entstehen, als einen Garten vor, der eingezäunt ist. In diesem Garten verliert das logische Denken seine Gültigkeit, man findet dort nur Irrationales. In privilegierten Momenten, wenn wir inspiriert sind, dürfen wir den Garten mit einem Fuß betreten. Dem Künstler ist es vielleicht zuweilen erlaubt, ganz hineinzugehen; das Tor des Zaunes bleibt dann offen, und er kann jederzeit wieder hinaus. Der Schizophrene hingegen, der die Verbindung mit der Realität verliert, bleibt in diesem Garten eingeschlossen. Das Kranksein liegt nicht am Garten, denn dieser ist ja in jedem Menschen vorhanden. Die Krankheit Schizophrenie liegt vielmehr darin, daß das Tor des Gartens versperrt ist und der Kranke zum Gefangenen wird. Das Funktionieren des Tores gibt den Ausschlag: Pathologie einerseits, Gesundheit und sogenannte normale Kreativität andererseits[...]Die Bildnerie der Schizophrenen entsteht per definitionem in diesem Garten. Der Schizophrene wirft dann und wann Unkraut, öfter aber eine besondere Blüte über den Zaun. Der gesunde Künstler muß die Gnade abwarten, das Tor des kreativen Gartens öffnen zu können; dadurch wird dieser zum eigentlichen Zaubergarten. Bei der Rückkehr vermag der Künstler zu sortieren, was er nach Hause tragen will. Doch nicht selten bleibt der Garten verschlossen, wenn die Inspiration fehlt und es gibt nur ungeduldiges Warten vor dem Tor.“⁴⁰

³⁸ Vgl. Frohoff, 2019, S. 31-33

³⁹ Vgl. Bader, 1972, S. 112

⁴⁰ Bader, In: Bader, Navratil (Hrsg.) 1976, S. 56

Bader plädierte wiederholt für Verständnis anstelle von Erklärungen. Die Werke seien Ausdruck dessen, was im Untergrund jedes Menschen lauert. Wirklich kreatives Denken bestünde gerade in alogischer Sichtweise.⁴¹

„Nur dann, wenn der Mensch so aus seinen den äußeren Gegebenheiten entrinnt, kann er neue Wege finden. Was der Mensch je erschaffen hat, seien es umwälzende technische Erfindungen, philosophische Erkenntnisse oder künstlerische Werke, hatte seinen Ursprung, seine Wurzeln, in dieser „träumerischen“, aus dem Unterbewußten aufsteigenden Bildwelt, außerhalb des logisch-rationalen Bereiches, der sich erst sekundär des Gefundenen bemächtigen kann.“⁴²

Bader behauptete, das Ziel sei für den Schizophrenen, das Nicht-Ausdrückbare zum Ausdruck zu bringen, nämlich das, „was er in sich trägt“.⁴³ Er schrieb, sie arbeiten „[...] immer absolut spontan, authentisch, niemals bewusst geplant oder konzipiert.“⁴⁴

Leo Navratil (1921 - 2006)

Der österreichische Psychiater Leo Navratil begründete das „Zentrum für Kunst – Psychotherapie“ Gugging und trat seit den 50er-Jahren durch seine Förderung des kreativen Ausdrucks von psychisch Kranken hervor.⁴⁵ In seinen Texten beobachtete er Stilmerkmale in der Kunst seiner Patienten mit der Absicht, die Ausdrucksweisen in deren Kunst als psychopathologisches und psychogenetisches Phänomen besser zu verstehen, und auch grundsätzliche Zusammenhänge künstlerischen Gestaltens zu erforschen.⁴⁶ Je nach Regressionsstand würden die Gestaltungstendenzen des Menschen, nämlich Formalisierung, Physiognomisierung, Deformation und Symbolismus stärker zum Vorschein treten.⁴⁷ Navratil forderte seine Patienten zu Zeichnungen auf und stellte Verlaufsstudien vor, in welchen der veränderte Stil während und nach psychotischen Zuständen beschrieben wurde. Leo Navratil benutzte den Ausdruck der „zustandsgebundenen Kunst“, der besagt, „dass es sich um Werke handelt,

⁴¹ Vgl. Bader, 1971, S. 112

⁴² Bader, In: Bader, Navratil (Hrsg.) 1976, S. 55, 56

⁴³ Vgl. Bader, Navratil, 1976, S. 59

⁴⁴ Bader, 1971, S. 11

⁴⁵ Vgl. Feilacher, 2004, S. 8-10

⁴⁶ Vgl. Frohoff, 2019, S.37

⁴⁷ Vgl. Frohoff, 2019, S.37

die nicht im normalen Bewusstseinszustand des Alltags geschaffen wurden, sondern in einem Zustand, der durch einen anderen Grad zentralnervöser Erregung verändert worden ist.“⁴⁸

Er kam zu dem Schluss, es sei unmöglich, allgemeingültige, psychologische Unterschiede zwischen dem künstlerischen Schaffen von Gesunden und chronisch Kranken anzugeben. Es gäbe nur eine Kreativität. Einzig die Beweglichkeit, zwischen Bewusstseinszuständen zu wechseln, sowie stabilere Ich-Grenzen unterscheidet Gesunde von Psychotiker*innen.⁴⁹

Grundlage für künstlerische Produktion sei das Triebleben in Balance zu geistigen, ordnenden Kräften. Da diese Pole nicht vereint werden können, diene Kunst dem Spannungsabbau.⁵⁰

Navratil hat seine eigene Rolle als beobachtenden und zum kreativen Ausdruck auffordernden Arzt wenig hinterfragt. In seinen Deutungsversuchen der Kunst im psychopathologischen Kontext untersucht er Werke die im Dialog mit den Patienten entstanden sind, deutete sie aber als deren unbeeinflusste Ausdrucksweisen. Peter Gorsen bemängelte die Form der Therapie, da viele Patient*innen den Stimulus, der von der therapierenden Person ausgeht, lange nicht oder niemals entbehren.⁵¹ Das ist deshalb problematisch, weil das künstlerische Schaffen an die Rolle des Arztes oder der Ärztin gebunden bleibt.

Bader machte Navratil den Vorschlag, ihre Erkenntnisse über Psychose, Kreativität und Kunst in einem Buch zusammenzufügen. 1976 erschien das Werk „Zwischen Wahn und Wirklichkeit“, in dem sie jeweils verschiedene Kapitel bearbeiteten.⁵² Das Interesse am künstlerischen Gehalt und der gestalterischen Freiheit, das Bemühen um vorurteilsfreie Betrachtung und die therapeutische Arbeit mit Kunst waren ein großes Anliegen. Navratil und Bader experimentierten beide mit geleitetem künstlerischen Ausdruck und den Veränderungen im Verlauf einer Psychose. Die Offenheit gegenüber dem Unbewussten stellte symbolische

⁴⁸ Navratil, 1999, S. 196

⁴⁹ Vgl. Navratil, 1996, S. 120

⁵⁰ Vgl. Frohoff, 2019, S. 38

⁵¹ Vgl. Gorsen, In: Jägers (Hrsg.), 1989, S.59

⁵² Vgl. Navratil, 1999, S. 216

Bedeutungen und die Entdeckung von Archetypen in den Mittelpunkt, um über die gemeinsame Ur-Welt die Verbindungen des „Normalen“ zur psychischen Krankheit aufzuzeigen.⁵³

Im Ansatz von Bader und Navratil werden Innen und Außen der kranken Person deutlich getrennt:

„Weil der Schizophrene die Welt, in der er lebt, nicht mehr als wirklich empfindet, er aber gezwungen ist, sein inneres Erleben als einzige Realität anzuerkennen, wird die Abbildung äußerer Gegebenheiten für ihn sinnlos. Seine innere Welt hingegen versucht er durch bildnerisches Gestalten in den Griff zu bekommen, zu ordnen und – wenn möglich – zu beherrschen.“⁵⁴

Die hier verfolgte Untersuchung ging davon aus, dass die Innen-Außen-Grenze nicht scharf abzugrenzen wäre, sie sei mehr oder weniger immer in Bewegung.⁵⁵

Peter Gorsen (1933 - 2017)

Der Kunst-, Kultur- und Mentalitätsforscher Peter Gorsen wollte Art brut und Art culturel konfliktthaft nebeneinander positionieren und machte darauf aufmerksam, dass die Ideen von Art Brut eine Welt schöpferischer Freiheit und ein autonomes Geschehen behaupteten, die in der Realität nicht haltbar sind.⁵⁶ In seinen Untersuchungen zeigte er anhand umfassender Beispiele auf, dass es kaum möglich sei, ein Kunstwerk zu finden, das keinerlei Spur der vorherrschenden kulturellen Verhältnisse aufweist. Er beleuchtete die historischen und sozialen Einflüsse im Hinblick auf Kunstströmungen und hat die Debatte um Kunst und Psychiatrie vor allem dadurch erweitert, dass er die sozialen Zusammenhänge und die Notwendigkeit der kritischen Befragung des eigenen Interesses verdeutlichte.⁵⁷ Er meinte, die Kunst von Menschen mit Krankheiten wurde, weil verrätselt und fremd, in den 80er-Jahren zur Spiegelfunktion der Rezipientinnen und Rezipienten, die sich ihrer eigenen Gesellschaft entfremdet fühlten. Die kranke Person werde so zum „öffentlichen Projektionsträger“.⁵⁸ Die Entfremdung der Gesellschaft

⁵³ Vgl. Frohoff, 2019, S.34

⁵⁴ Bader, Navratil, 1976, S. 34

⁵⁵ Vgl. Bader, Navratil, 1976, S. 34

⁵⁶ Vgl. Frohoff, 2019, S. 46

⁵⁷ Vgl. Frohoff, 2019, S. 46

⁵⁸ Vgl. Gorsen, 1980, S. 57

begegne uns in der Kunst psychisch Kranker scheinbar wieder. Zudem warnte er auch davor, die Beurteilung von Kunstwerken psychisch Kranker von einem Betroffenheitsgefühl leiten zu lassen.⁵⁹ Das Insistieren auf die formale Gleichrangigkeit der Outsider Art mit der Insider-Kunst stellte er zudem kritisch in Frage.⁶⁰ Problematisch sei hier: das Andere, „Nichtidentische, dem Nutzen und Gebrauch Sich-Entziehende am psychotischen Ausdruckswillen bleibt ausgeklammert“.⁶¹

Johann Feilacher (*1954)

Johann Feilacher ist Künstler, Psychiater und ist seit 1986 Leiter des „Hauses der Künstler“ in Gugging. Während Leo Navratil den kunsttherapeutischen Entstehungsprozess der Werke der Gugginger Künstler immer wieder betonte, bezieht Feilacher die konträre Position: „Das ist Kunstproduktion und hat mit Therapie nichts zu tun.“⁶² Kunst und Therapie haben, laut Feilacher, beide ihre Berechtigung und sind notwendig, müssen aber getrennt bleiben. Feilacher meint in einem Vortrag 1994:

„Wenn ich bedenke, was wir erreicht haben, nämlich die Befriedigung der ganz normalen Bedürfnisse eines Menschen, auf die jeder Anspruch hat: die Möglichkeit einen Beruf auszuüben und in der Gesellschaft eine bestimmte Position einzunehmen, die nicht immer die Omega- Position sein soll, so ist dies für mich keine Therapie – oder wir alle bedürften einer solchen.“⁶³

Kunsttherapie sucht eine innerpsychische Erlebnisform in einem bildnerischen Medium, beispielsweise einem Bild, einer Plastik oder einer Grafik, zu spiegeln. Diese Therapieform dient zur Unterstützung zwischenmenschlicher nonverbaler Kommunikation.⁶⁴ Das Wort Kunst im Zusammenhang mit Therapie erweckt die Assoziation des künstlerischen Anspruchs, an die dabei entstehenden Werke. Allerdings soll der therapeutische Prozess dem Menschen „nur“ dazu dienen, auszudrücken, was die herkömmliche Sprache für ihn nicht vermag.⁶⁵ Johann

⁵⁹ Vgl. Frohoff, 2019, S. 47

⁶⁰ Vgl. Frohoff, 2019, S. 47

⁶¹ Gorsen, 2012, S. 83

⁶² Feilacher, In: Jägers (Hrsg.), 1989, S. 62

⁶³ Feilacher, In: Jägers (Hrsg.), 1989, S. 62

⁶⁴ Titze, In: Schottenlochner (Hrsg.), 1994, S. 100

⁶⁵ Schottenlochner, 1994, S.107

Feilacher betont, dass die wenigsten Erzeugnisse, die im kunsttherapeutischen Kontext entstehen, Kunst zuzurechnen seien. Werke, die diesem Anspruch nicht genügen, sollen keineswegs kritisiert werden, eine falsche Zuordnung schade jedoch der Schöpferin bzw. dem Schöpfer und dem Werk.⁶⁶ Ihm ist ebenfalls die Differenzierung zwischen Qualität der künstlerischen Werke und sozialer Einstellung ein großes Anliegen. Er prägte den Begriff „Ars amabile“ als Gegenpol zum „brut“ in der Kunst. Ars amabile steht für die „Süße und Lieblichkeit“ in den eigenen Projektionen, beeinflusst vom Leben, den Problemen, den zugesprochenen Fähigkeiten und Bedürfnissen der Art brut-Künstler*innen. Der Begriff bezieht sich auch auf die ungerechtfertigte Zuordnung zu Art brut-Kunstwerken, denen das wesentliche Merkmal von Kunst fehlt, nämlich die Einmaligkeit.

4 Definition des Kunstbegriffs

Jean Dubuffet prägte 1945 den Begriff „Art brut“. Das französische „brut“ bedeutet roh, und bezeichnete damit Kunst der inneren Kraft, der Unschuld, der Unverbildetheit, unbearbeitet wie ein roher Diamant. Der Künstler betrachtete die Prägung „Art brut“ als sein geistiges Eigentum und behielt sich vor, sie eigenständig zu vergeben oder abzuerkennen. Werke der hier besprochenen Künstler Oswald Tschirtner, Johann Hauser und August Walla wurden 1980 von Dubuffet selbst in die Sammlung aufgenommen und dürfen offiziell „Art brut“ genannt werden. Nach dem Tod Dubuffets wurde die Praxis der Einschätzung und Kategorisierung, wer der Art brut zuzurechnen ist, erweitert und „liberalisiert“.⁶⁷ Ergänzt wurde die Art brut Definition zum Beispiel um die Erzeugungen von Menschen mit geistigen oder entwicklungsbezogenen Störungen.

In den anglo-amerikanischen Ländern setzte sich der Begriff „Outsider Art“ als Pendant zu „Art brut“ durch, der vom englischen Kunsthistoriker Roger Cardinal

⁶⁶ Vgl. Feilacher, In: Bäumer (Hrsg.), 2007, S. 136
⁶⁷ Vgl. Chobot, In: GlobArt (Hrsg.), 2015, S. 88

eingeführt wurde. Monika Jagdfeld kritisierte den Begriff Outsider Art, da er die Kunst auf den sozialen Status beschränkt.⁶⁸

Im englischsprachigen Raum etablierten sich auch die Unterkategorien „Visionary Art“ und „Self-taught Art“. Letztere bezeichnet die Werke von Autodidakt*innen, die nicht von einer akademischen Ausbildung geprägt wurden. Der Begriff wurde ebenfalls von vielen Seiten bemängelt, da jede künstlerisch tätige Person sich mehr oder weniger selbst bildet.⁶⁹

Wenn man sich fragt, wieso man Kunst überhaupt verschiedenen Kategorien zuordnen muss, so ist eine der Antworten darauf, dass dies auf dem Kunstmarkt dienlich sein kann. Für als Outsider Art klassifizierte Werke kann man höhere Erträge erzielen als für Self-taught art.⁷⁰

5 Die Entdeckung der Künstler in Gugging

Nachdem in Mitteleuropa in der Zeit des Nationalsozialismus psychiatrische Anstalten durch die Ermordung von Personen mit psychischen Erkrankungen geleert worden waren – ich werde in Kapitel 8 unter dem Begriff „Euthanasie“ näher darauf eingehen – waren diese Anstalten jedoch bereits in den 50er Jahren wieder gefüllt. Es herrschten katastrophale Zustände und es war nicht selten, dass nur zwei Ärzt*innen für 1500 Patientinnen und Patienten zuständig waren.⁷¹ Erst durch eine Verbesserung der wirtschaftlichen Lage, konnten geeignetere Bedingungen für die hospitierten Personen ermöglicht werden. Leo Navratil, der Anstaltsarzt der damaligen Heil- und Pflegeanstalt in Gugging, lernte bei Auslandsaufenthalten Zeichentests zur Bestimmung künstlerischer Fähigkeiten kennen, die er nach seiner Rückkehr bei seinen Patienten anwendete. Er fand unter mehr als 500 Personen mit psychischen Erkrankungen vereinzelt Talentierte.⁷²

⁶⁸ Vgl. Jagfeld, 2008, S.14

⁶⁹ Vgl. Rexer, 2005, S. 32

⁷⁰ Vgl. Rexer, 2005, S. 32

⁷¹ Vgl. Feilacher, 2004, S. 8

⁷² Vgl. Feilacher, 2004, S. 8

6 Werke von August Walla, Oswald Tschirtner, Johann Hauser und Ernst Herbeck

August Walla (1936 - 2001)

August Walla war seit seiner Kindheit künstlerisch tätig, lange bevor er nach Gugging kam. Seine Mutter und er hatten einen Schrebergarten an der Donau-Au, von dem aus er Streifzüge unternahm, Altwaren und Gegenstände sammelte und in seinem Garten zusammentrug. Mit dickem Pinsel und Anstreichfarbe bemalte und beschriftete er unterschiedlichste Objekte (siehe Abb. 1).⁷³



Abbildung 1. Foto: Navratil (1970). Garten der Wallas.

Seine Kunst ist stark mit seiner Biografie verknüpft. Walla schuf ein privatmythologisches Universum. Die Frage, was nach dem Tod eintreten wird, bekommt in seinem künstlerischen Werk einen wichtigen Stellenwert. Das Wort „Weltallende“ zieht sich wie ein roter Faden durch sein Schaffen (siehe Abb. 2+3).

⁷³ Vgl. Navratil, 1976, S. 243



Abbildung 2. Walla (1970). Ohne Titel.



Abbildung 3. Walla (1990). Landschaften oben am Planet Himmel...

In seiner Mythologie war er selbst auch ein Gott, manchmal ein Halbgott, und hatte unterschiedliche Namen wie „Weltallendetod Walla“, „Weltallendesabaoth Walla“ oder „Allendeteufelgott“.⁷⁴ Walla gilt als Universalkünstler. Sein künstlerisches Œuvre umfasst Malerei (Gemälde, Wandmalerei, Graffito), Zeichnung, Text, Plastik, Textilkunst, Installation, Kunst im öffentlichen Raum, Performance und Fotografie – ohne sich jemals für „Kunst“ interessiert zu haben, noch jemals bewusst rezipierend in einer fremden Ausstellung gewesen zu sein.⁷⁵

Seine Mutter diente ihm als Sprachrohr solange sie lebte, bis in ihr hohes Alter von 97 Jahren. August Wallas Kommunikationsform war die geschriebene Sprache und er hatte eine große Leidenschaft für fremdländische Wörter. Rund um das Haus der Künstler schrieb er auch oftmals seine sogenannte „Straßenzeitung“ (siehe Abb. 4+5).



Abbildung 4. Foto: Navratil (1985). Straßenzeitung 1.



Abbildung 5. Foto: Navratil (1985). Straßenzeitung 2.

⁷⁴ Vgl. Navratil, 1999, S. 343
⁷⁵ Vgl. Feilacher, 2006, S. 36

Wallas Geheimsprache besteht aus Wortschöpfungen fremdländischer und deutscher Vokabeln. Zu diesem Zweck kaufte er sich die unterschiedlichsten Wörterbücher.⁷⁶ Sein völliges Eintauchen in den Klang, den Sinn und die visuelle Erscheinung von Wörtern ist eine bemerkenswert außergewöhnliche Herangehensweise an die Sprache (siehe Abb. 6).⁷⁷

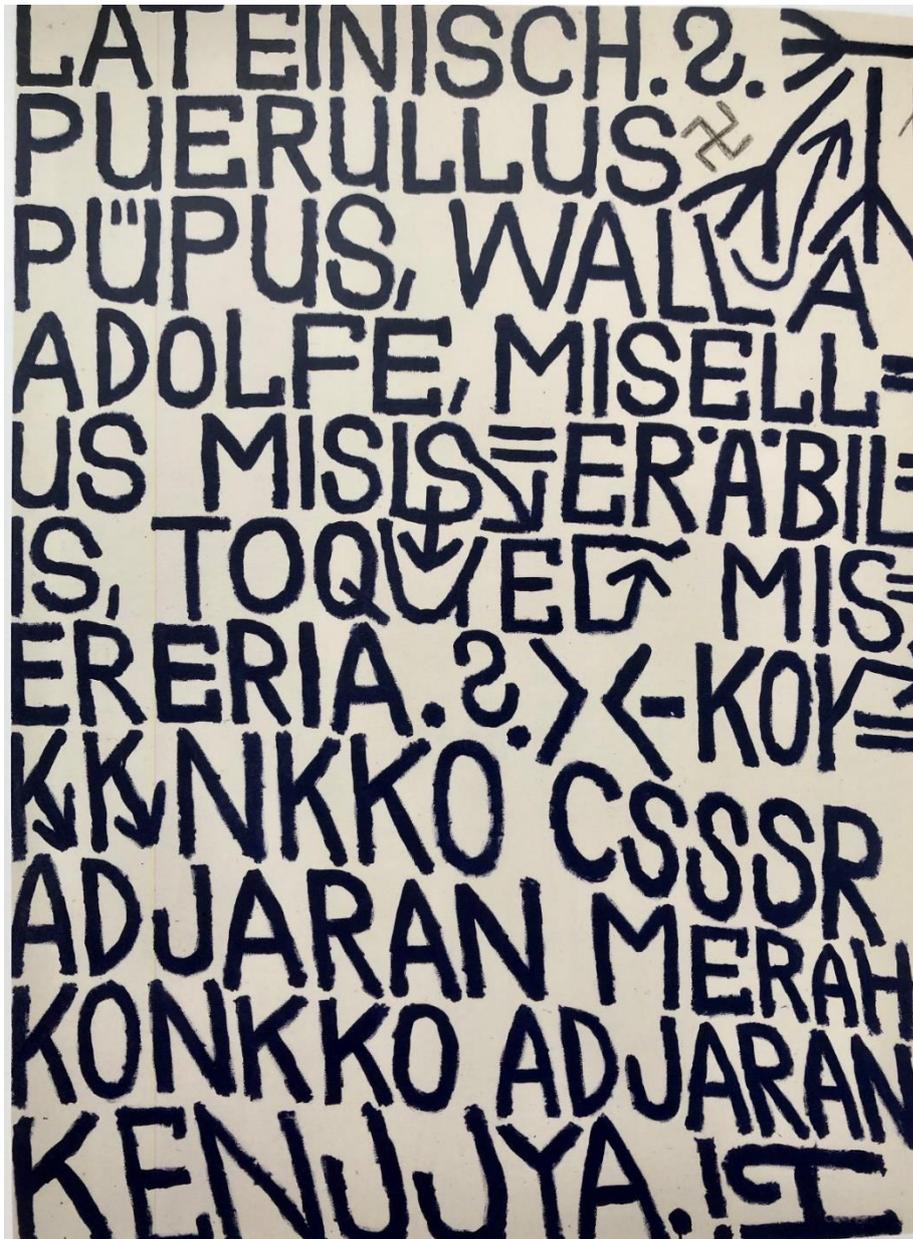


Abbildung 6. Walla (1984). Ausm Land, Konkko.

⁷⁶ Vgl. Naratil, 1976, S. 246
⁷⁷ Vgl. Rexer, 2005, S. 147

Das wohl eindrucksvollste bildnerische Werk ist sein Zimmer, das er mit dem Einzug ins Haus der Künstler, in Gugging, 1983 zu gestalten begann (siehe Abb. 7+8). Im Laufe der Jahre übermalte Walla die Wände seines Zimmers immer und immer wieder.⁷⁸ Das Dargestellte füllt den Raum bis in die letzte Ecke aus.



Abbildung 7. Foto: Roth (2012). Wallas Zimmer nach seinem Tod 1.



Abbildung 8. Foto: Roth (2012). Wallas Zimmer nach seinem Tod 2.

78

Vgl. Roth, 2012, S. 69

Wallas Denken war magischer Natur, die belebte und unbelebte Bereiche miteinander verbinden sollte (siehe Abb. 9). Es wird der Eindruck vermittelt, als ob die gestalteten Gegenstände, die er mit seiner Energie auflud, selbst das Kunstmachen angeregt hätten. Für Walla war der Impuls zum Horten und Sammeln aber auch mit dem Impuls zum Organisieren und Zeigen verbunden, um die äußere Welt und die innere Welt in Einklang zu bringen.⁷⁹



Abbildung 9. Foto: Navratil (1983). Walla bemalt einen Baum.

⁷⁹ Vgl. Rexer, 2005, S. 105

Seine Art der Aufhebung dieser Grenzen war Texte und Bilder in die Welt zu bringen, sie an verschiedenen Orten zu platzieren und sich mit ihnen zu fotografieren. In diesen Gesten heiligte er seinen Göttern. Walla fungierte als eine Art Schamane und beschwor gute und böse Götter, sowie Götter, die beides waren. Die Bedeutung von Wallas Fotografien bestand darin, dass sie eine Performance festhielten, die die tieferen Motivationen des Künstlers offenbart. Walla beschwor mit seinem Körper das mythisch-magische Universum. Dabei nahm er verschiedene Haltungen und Gesten ein, mit selbstgemachten Objekten oder ohne diese. Diese Aktionen ließ er von seiner Mutter fotografieren. Dies schien seine Version eines Gebetes oder Flehens zu sein, das von kirchlichen Formen abgewandelt wurde. Es wurden verschiedene Varianten von Posen dokumentiert. Zum Beispiel Posen in der er die Arme in die Luft streckt, als ob er sich ergeben wollte (siehe Abb. 10+11). Seine Absicht, Fotos zu machen, bestand offenbar darin, die Handlungen in der Bedeutung und in ihrer Wirksamkeit zu bestätigen.⁸⁰



Abbildung 10. Foto: Walla (Mutter) (1970). Walla in der Donau-Au.

⁸⁰ Vgl. Rexer, 2005, S. 147



Abbildung 11. Foto: Walla (Mutter) (ca.1980). Walla vor einem gesprengten Gebäude.

Da Wallas grundlegender Impuls nicht darin bestand, etwas nachzuahmen, sondern auf magische Weise Ordnung zu schaffen, sind seine Abbildungen zweidimensional (siehe Abb. 12). Die symbolischen und emotionalen Beziehungen sind wichtiger als Perspektive und Proportionen. Die Tiefe und Dimensionen des Bildes ergeben sich ausschließlich durch die Muster und Beziehungen der Figuren, die den Raum füllen.



Abbildung 12. Walla (1986). Zwei Engel.

Die Kombination von Wort und Bild, gab es in religiöser Kunst schon immer, ganz gleich ob westliche oder östliche Religionen.⁸¹ Alle Formen haben eine bestimmte Bedeutung und stellen etwas dar, das Walla benennen konnte, wenn auch teilweise in einer Sprache, die nur er verstehen konnte.⁸² Doch zuerst sind Buchstaben auch abstrakte visuelle Elemente, genauso figurativ wie Bilder, und der physische Prozess des Schreibens kann ebenfalls ein intensiver und fesselnder Aspekt der Gestaltung sein. Er setzte die Orthographie als zentrale Komponente in Szene. Aus seinem umfassenden Werk geht hervor, dass er versuchte, eine aussagekräftige Vision zu vermitteln, und er kehrte immer wieder zu bestimmten narrativen Schlüsselfiguren, Wörtern und visuellen Elementen zurück, genau wie zu bestimmten Symbolen.⁸³

Über seine Geschlechtsidentität war sich Walla im Unklaren. Seiner Interpretation zufolge war er zur Zeit des Nationalsozialismus ein „Nazimädchen“ gewesen, wurde jedoch anschließend bei der russischen Besetzung des Landes von den Russen zu einem „Kommunistendoppelknaben umoperiert“.⁸⁴

Deshalb sind die politischen Embleme in Wallas Werk nicht in dem üblichen Sinne zu verstehen: Nationalsozialistische Zeichen stehen für Weiblichkeit, während kommunistische Symbole beziehungsweise Hammer und Sichel Männlichkeit versinnbildlichen (siehe Abb. 13).⁸⁵

⁸¹ Vgl. Rexer, 2005, S. 94

⁸² Vgl. Navratil, 1999, S. 340

⁸³ Vgl. Rexer, 2005, S. 96

⁸⁴ Vgl. Navratil, 1976, S. 344

⁸⁵ Vgl. Buchbauer, 2006, S. 57



Abbildung 13. Walla (1984). Augustine Aloisia.

Während Walla arbeitete, verzögerte er das Chaos und setzte Widersprüche außer Kraft; die Gesten der Kunst wurden zu Akten der zeitweiligen Befreiung.⁸⁶ Kunst zu machen scheint jedoch ebenso eine Falle wie eine Befreiung zu sein. Sie wuchs spontan unter der Leitung seiner Geistführer. August Walla zeigte seine Obsession nicht nur darin, seine Werke auszuführen oder den Raum auszufüllen, sondern auch darin, jedem Kunstwerk die gleiche Aufmerksamkeit zu widmen.⁸⁷

⁸⁶ Vgl. Rexer, 2005, S. 60
⁸⁷ Vgl. Rexer, 2005, S. 102

Was die Kunst von August Walla auszeichnet, ist die Überzeugung seiner eigenen Mythologie, die unsere Welt miteinschließt, die eine fragmentierte Welt veredelt und vereint.⁸⁸

Oswald Tschirtner (1920 - 2007)

Oswald Tschirtner, ist ein Meister in der Reduktion eines Themas auf ein Minimum der Darstellung. Er begann aufgrund der Titelvorgaben Navratils zu zeichnen. Tschirtner liefert ein eindringliches Cartoon-Bild der modernen Gesellschaft in dem die komischen und tragischen Aspekte des Lebens Hand in Hand gehen. Menschen, Landschaften und Gegenstände verdichten sich zu einzelnen Linien und Punkten, ohne das Geringste an Aussagekraft zu verlieren. Der einzelne Strich wird zur Landschaft, das Menschenbild zur geschlechtslosen Figur, die nur mehr aus Kopf, Armen und Füßen besteht. Farben setzte er nur selten und wenn, sehr sparsam ein.⁸⁹

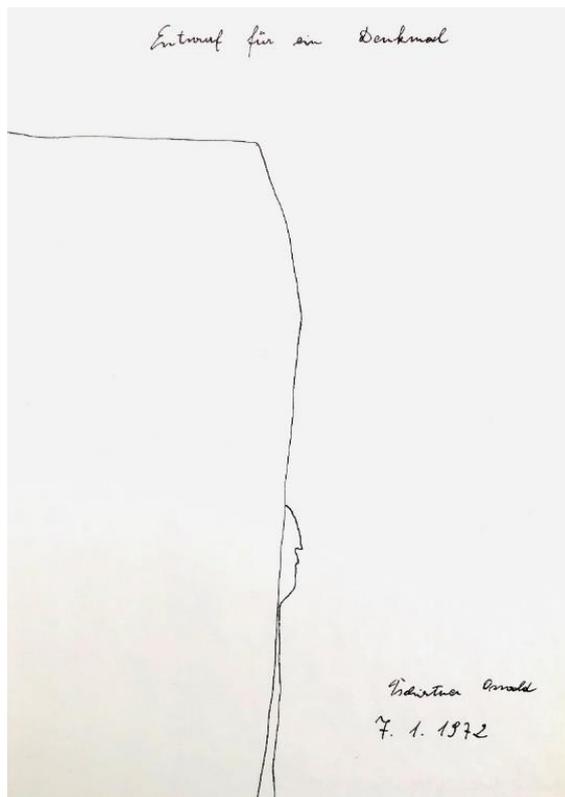


Abbildung 14. Tschirtner (1972). Entwurf für ein Denkmal.

⁸⁸ Vgl. Rexer, 2005, S. 109

⁸⁹ Vgl. Feilacher, 2007, S. 130

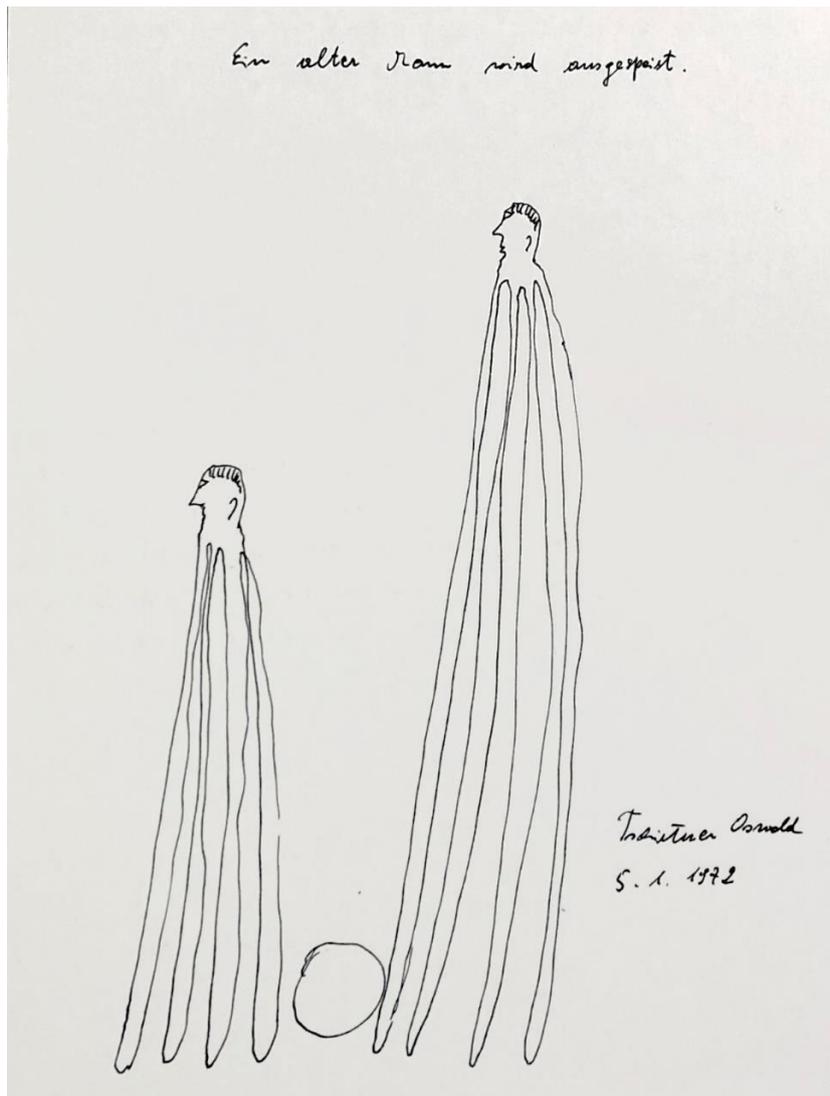


Abbildung 15. Tschirtner (1992). Ein alter Mann wird gespeist.

Was zeichnet einen Menschen aus? Wenn man Tschirtners Werk betrachtet, ist es, als bestünde eine Person nur aus einem kleinen Kopf, ein „No-body“, mit Füßen und Händen, die nutzlosen Tentakeln gleichen. Ein Gesicht wird minimal angedeutet, so dass man die Gestalt doch als menschlich identifizieren kann. Essen wird von ihm auf einen runden Kreis reduziert. „Ein alter Mann wird gespeist“ (siehe Abb.15) ist kein fröhliches Bild und doch verleiht die Reduktion auf eine absurde Ebene dem Bild ein unbestreitbares Pathos. Dieses Bild zeigt uns eine Alltagssituation, die auf alle Details verzichtet, und in ihrer Reduktion ad absurdum geführt wird.⁹⁰

⁹⁰ Vgl. Rexer, 2005, S. 145

Die Menschendarstellung in Tschirtners Werk ist besonders interessant. Die Figuren wirken stereotyp und zeichnen sich durch starke Reduktion aus. Es entstehen sogenannte „Kopffüßler“. Er gibt Personen im Profil oder in Vorderansicht wieder. Direkt vom Kopf, ohne oder mit kaum einem Rumpf, gehen überlange Arme und Beine hervor. Diese sind nicht in Ober-/Unterarm oder Ober-/Unterschenkel gegliedert. In den meisten Darstellungen haben seine geschlechtslosen Figuren auch keine Hände, Füße, Zehen oder Finger. In seltenen Fällen sind sie angedeutet. Tschirtner setzt die Feder selten ab, und zeichnet den Körper in einem Stück. Die Menschen wirken durch die schematisierte, stereotype Darstellung starr. Selbst bei Werken, bei denen es sich um eine Interaktion handelt, wirken die Personen befremdlich und emotionslos. Gleichzeitig besitzen die Figuren keine Bodenhaftung und scheinen über das Blatt zu schweben. Durch die langgezogene Körperform scheinen die Figuren nach oben streben zu wollen und vermitteln einen vergeistigten Ausdruck (siehe Abb. 16-18).

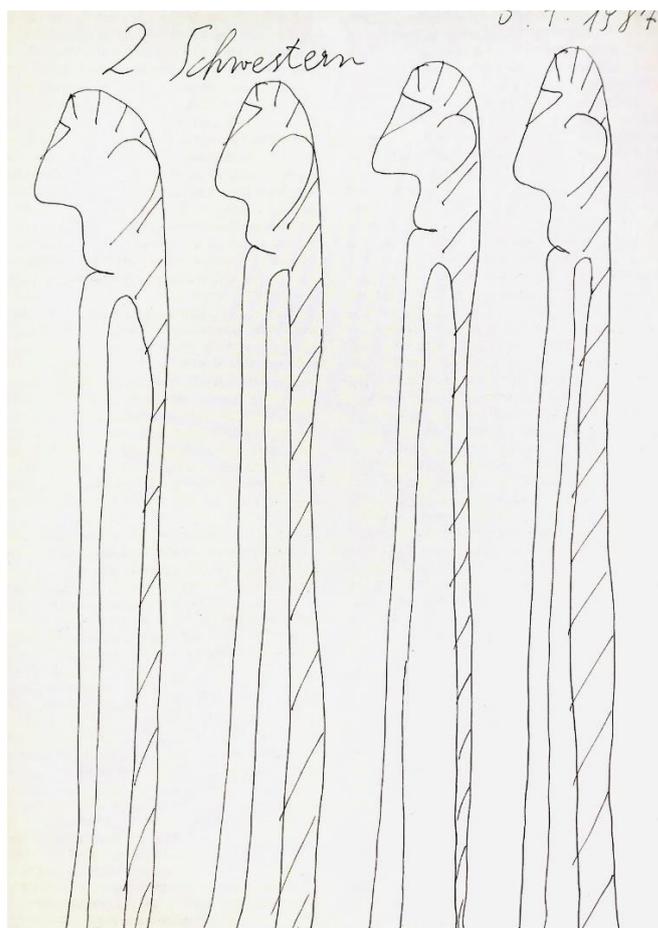
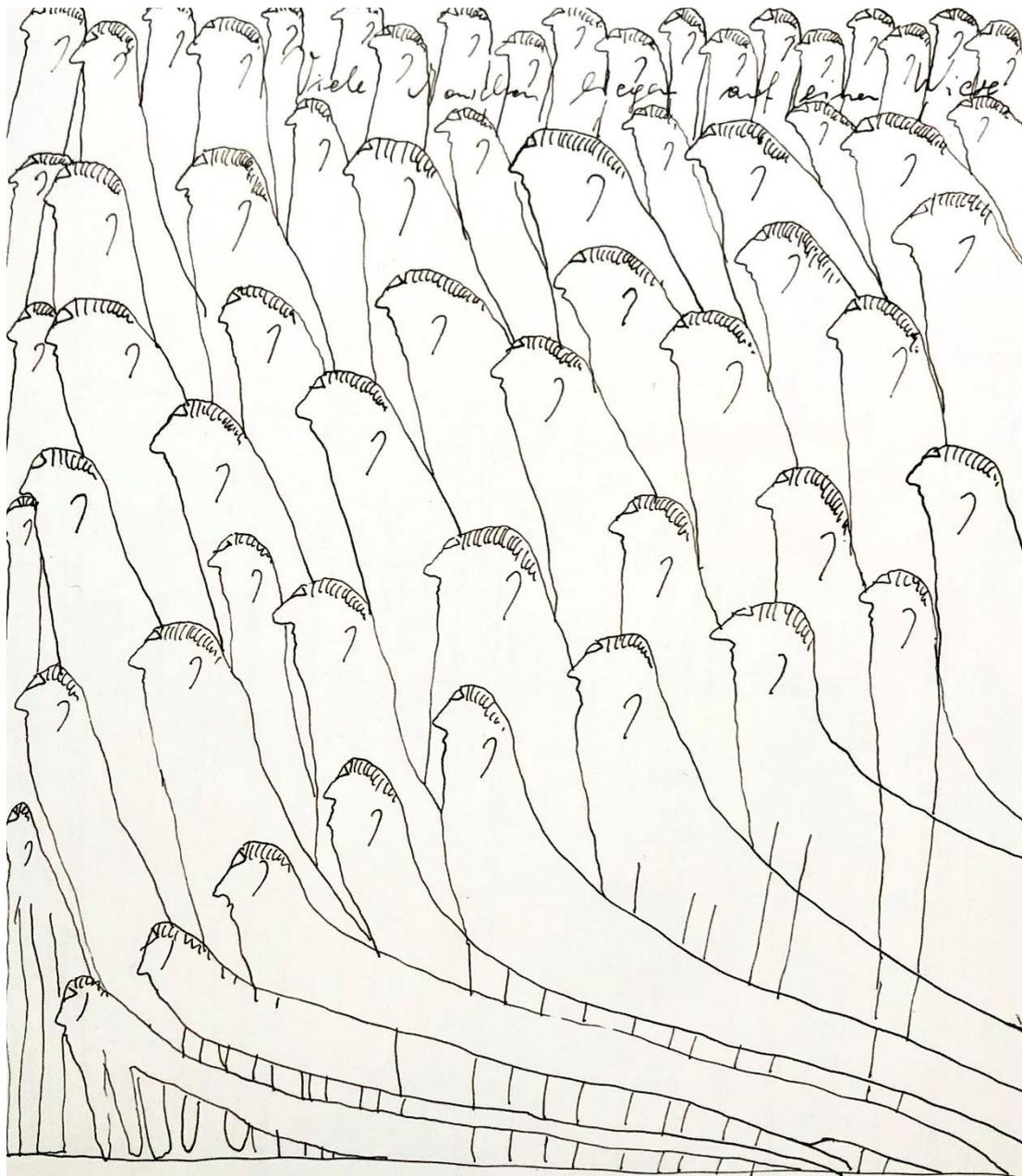


Abbildung 16. Tschirtner (1987). Zwei Schwestern.



Gittmoos 15. 9. 1972

Oswald Tschirtner

Abbildung 17. Tschirtner (1972). Viele Menschen liegen auf einer Wiese.

Ich möchte in einer Sänfte getragen werden.
Donnerstag 14. 9. 1972

O. T. 1972

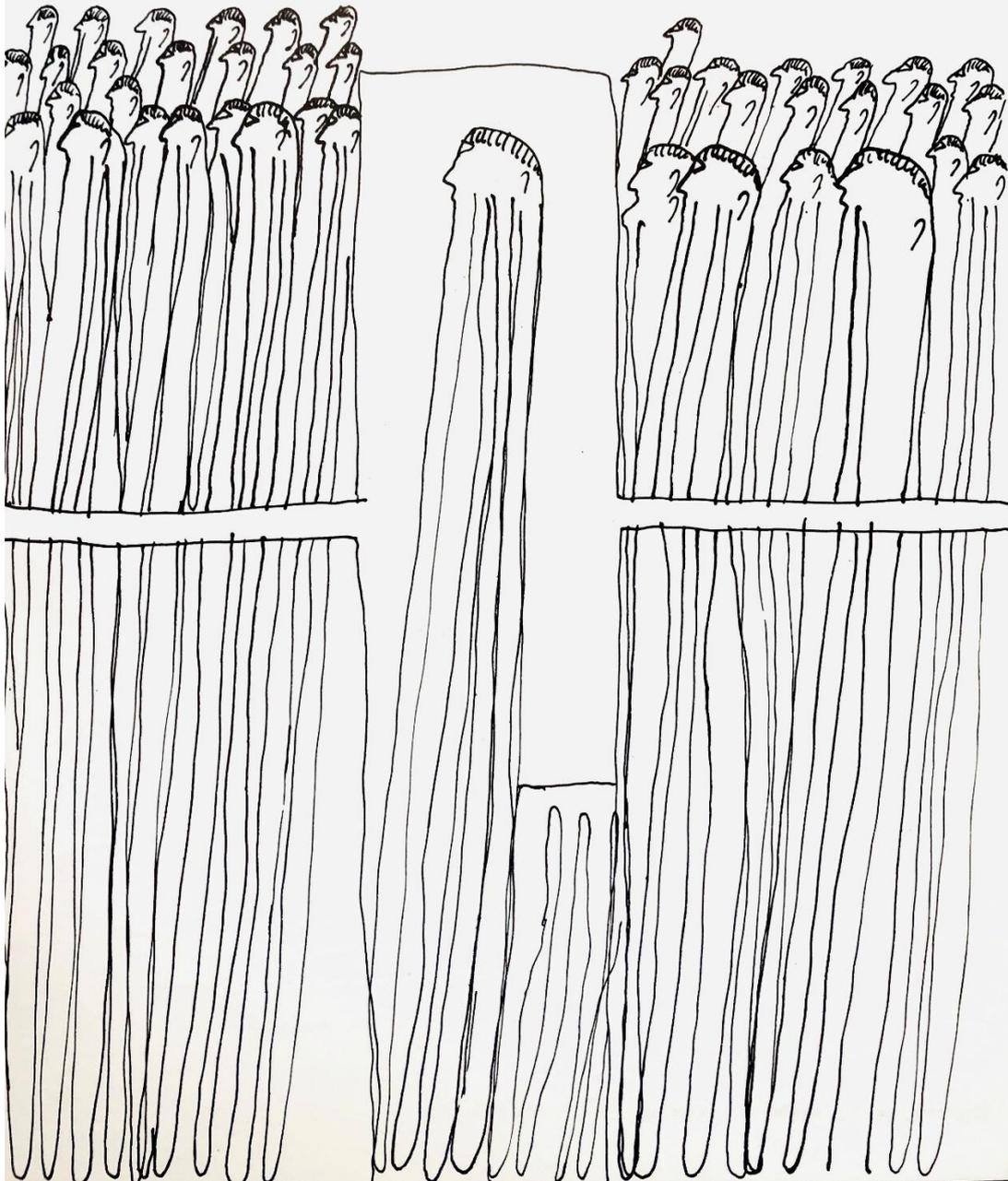


Abbildung 18. Tschirtner (1972). Ich möchte in einer Sänfte getragen werden.

Nicht nur Menschen, sondern auch ein Kirschbaum (siehe Abb. 19) (vier Kirschen und zwei vertikale Linien), Schneefall (Reihen winziger Kreise; siehe Abb. 20) und sogar eine Landschaft (zwei horizontale Linien; siehe Abb. 21) werden auf ihre visuelle Essenz reduziert. Wenn man sieht, wie die Welt durch ein oder zwei Striche heruntergebrochen wird, ist man beeindruckt angesichts des Prototyps und der Unveränderlichkeit.⁹¹

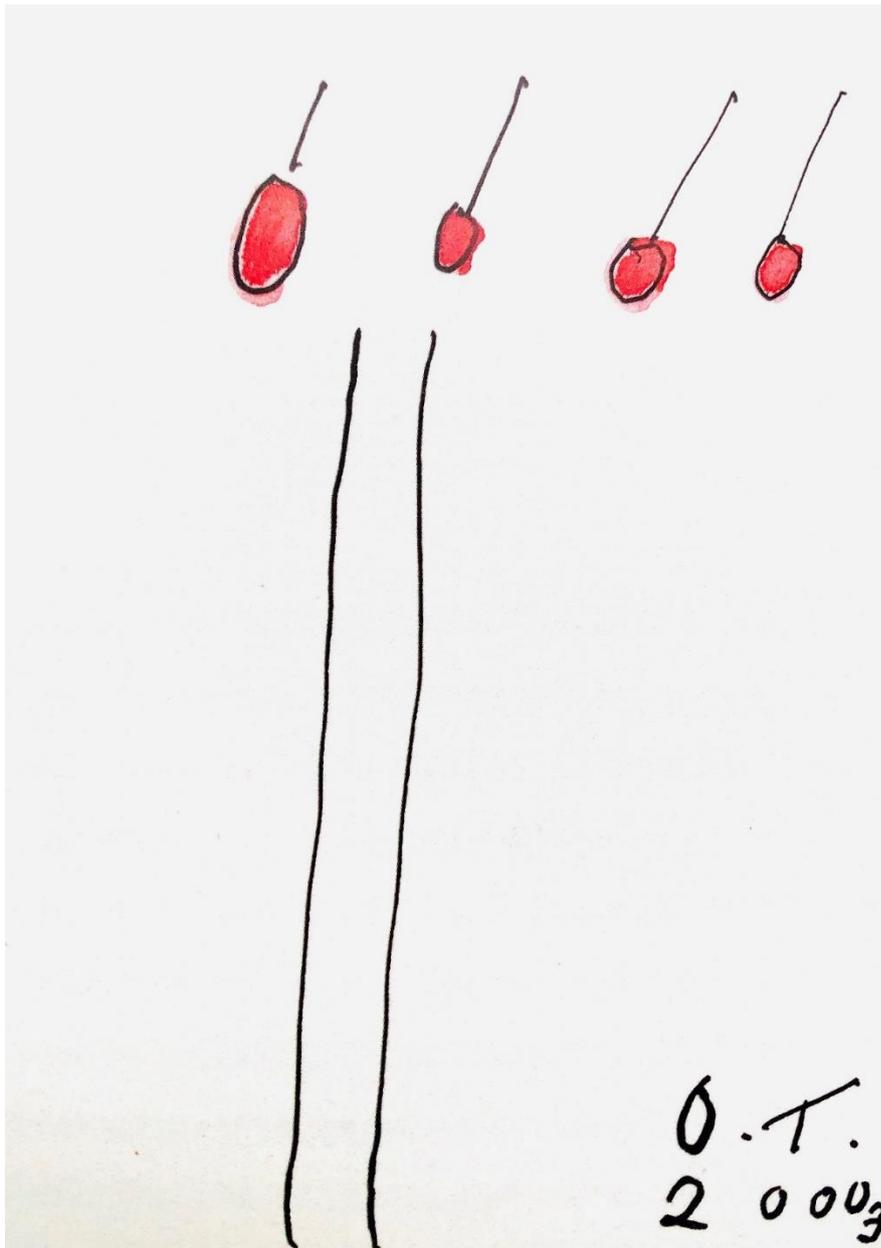
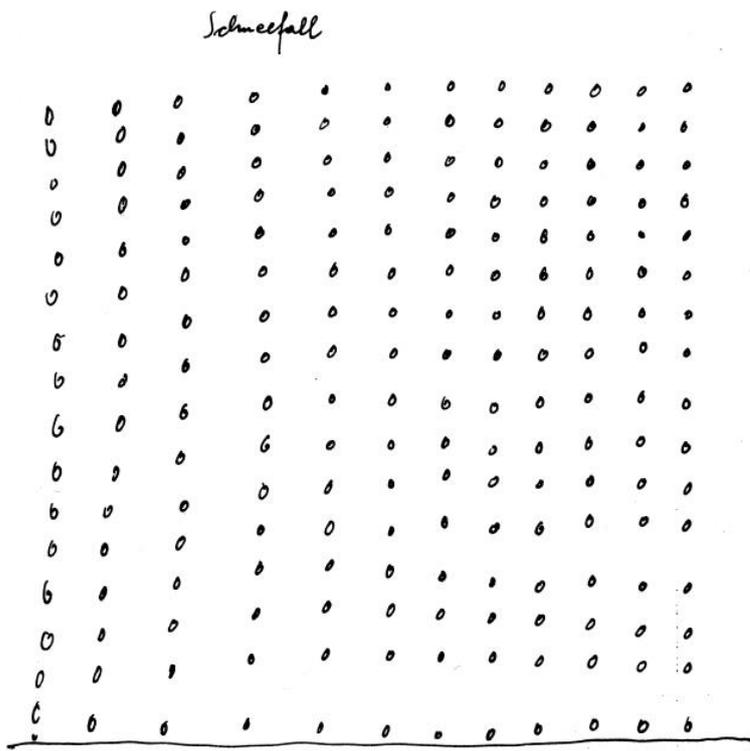


Abbildung 19. Tschirtner (2003). Kirschbaum.

⁹¹ Vgl. Rexer, 2005, S.145



Tschirtner Arnold
5. 1. 1972

Abbildung 20. Tschirtner (1972). Schneefall.

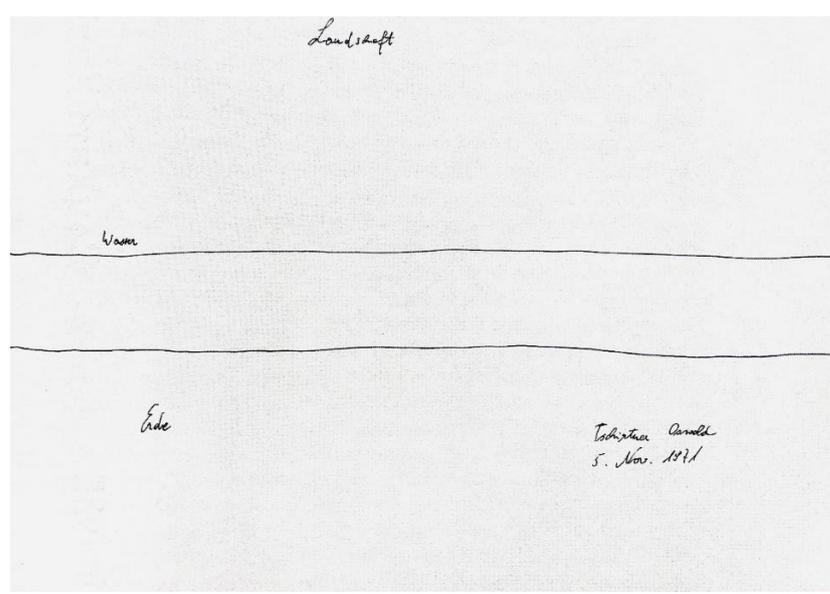


Abbildung 21. Tschirtner (1971). Landschaft.

Oswald Tschirtner arbeitete in früheren Werken meistens mit Tusche und Feder. In den letzten Jahren seines Lebens, entstanden vorwiegend Werke auf Leinwänden oder Radierungen. Die Formate wurden größer und er arbeitete vermehrt mit schwarzem Permanentmarker und Acrylfarbe (siehe Abb. 22).



Abbildung 22. Tschirtner (1998). Hochhaus.

Johann Hauser (1926 - 1996)

Johann Hauser zeichnete in seinen Arbeiten Fortbewegungsmittel, Tiere, palastartige Gebäude und Militärisches jeglicher Art (siehe Abb. 23). Aber vorwiegend – und das mit großer Leidenschaft – beschäftigte ihn die Erscheinung des Weiblichen (siehe Abb. 24).⁹²



Abbildung 23. Hauser (1971). Schloß

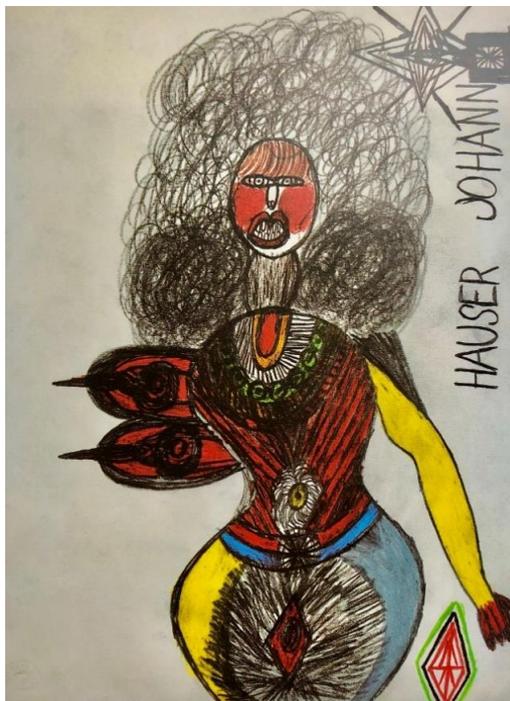


Abbildung 24. Hauser (1969). Frau.

⁹² Vgl. Breicha, In: Aigner; Zambo (Hrsg.), 2001, S. 93

Roger Cardinal schreibt 1979 in dem Artikel „Enigma of Johann Hauser“ folgendes:

„Die weibliche Figur, die so viele Zeichnungen von Johann Hauser beherrscht, ist eine eindruckliche sexuelle Erscheinung. Finsteren Gesichts starrt sie in die Welt. Riesige ovale Augen sind durch eine von dicken schwarzen Rändern umgebene Iris markiert, und buschige Wimpernkreise verstärken noch den penetranten Blick. Ein großer geöffneter Mund, mit Reihen von weißen Zähnen, grinst uns halb willkommend, halb drohend entgegen. Steif und aufrecht nimmt die Figur die Welt aufs Korn, und zwar nicht nur mit den Augen, sondern auch durch die stark betonten Aspekte des Körpers: dick umrandete Brustwarzen zeigen schamlos in die Welt, der Nabel besteht aus mehreren konzentrischen Ringen, und die Vulva ist eine scharf gezeichnete und von schwarzen Stahllinien umgebene, frontal exponierte Raute. Das Gesäß ist dem Unterkörper oft nur ungeschickt hinzugefügt, ist aber auch so eine Ikone dargestellter Wollust. Ganz besonders aber ist es das Haar - diese luxuriöse Mähne mit ihren kräftigen Locken und rabenschwarzen Ringeln - welches zum triumphalen Hauptschmuck dieser Königin des Erotischen wird. Dieses Haar verdeckt oft viel von der eigentlichen Figur und erzeugt damit den Eindruck von gleichzeitiger Zurschaustellung und Verschleierung; es ist gerade dieses wildwachsende Haar, das mehr als alles andere ungezähmte erotische Kraft suggeriert. Diese Frauenfigur strahlt eine gewaltige Daseinskraft aus, die in ihrer verheerenden Bösartigkeit sicher zu fürchten ist, doch hat sie offensichtlich für den Künstler erotischen Reiz. Diese Faszination erklärt sich aus der beunruhigenden Mischung von Verführung und Bedrohung“⁹³

Wir leben in einer visuell freizügigen Gesellschaft. Darstellungen sexueller Art und „Tabuthemen“ sind alltäglich geworden. Es werden sogar regelrechte Grenzüberschreitungen diesbezüglich von der zeitgenössischen Kunst gefordert. Sex wird öffentlich zum Thema gemacht und in gewisser Weise dadurch neutralisiert. Nach Freuds psychologischer Theorie ist Kunstschaffen selbst eine Ablenkung oder Sublimation von ursprünglichen sexuellen Trieben, die nicht direkt verwirklicht werden können, weswegen man eine Übertragung anstrebt. So gesehen ist Sexualität in der Kunst überall und nirgendwo eine Art weißes Rauschen.⁹⁴

Unabhängig von der psychologischen Theorie, üben Künstler*innen unweigerlich, ob sie es wollen oder nicht, eine Form der Selbstzensur aus. Sie sind in eine

⁹³ Cardinal, In: Aigner; Zambo (Hrsg.), 2001, S. 94

⁹⁴ Vgl. Rexer, 2005, S. 90

dominante Kultur hineingeboren, und egal wie revolutionär ihre Werke auch sein mögen, die Gesellschaft prägt ihre künstlerische Praxis im Großen und Ganzen durch ein gemeinsames Verständnis dessen, was sinnvoll und möglich ist. Auch wenn das Thema ausdrücklich sexueller Natur ist, schränken kulturell verhaftete Normen die Themenbearbeitung ein. Was außerhalb dieser ungeschriebenen Übereinkunft liegt, gilt als pornografisch, und nicht wenige Künstler*innen haben dieses Gebiet energisch erforscht. Viele haben versucht, die Hemmschwellen zu überwinden und Grenzen zu verwischen.

Für Johann Hauser existierten die oberflächlichen kulturellen Zensuren nicht in dem herkömmlichen Ausmaß. Die Kraft der Sexualität ist eine Tatsache, die er nicht im Namen des guten Geschmacks zu leugnen oder zu beschönigen versuchte. Wenn in seinen Werken Erotik thematisiert wird, kann es naiv, stumpf, verstörend, wütend oder beängstigend sein (siehe Abb. 25+26).⁹⁵



Abbildung 25. Hauser (1971). Frau mit roten Haaren.

⁹⁵ Vgl. Rexer, 2005, S. 91



Abbildung 26. Hauser (1986). Nackte Frau mit Hut.

Ohne Zweifel hatte Johann Hauser eine gewisse Vorliebe für – im besten Fall nackte – Frauen in österreichischen Wochenzeitschriften. Am besten gefielen ihm wohlgerundete Damen mit großen Augen und langem Haar, die ihm als Inspiration und Vorlagen für seine Zeichnungen dienten. Er war darauf bedacht die weiblichen Personen getreu wiederzugeben oder eine „Optimierung“ des Originals anzustreben, indem er ein Geschlechtsteil betonte, welches auf der Vorlage nicht sichtbar war. Das Ergebnis war allerdings immer wieder die brutale Verzerrung des Vorbildes.⁹⁶ Gerade in der besonderen Spannung zwischen Hausers Vorstellung und Umsetzung liegt die unverwechselbare Intensität seiner Bilder.⁹⁷

Johann Hauser zeichnete Königin Elisabeth (siehe Abb. 27) nach dem Vorbild der Titelseite einer Illustrierten. Die Fotografie der englischen Königin, entnahm er selbst einer Zeitschrift. Das Werk entstand innerhalb einiger Tage.⁹⁸ Das königliche Lächeln geriet in eine zähnefletschende Grimasse.⁹⁹ Im linken oberen

⁹⁶ Vgl. Cardinal, In: Aigner; Zabo (Hrsg.), 2001, S. 97
⁹⁷ Vgl. Breicha, In: Bäumer (Hrsg.), 2007, S. 91
⁹⁸ Vgl. Navratil, 1993, S. 48
⁹⁹ Vgl. Breicha, In: Bäumer (Hrsg.), 2007, S. 92

Teil seiner Zeichnung findet sich eine hoch aufgebaute Krone, zu jener die Königin mit weit aufgerissenen roten Augen hinüber schielt. Hauser hatte keine karikaturistischen Absichten.¹⁰⁰ Er wollte Königin Elisabeth in seinem Werk gerecht werden und gab ihren Schmuck, ihr Kleid, ihr strahlendes Lachen im Detail und mit großer Sorgfalt wieder. Da das Portrait weniger als die Hälfte des Blattes einnahm, ergänzte Hauser den frei gebliebenen Teil nach eigenem Ermessen mit einer zweiten größeren Krone und zusätzlicher Ornamentik, Farbflächen und Blumen und Blättern, bis jede Stelle mit großer Intensität bearbeitet war. Beinahe das ganze Format ist bunt eingefärbt, nur der Raum um seine Signatur, den Markenstempel des Zeichenblattes und die Zähne der Königin ließ er weiß.¹⁰¹ Zweimal pauste er ein Groschenstück durch. Er beweist in Form, Farbe und Intensität Entschlossenheit und es lässt den damit verbundenen Kraftaufwand des Farbauftrags erkennen.

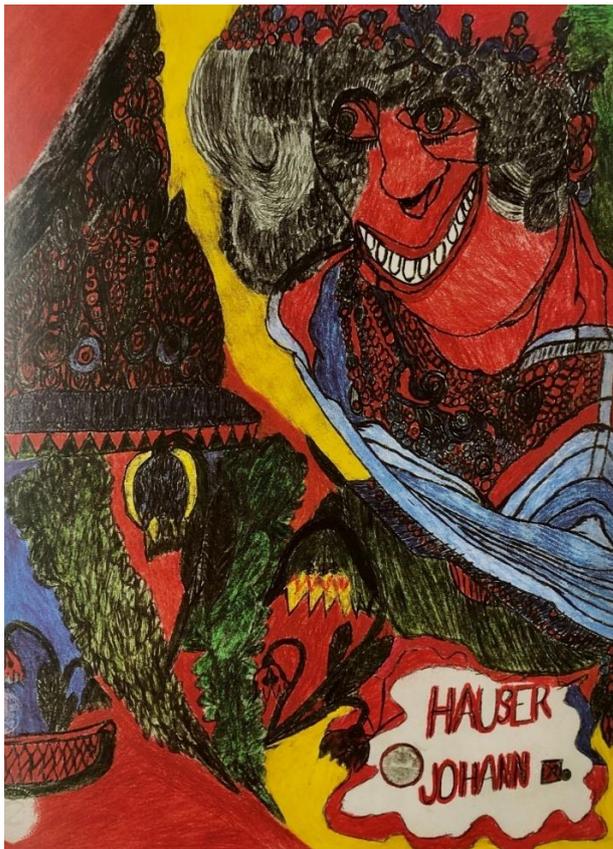


Abbildung 27. Hauser (1969). Königin Elisabeth.

¹⁰⁰ Vgl. Navratil, 1993, S. 48
¹⁰¹ Vgl. Navratil, 1993, S. 48



Abbildung 28. Hauser (1969). Eisbär.

Nach einem Besuch im Tiergarten Schönbrunn hatten die Eisbären bei Johann Hauser einen nachhaltigen Eindruck hinterlassen. So entstand 1969 das Bild „Eisbär“ (siehe Abb. 28). Navratil schrieb:

“[...] Ähnlich wie er von der Wirklichkeit, sollten wir von seiner Zeichnung beeindruckt werden, nämlich von dem Gewaltigen, ein wenig Erschreckend-Ängstigenden, von der geschmeidigen Eleganz, der Weiße, dem Weichen-Felligen, dem Schönen und Lieben, insgesamt von den starken ambivalenten Anmutungen, die er dem Eisbären wie seinen Frauenidolen gegenüber empfand.“¹⁰²

Hauser verwendete hierzu keine Vorlage, er zeichnete das Bild aus seiner Erinnerung.¹⁰³ In diesem Werk füllt Hauser mit großer Intensität das gesamte Blatt

¹⁰² Vgl. Navratil, In: Aigner; Zambo, 2001, S. 19

¹⁰³ Vgl. Navratil, 1976, S. 237

mit expressiven Strichen aus. In der Physiognomie treten die großen Ohren und die zarte Figur besonders hervor. Die bis an den Rand des Blattes reichenden Bleistiftstriche, so erklärte Hauser Navratil, bildeten das Fell des Eisbären.¹⁰⁴ Als letzte Schritte fügte er die weißen Stellen hinzu und setzte mit dem dunkelroten Auge und der blauen Pupille die einzigen, minimalen Farbakzente des Bildes.¹⁰⁵

Die Zeichnung „Zwischen Himmel und Hölle“ (siehe Abb. 29) fertigte Hauser 1966, mit rotem Filzstift, Bleistift, Farbstiften und Wachskreide an. Die Figur wird hier groß und ausschweifend dargestellt, die Flügel des Engels reichen bis an den Rand des Blattes. Hauser neigt in seinen Arbeiten dazu, einzelne Elemente wieder zu überzeichnen. Die zuerst entstandenen Sterne werden teilweise von den Flügeln überlagert und diese wiederum von der roten Farbfläche, die das Feuer der Hölle darstellen. Dies ergibt sich daraus, dass Hauser jedem Aspekt, der ihm im Moment wichtig erscheint, größte Aufmerksamkeit zukommen lässt, und Vorheriges dabei in den Hintergrund rückt.



Abbildung 29. Hauser (1966). Engel zwischen Himmel und Hölle.

¹⁰⁴ Vgl. Navratil, In: Aigner; Zambo, 2001, S. 19

¹⁰⁵ Vgl. Navratil, In: Aigner; Zambo, 2001, S. 19

Manchmal trug Johann Hauser die Buntstifte und Wachskreide so kräftig auf, dass seine Zeichnungen wie Gemälde wirken.¹⁰⁶ Im Kontrast dazu entstanden in anderen Phasen weniger expressionistische, farb- oder formreduzierte Bilder (siehe Abb. 30), deren Stärke in der Vereinfachung liegt.¹⁰⁷



Abbildung 30. Hauser (1967). Mädchen im gelben Kleid.

¹⁰⁶ Vgl. Navratil. In: Aigner; Zambo, 2001, S. 21

¹⁰⁷ Vgl. Navratil. In: Aigner; Zambo, 2001, S. 21

Ernst Herbeck (1920 - 1991)

Der Patient

die Katze ist ein Lamm des Friedens.

so denkt ein Dichter seiner Zeit.

die im inneren Zeichen eines Psychiaters

einer eigenen Welt gehorcht, - dem Patienten.

der Arzt zieht die Nummer dann

dem Patienten eine neue Seele an.

der im neuen Geiste einer Krankheit,

immer weiterziehen soll.¹⁰⁸

Ernst Herbeck, war ein Literat unter den Gugginger Künstlern. Nahezu alle Texte Herbecks entstanden aufgrund der Aufforderung Navratils, dieser gab einen Titel oder ein Thema vor und Ernst Herbeck kam diesen entgegen.¹⁰⁹

Seine Texte behandeln ein Paradox, es sind Zeilen die aus dem Schweigen kommen. Herbeck war ein Verstumfter, einer der aus der Gesellschaft ausgeschlossen wurde, ein Abwesender, ein Verweigerer.¹¹⁰

Euer Wahn

bitte, davon weiß ich

nichts. Herr Primar¹¹¹

Er schrieb nicht aus Passion oder Mission, nicht aus Langeweile, Verzweiflung, Ehrgeiz, narzisstischem oder exhibitionistischem Antrieb heraus. Er schrieb eigentlich gar nicht, wenn er nicht dazu aufgefordert wurde. Sein Schreiben ist eine stockende, flüchtige, nur im Augenblick existierende Tätigkeit.¹¹² Manchmal sind sie authentische, unmittelbare Reaktionen auf die Titelvorgaben Navratils und

¹⁰⁸ Herbeck, In: Moosleitner, 1994, S. 47

¹⁰⁹ Vgl. Steinlechner, 1989, S. 2

¹¹⁰ Vgl. Steinlechner, 1989, S. 2

¹¹¹ Herbeck, In: Moosleitner (Hrsg.), 1994, S. 46

¹¹² Vgl. Steinlechner, 1989, S. 2

lassen Rückschlüsse auf sein Leben zu. Oft entziehen sie sich hingegen einer persönlichen Preisgabe und nicht selten sind sie ein ironisches Kommentar.¹¹³

Der Mund

*Nicht jeder Mensch hat einen Mund
mancher Mund ist disqualifiziert
oder operiert. So wie bei mir
der Arzt sagt jeder Mensch hat
einen Mund. der Mund ist
besonders zum essen da. Der Mund
besteht aus Oberlippe und der
Unterlippe, dem Nachen und dem
Zapferl. Den Zähnen am Oberkiefer
und auch am Unterkiefer. Die halbe
Nase gehört auch zum Mund. Ebenso
die beiden Ohrlappen und der Zeigefin-
ger wenn man ihn in den Mund gesteckt
hat.¹¹⁴*

Meine Kindheit

*Ich wohnte in Stockerau und sprach von einer Kleinigkeit. Da flog
ich raus, aus dem Haus. Meine Großmutter weinte. Da flog ich
unterhalb des Sees und konnte nicht mehr weiter. Eine Dame ließ
mich stehn. Untergang war mir angenehm.¹¹⁵*

Der Reim „da flog ich raus, aus dem Haus“ untermalt die schnelle Aufeinanderfolge von „einer Kleinigkeit“ auf den „Rausschmiss“. „Unterhalb des Sees“ verweist schon auf den nachfolgenden „Untergang“. Nur die Identität einer Dame bleibt ungeklärt, die offensichtlich an dem Ereignis Mitschuld trägt, deren Person aber

¹¹³ Vgl. Moosleitner, 1994, S. 36

¹¹⁴ Herbeck, In: Navratil (Hrsg.), 1977, S.99

¹¹⁵ Herbeck, In: Steinlechner (Hrsg.), 1989, S. 169

nicht in Verantwortung gezogen wird. Denn darauf folgt der Nachsatz: „Untergang war mir angenehm.“¹¹⁶ Viele Zeilen zeichnen sich durch einen rätselhaften Charakter aus.

*Der Morgen
Im Herbst da reiht der
Feenwind
da sich im Schnee die
Mähnen treffen.
Amseln pfeifen heer
im Wind und fressen.¹¹⁷*

Durch die Spontanität der Produktion wird an den Texten keine Korrektur vorgenommen und führt zur Authentizität der Werke.¹¹⁸ Es lässt sich ein Muster erkennen, dass nicht (ausschließlich) die Logik der Texte, sondern oftmals Worte nach Klang und Rhythmus aneinander gereiht werden.¹¹⁹

*Das Känguruh
Das Känguruh lebt in der Steppe.
Das Känguruh ist auch schön.
ist das gußen in dem Wald.
Das Känguruh stützt sich am Halt.
und wird auch gar nicht alt.
Seine sechs Zehen und den Schwanz dazu.
hat auch das Känguruh seine Ruh
hengt sich das Känguruh aber an
so gibt sich leicht aus wie der Schwan
am See.¹²⁰*

¹¹⁶ Vgl. Steinlechner, 1989, S. 169,170

¹¹⁷ Herbeck, 1977, in: Navratil (Hrsg.), S. 172

¹¹⁸ Vgl. Moosleitner, 1994, S. 107

¹¹⁹ Vgl. Navratil, 1976, S. 41

¹²⁰ Herbeck, In: Steinlechner (Hrsg.), 1989, S. 173

Von Zeit zu Zeit setzt Herbeck Tiere ein, um den Wunsch nach neuen Lebensstrategien zu äußern, lebendig, anwesend, in Bewegung und in unmittelbarem Austausch mit der Welt zu sein.¹²¹

Die Wildente.

*Die Wildente ich noch zu haben. Sie
fliegt hin und her und mietet sich
wieder. Bis sie satt ist. Sie krabbelt
im Wasser und übersteht die Witterung.
Den eisigen Winter.¹²²*

Die Punktsetzung bezieht sich in Herbecks Texten nicht immer auf das Ende eines Satzes oder den Abschluss eines Gedankens, sondern gibt eine Unterbrechung zu erkennen, die versucht Gedanken zu systematisieren und zu formalisieren.

Die Liebe.

*Diese Wahrheit ist zuu
dumm, und ich geh.-----
Zum Mäd!: "UM SIE ZU-
KÜSSEN."¹²³*

In diesem Text geht es um die begehrte, tabuisierte, in „Wahrheit“ dem Autor versagte Liebe. Deswegen ist sie zu dumm. Zu dumm über sie zu sprechen oder zu schreiben, anstatt sie zu erfahren. Dem „um sie zu küszen“, das hier anfangs sehr selbstsicher dazustehen wirkt, könnte entgegengebracht werden, dass sich die verdrehten „S“ dagegen sperren. Vielleicht sind es Fragezeichen, die das aufkommende Selbstbewusstsein wieder zunichtemachen.¹²⁴

Zu seinen Gestaltungsstrategien zählen Wortneuschöpfungen sowie die Groß- und Kleinschreibung, welche oft nicht der „Norm“ entspricht. In dem Text „Die Braut“ wird beides veranschaulicht.¹²⁵

¹²¹ Vgl. Steinlechner, 1989, S. 172

¹²² Herbeck, In: Steinlechner (Hrsg.), 1989, S. 172

¹²³ Herbeck, In: Steinlechner (Hrsg.), 1989, S. 32

¹²⁴ Vgl. Steinlechner, 1989, S. 32

¹²⁵ Vgl. Navratil, 1976, S. 124-159

Die Braut

*Die Braut war laute einzig dar wo auch
im Spital die Schönheit war auch die Braut
am Atelar. Wo Rauch und mancher Arme
ist. Die Braut und kehr ein Mist war
und ihn wegzukehren dar. Die Braut
war auch hier an der bar. Die Braut
schlal oft vorsich hin und labsalin sie
lehnte auch. wo auch die Braut ein
kleines Wettchen war.¹²⁶*

Ob als Schönheit im Spital, an der „bar“ lehnend oder den Mist kehrend, die Identität der Braut zerfällt im Laufe des Textes und wird immer ungewisser.¹²⁷ Dies zeigt wieder den Sprachgestus der Verweigerung, der Verschleierung. Es ist Herbecks poetischer Widerstand, zu kommunizieren und die rezipierende Person dabei oft im Dunkeln zu lassen.¹²⁸

Rot

*Rot ist der Wein, rot sind die Nelken.
Rot ist schön. Rote Blumen und rote
Farbe dazu ist schön.
Die rote Farbe ist rot.
Rot ist die Fahne, rot der Mohn.
Rot sind die Lippen und der Mund.
Rot ist die Wirklichkeit und der
Herbst. Rot sind manche Blaue Blätter.¹²⁹*

Herbeck beschreibt in diesen Zeilen die „Wirklichkeit“; er betont, dass die Dinge so sind wie sie sind, um uns am Schluss das Gegenteil vor Augen zu führen.¹³⁰ Ernst

¹²⁶ Herbeck, In: Über die Ver-rückung der Sprache; Steinlechner (Hrsg.), 1989, S. 21

¹²⁷ Vgl. Steinlechner, 1989, S. 23

¹²⁸ Vgl. Steinlechner, 1989, S. 21

¹²⁹ Herbeck, 1977, In: Navratil (Hrsg.), S. 41

¹³⁰ Vgl. Navratil, 1999, S. 201

Herbeck folgte keiner literarischen Tradition, er setzte sich weder in der Kindheit, Jugend noch während seines Spitalaufenthalts mit Literatur auseinander.¹³¹

7 Anerkennung der Gugginger Künstler

Nach dem zweiten Weltkrieg fanden in Österreich nicht nur die Abstraktion und der Surrealismus Aufnahme in künstlerische Auseinandersetzungen. Viele Künstler*innen interessierten sich auch für die Werke von Menschen mit psychischen Erkrankungen. Es war eine Zeit, in der man nach neuen Inhalten und neuen Antworten in der Kunst suchte. Das Interesse der Künstler*innen und Kunstinteressierte den Kunstschaffenden in Gugging entgegenbrachten, bestärkten Leo Navratil darin, dass die Werke über den medizinischen Aspekt weit hinausreichten. Für Navratil war es ein humanitäres Anliegen für die künstlerische Wertschätzung seiner Patienten zu sorgen. „Wenn psychisch behinderte und kranke, oft seit Jahren hospitalisierte Menschen imstande sind, eine neue Art von Kunst zu schaffen, dann muß das unseren Blickwinkel verändern, dann sind in den psychiatrischen Anstalten lebende Menschen nicht mehr bloß Hilfsbedürftige, sondern aktive Mitglieder der Gesellschaft, sie sind in den Augen der Öffentlichkeit sozusagen moralisch rehabilitiert.“¹³² Die künstlerische Anerkennung der Patienten und ihrer Leistungen, trug zu einer verbesserten Lebensqualität der Künstler bei.

Bei der Wertschätzung künstlerischer Qualität, spielt die Gesellschaft, die diese zuerkennt, eine große Rolle. Innerhalb jeder Gesellschaft gibt es Gruppen und Einzelpersonen, deren Qualitätsurteil Durchsetzungskraft gegenüber anderen Stimmen hat. Leo Navratil war der Meinung, dass Menschen mögen, woran sie sich gewöhnen. So erklärte er sich, dass neue Kunstformen oft auf Ablehnung stoßen. Auch die Kunst von Personen mit psychischen Erkrankungen stieß zunächst in der breiten Öffentlichkeit auf Ablehnung, da die Kunstwerke befremdlich wirkten oder die Zeichnungen missbilligend mit Kinderzeichnungen verglichen wurden. Obwohl Parallelen von Art brut zu kreativen Werken von Kindern zu finden sind wie zum Beispiel das Motiv des Kopffüßlers bei Oswald

¹³¹ Vgl. Moosleitner, 1994, S. 23
¹³² Navratil, 1999, S. 9

Tschirtner, so zeugen ihre Werke doch von sexuellen Bedürfnissen, von mythologischen und sogar politischen Gedanken und Phantasien Erwachsener. Arnulf Rainer meinte zu der Gestaltungsfähigkeit Hausers: „Daß er Infantilismus zur großen Zeichenkunst machen kann. Kein Kind kann das.“¹³³ Navratils Erfahrungen zeigten, dass die Bekanntschaft mit den Künstlern, die Akzeptanz ihrer Werke enorm erhöhte.

„[...] Wie jede Liebe, so ist auch die Liebe zur Kunst etwas sehr Persönliches, wenngleich sie uns meist durch die Zeit und Kultur, in der wir leben, oder durch andere Menschen nahegebracht wird. Immer wieder gewinnen wir durch die oft unbeabsichtigten Mitteilungen anderer Zugang zu Gegenständen, die uns neu sind, und man muss zu dem Neuen erst Vertrauen gewinnen, bevor es einem gefällt und man etwas damit anfangen kann.“¹³⁴

Diese Beobachtungen Navratils wurden 1968 von Zajonc mit dem 'Mere-Exposure'-Effekt wissenschaftlich bestätigt. Die Studien über den psychologischen Effekt besagen, dass viele Dinge, denen wir im Alltag begegnen, uns nach mehrmaliger Wiederholung positiver erscheinen. Zajonc schreibt: “Die bloße wiederholte Darbietung des Individuums gegenüber einem Reiz ist eine ausreichende Voraussetzung für die Verbesserung dessen Einstellung dazu.“¹³⁵ Seither gab es viele Experimente, die diesen Effekt erforschten. Mita, Dermer, und Knight führten 1977 eine Studie durch, in der Paaren ein Foto von ihrer Partnerin bzw. ihrem Partner in zwei Varianten gezeigt wurde. In der einen Version wurde das Foto „normal“ gezeigt, also so, wie andere einen wahrnehmen. Die zweite Variante zeigte das Foto spiegelverkehrt und somit die Version von sich, die man selbst im Spiegel sieht. Das spiegelverkehrte Bild wurde häufiger von der darin abgebildeten Person bevorzugt, während dieselbe Person sich eher für die 'normale' Version bei ihrer Partnerin bzw. ihrem Partner entschied. Die Präferenz ging somit zu jener Orientierung des Bildes, die Personen im alltäglichen Leben am häufigsten wahrnehmen.¹³⁶

¹³³ Rainer, In: Ronte (Hrsg.), 1980, S. 9

¹³⁴ Navratil, 1999, S.12

¹³⁵ Zajonc, 1968, S. 1

¹³⁶ Mita, Dermer & Knight, 1977, S. 597-601

Heute liegt die Zeit um die Entdeckung und der Kampf um Anerkennung der Gugginger Künstler lange zurück.

Otto Breicha galt als wichtige Integrationsfigur der österreichischen Kunstszene der sechziger Jahre und machte Leo Navratil mit österreichischen Malern bekannt, wie dem enthusiastischen Peter Pongratz oder dem angesehenen Arnulf Rainer.¹³⁷ Navratil gewann ebenfalls Kontakt zu Alfred Hrdlicka, Ernst Fuchs, Georg Eisler, Oswald Oberhuber und Kurt Moldovan. Sehr interessiert zeigten sich die jungen Maler Wolfgang Herzig, Franz Ringel, Kurt Kocherscheidt und Robert Zeppel-Sperl. Peter Handke, Ernst Jandl, Gert Jonke, Friederike Mayröcker, Reinhard Priessnitz, Oswald Wiener und Gerhard Roth bildeten die literarischen Anhänger*innen der neu entdeckten Gugginger Künstler. Eine besondere Freundschaft bildete sich auch zu André Heller. Sie alle trugen dazu bei, die Werke der Gugginger Künstler vom kulturellen Rand ins Zentrum der Kunstszene zu rücken.¹³⁸

Peter Pongratz war einer der ersten Künstler, der Leo Navratil und die Gugginger Künstler kennenlernte. Seither beriet er Leo Navratil vor allem in künstlerisch-handwerklichen Belangen.¹³⁹

Zusammen kamen sie zu dem Schluss, dass die Bilder der Künstler aus Gugging ausgestellt werden sollten. Da sich Art brut erst in der Kunstszene etablieren musste, war es von Vorteil, Druckgrafiken der Künstler anfertigen zu lassen, die man verhältnismäßig günstig verkaufen konnte. Pongratz, selbst gelernter Druckgrafiker, besorgte die Kupferplatten, grundierte sie, ließ die Künstler darauf zeichnen, ätzte und druckte sie.¹⁴⁰

Durch diese erste Ausstellung „Pareidolien“ (Sinnestäuschungen) in der Galerie nächst St. Stephan im Jahre 1970 konnten Radierungen der Gugginger erstanden werden.¹⁴¹ Sie wurden mit dieser Ausstellung in den Kunsthandel eingeführt und hatten somit einen Handelswert. Die Ausstellung hatte einen großen

¹³⁷ Vgl. Navratil, 1999, S. 211

¹³⁸ Vgl. Navratil, 1999, S. 211

¹³⁹ Vgl. Pongratz, In: Bäumer (Hrsg.), 2007, S. 121

¹⁴⁰ Vgl. Pongratz, In: Bäumer (Hrsg.), 2007, S. 125

¹⁴¹ Vgl. Navratil, 1999, S. 213

Verkaufserfolg, der sich aus der künstlerischen Anerkennung ergab.¹⁴² Es fanden zahlreiche weitere Ausstellungen statt, zum Beispiel die von Alfred Hrdlicka 1971 veranstaltete Ausstellung „Zeichnen heute“, in der zahlreiche Gugginger Künstler vertreten waren.¹⁴³ Navratil sorgte dafür, dass sich die Arbeiten nicht nur im Privatbesitz befanden, sondern auch von Museen angekauft wurden.¹⁴⁴

Arnulf Rainer beschäftigte sich schon seit den frühen 1960er-Jahren mit Art brut, sammelte künstlerische Arbeiten von Patientinnen und Patienten psychiatrischer Kliniken und hatte daher viele Kenntnisse auf dem Gebiet. Navratil schätzte Rainers Meinung sehr. Gemeinsam gründeten sie 1969 die „Gesellschaft der Pathologie des Ausdrucks“ und veranstalteten einmal jährlich einen internationalen Kongress.¹⁴⁵ Navratil gelang es, viele seiner Bekanntschaften zur aktiven Teilnahme an dem Kongress, in Form von gehaltenen Vorträgen, anzuregen.¹⁴⁶

1977 wurde die Gedichtesammlung von Ernst Herbeck unter dem Titel „Alexanders poetische Texte“ veröffentlicht. Damals musste für Herbeck, aus rechtlichen Gründen, ein selbstgewähltes Pseudonym verwendet werden. Er entschied sich für „Alexander Herbich“.

In den zahlreichen Publikationen Navratils zu den Künstlern, konnte er immer einflussreiche Persönlichkeiten animieren, Beiträge für die Gugginger zu verfassen. So erschien „Alexanders poetische Texte“ mit Beiträgen von Otto Breicha, Roger Cardinal, André Heller, Friederike Mayröcker, Reinhard Priesnitz und Gerhard Roth.¹⁴⁷

Im Buch über Johann Hauser verfasste Arnulf Rainer ein oft zitiertes Essay mit dem Titel „Was aber ist Johann Hauser?“. Auch ich will einen Auszug daraus zeigen:

„Wenn es einem debilen Außenseiter gelingt, durch die Qualität seines künstlerischen Werkes 99 Prozent der professionellen Maler zu degradieren, wenn es Infantilität ermöglicht, so intensiv

¹⁴² Vgl. Navratil, 1999, S. 213

¹⁴³ Vgl. Navratil, 1999, S. 214

¹⁴⁴ Vgl. Navratil, 1999, S. 9, 10

¹⁴⁵ Vgl. Rainer, In: Matt; Österreichische Parlament (Hrsg.) 20011, S. 421

¹⁴⁶ Vgl. Navratil, 1999, S. 212

¹⁴⁷ Vgl. Navratil, 1999, S. 216

zu gestalten, daß Werke von hohem Rang entstehen, die die gebildete Kunst in manchen Aspekten überholen, hat das Konsequenzen sowohl für des Künstlers Selbstbewusstsein als auch für das Problem seines sozialen Status, seiner Rollendefinition. Intelligenzquotient und Bildungsniveau soll man sowieso im Zusammenhang mit künstlerischer Kreativität vergessen.“

„Er beschäftigt sich mit Freudenfrauen, Konstruktkonstruktionen, Burgenbauten, Gestirnsgebilden usw. Das war auch unsere Knabenwelt. Überraschend ist die Vehemenz ihrer Darbietung. Das vermochten wir nicht. Die Linienzeichnung übten wir, aber Hauser macht aus ihr durch Starkstrichlinierung und Kraftkonturierung etwas Gravierendes. Die kindliche Naivität seiner Spielsachenwelt kontrastiert zu ihrer energiereichen, erwachsenenkräftigen, mannesheftigen Darlegung.“¹⁴⁸

8 Prägende Umstände

Alle „Freunde von Gugging“ hatten Ansichten, die von der Zeit, in der sie lebten geprägt war. Die Massenmorde des zweiten Weltkriegs waren nachhaltig verstörend. Nach dem Ende des Krieges, kam ein verstärktes Interesse für Minderheiten auf und die (romantisierende) Antipsychiatrie- Bewegung schlug ihre Wellen.¹⁴⁹ In diesem Kapitel werden die Begriffe Euthanasie und Antipsychiatrie näher erläutert sowie versucht, die Kunstszenen Anfang der 60er-Jahre zu beschreiben, um sich zu den rezipierenden kunstschaftenden Personen und deren Zeit ein Bild machen zu können.

Euthanasie

Der Begriff „Euthanasie“ wurde unter der Zeit des Nationalsozialismus und dem Einfluss der aufkommenden Rassenhygiene zum Synonym für die „Vernichtung lebensunwerten Lebens“. Die von außen gesetzten Kriterien „unwerten Lebens“ waren laut dem Psychiater Hoche fehlendes Selbstbewusstsein, das Fehlen produktiver Leistungen und die Notwendigkeit der Versorgung durch Dritte. Er meinte die „geistig Toten“ würden zu „Ballastexistenzen“, deren „Beseitigung [...] kein Verbrechen, keine unmoralische Handlung, keine gefühlsmäßige Rohheit,

¹⁴⁸ Rainer, In: Navratil (Hrsg.), 1978, S. 5-8
¹⁴⁹ Vgl. Steinlechner, 1989, S. 9

sondern einen erlaubten nützlichen Akt darstellt.“¹⁵⁰ Die Massenvernichtung hatte das Ziel der Ausschaltung bestimmter menschlicher Lebensformen aus der Gesellschaft und die Verhinderung ihrer Fortpflanzung. In den Jahren 1940/1941 wurden im damaligen Reichsgebiet etwa 70.000 Patient*innen, Bewohner*innen von Heil- und Pflegeanstalten sowie Heilerziehungsheimen in Vernichtungsaktionen getötet. Es sollten alle erfasst werden, die sich länger als fünf Jahre in Anstaltsbehandlung befanden oder die an Schizophrenie, „Schwachsinn“, Epilepsie und neurologischen Endzuständen litten und nicht oder nur mit „mechanischen Arbeiten“ zu beschäftigen waren.

In Tötungseinrichtungen, mehrere in Deutschland, und eine in Linz, wurden Patientinnen und Patienten in Gaskammern mit Kohlenmonoxydgas erstickt. Die Angehörigen erhielten nach einem ausgeklügelten Geheimhaltungssystem gefälschte Todesnachrichten, die sogenannten „Trostbriefe“, die eine „Erlösung“ der Kranken von ihrem Leid suggerierten. Dennoch kam es innerhalb der Bevölkerung und von kirchlicher Seite zu einer erheblichen Beunruhigung wegen der Krankenmorde. Am 24. August 1941 verfügte Hitler über die Einstellung der Massenvergasungen. Die Morde wurden allerdings mittels einer speziellen Hungerkost und Medikamententötungen bis 1945 fortgeführt. Zugleich erweiterte sich der Kreis möglicher Opfer auf die Bewohner*innen von Altersheimen, die Insass*innen von Arbeitshäusern und „nicht bildungsfähige“ Jugendliche in Fürsorgeheimen. Von 1939 bis 1945 verwendete man ebenfalls ein organisiertes Verfahren zur Erfassung geistig und körperlich behinderter Kinder. Die Kinder wurden in speziellen Kinderfachabteilungen, nach einer eingehenden Beobachtungsphase durch die behandelnden Ärzte mit Medikamenten getötet.¹⁵¹ Am 22.6.1936 wurde August Walla in der Wiener Anstalt „Am Spiegelgrund“ untersucht und durch großes Glück nicht aufgenommen. Mehr als 700 Kinder wurden dort in der Wiener Anstalt wegen „unwerten Lebens“ ermordet.¹⁵²

¹⁵⁰ Binding & Hoche, 1920, S. 57

¹⁵¹ Hohendorf, Rotzoll, Richter, Eckart & Mundt, 2002, S. 1065-1068

¹⁵² Roth, 2012, S. 70

Antipsychiatrie

Die *Antipsychiatrie* hat ihren Namen erhalten, weil sich die Bewegung gegen die traditionelle bzw. gegen die Schulpsychiatrie richtete. Die Bewegung entwickelte sich zwischen 1955 und 1975 unter anderem in Großbritannien, den Vereinigten Staaten, Italien und Deutschland. Sie unterschied sich zur klassischen Psychiatrie zum einen, dass sie andere Ursachen für Geisteskrankheiten annahm, woraus ein zweiter Gegensatz entstand und zwar in Bezug auf die Behandlung. Es wurden nicht nur die Missstände in psychiatrischen Einrichtungen angeprangert, die Psychiatrie wurde grundlegend in Frage gestellt. Die Bewegung war gegen die Behandlung im psychiatrischen Spital und gegen den Einsatz von Medikamenten und Elektrokrampftherapie. Obwohl es verschiedene Standpunkte der Antipsychiatrie-Bewegung gab, manche radikaler als andere, waren sie im Kern verwandt und bezogen sich in der Regel auf die Schizophrenie. Das hatte drei Gründe: Erstens, weil die meisten Langzeitaufenthalte in psychiatrischen Anstalten Patientinnen und Patienten waren, die an Schizophrenie litten. Zweitens entsprachen akut schizophrene Erkrankte in ihrem Erscheinungsbild am ehesten den populären Vorstellungen von „Wahnsinn“. Und zum dritten, waren die Ursachen der psychischen Störung noch nicht eindeutig geklärt.¹⁵³

Eine grundlegende Theorie der Antipsychiatrie war die Labelling-Theorie, dass Geisteskrankheiten durch die Etikettierung der Gesellschaft entstünden. Der Soziologe Lemert unterschied zwischen einer primären Deviation, diese konnte eine Abweichung von der Norm, in biologischer Hinsicht sein (z. B. Blindheit) oder auch in einer ungewöhnlichen religiösen oder politischen Anschauung, also eine soziale Abweichung. Die Gesellschaft erwartet von der blinden Person ein bestimmtes Verhalten, stellt ihr Institutionen zur Verfügung, welche gewisse Verhaltensweisen verstärken und andere zurückdrängen. Daraus würde die sekundäre Deviation resultieren, z. B. die extreme Abhängigkeit des blinden Menschen. Im Fall der Person mit extremen religiösen oder politischen Ansichten, würde dieser von der Gesellschaft etikettiert, abgedrängt und ausgestoßen werden. Die Folge wäre eine zwanghafte Tendenz, die anstößigen Ideen immer

¹⁵³ Vgl. Ernst, 1983, S. 306

wieder hervorzubringen, das Selbstverständnis eines Märtyrers, und möglicherweise eine Neigung zu Verfolgungsideen.¹⁵⁴

Um die 60er-Jahre kam „Labelling“ in den Psychiatrien noch häufig vor. Patientinnen und Patienten wurden nicht selten unter zweifelhaften Diagnosen, gegen deren Willen, hospitalisiert. Durch Resignation, Verarmung der Sprache und Vernachlässigung durch die Umgebung, ergab sich häufig die sekundäre Deviation, nämlich die Aufgabe jeglicher Eigeninitiative und das Schwinden des Wunsches nach Entlassung. Eine Weiterentwicklung der „Labelling-Theorie“ der Antipsychiatrie besagte, dass das Etikettieren sich im Dienste eines politischen oder wirtschaftlichen Systems ereigne.¹⁵⁵

Antipsychiatrie versteht Schizophrenie als Resultat in Folge des Umgangs der Gesellschaft mit Abweichung von der Norm. Jedoch folgte eine Widerlegung dieser Theorie, da sich in verschiedensten Kulturen, mit anderen gesellschaftlichen Strukturen, dieselben Symptome zeigten.¹⁵⁶

Es gab auch verschiedene Theorien zu Schizophrenie, die diese Erkrankung von einer bestimmten Art der familiären Interaktionen und Beziehungen herleitete. Die 'Double-bind'-Hypothese von Bateson ist am bekanntesten. Ihr zufolge entstände Schizophrenie durch einen uneindeutigen Kommunikationsstil der Eltern, z. B. freundliche Worte, die eigentlich eine Beleidigung meinen, oder widersprüchliches Verhalten, welches gleichzeitig Liebe und Hass ausdrückt.¹⁵⁷ Die Verbindung zur Schizophrenie konnte allerdings nie bestätigt werden. Die Familien Schizophrener sind konfliktreicher als die von Gesunden, wobei schwierige Familienverhältnisse auf viele psychische Erkrankungen zutreffen und schwierige Familienverhältnisse auch nicht zwangsläufig eine psychische Störung bedingen.¹⁵⁸

In Italien führte das öffentlichkeitswirksame Auftreten des antipsychiatrischen Schriftstellers Basaglias dazu, dass 1978 das Gesetz, welches u. a. über die

¹⁵⁴ Vgl. Lemert, 1951, S. 584,585

¹⁵⁵ Vgl. Ernst, 1983, S. 306

¹⁵⁶ Vgl. Ernst, 1983, S. 313

¹⁵⁷ Vgl. Ernst, 1983, S. 313

¹⁵⁸ Vgl. Häfner, 2017, S. 209

Abschaffung der psychiatrischen Anstalten verfügte, durchgesetzt wurde. Bei der Umsetzung in die Praxis traten allerdings erhebliche Probleme auf.

Die Deinstitutionalisierung der Behandlung von psychisch Kranken, wie sie von einigen Richtungen der Antipsychiatrie propagiert wurde, führte teilweise zu einer Verelendung und Kriminalisierung der Betroffenen. Psychiatrische Anstalten wurden durch zu wenige Alternativen und durch Alternativen, die sich nicht bewähren konnten, ersetzt.¹⁵⁹

Dennoch hatte die Antipsychiatrie den Nutzen, die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf eine vernachlässigte, verarmte und unmenschlich gewordene Spital-Psychiatrie zu lenken. Zusammen mit dem Infragestellen der Norm, wirtschaftlichem Aufschwung, dem aufkommenden Interesse nach dem zweiten Weltkrieg an allen Arten von Minderheiten, sowie der Entdeckung von Psychopharmaka und deren richtiger Dosierung, konnten sich schließlich die Bedingungen für psychisch Kranke verbessern.¹⁶⁰

„Entartete Kunst“

Werke der Sammlung Prinzhorn wurden 1937 für die nationalsozialistische Propaganda-Ausstellung „Entartete Kunst“ missbraucht. Die Kunst aus Psychiatrien wurde hier Werken der klassischen Moderne gegenübergestellt, um die „Entartung“ der Entwicklung von Kunst zu veranschaulichen.¹⁶¹ Durch den Nationalsozialismus, der jede Art von Modernismus ablehnte und Kampagnen gegen die „Entartete Kunst“ führte, wurde eine fortlaufende Entwicklung und theoretische Auseinandersetzung mit Kunst aus psychiatrischem Kontext verhindert.¹⁶² Erst Dubuffet entdeckte die Werke Morgenthalers und Prinzhorns nach über zwanzig Jahren wieder und erkannte ihren Wert. Die breite Meinung über „Entartete Kunst“ blieb allerdings noch Jahre nach dem zweiten Weltkrieg in der österreichischen Gesellschaft verankert. Arnulf Rainer erzählte, dass 1949 –

¹⁵⁹ Vgl. Ernst, 1983, S. 315-319

¹⁶⁰ Vgl. Ernst, 1983, S. 317,318

¹⁶¹ Vgl. Frohoff, 2019, S. 15

¹⁶² Vgl. Feilacher, 2004, S. 8

zu der Zeit als er an der Akademie der bildenden Künste studierte, um ein Diplom zu erlangen – nicht abstrakt gemalt werden durfte.¹⁶³

Die österreichische Kunstszene der 60er-Jahre

Die 60er-Jahre des 20. Jahrhunderts bedeuteten für Österreich wirtschaftlichen Aufschwung und markierten ein erstes Aufbrechen der politischen Strukturen der Zweiten Republik seit der Nachkriegszeit. Es entstand ein großes Spannungsfeld zwischen konservativen Kräften und neuen gesellschaftspolitischen Strömungen.¹⁶⁴

Von 1964-1970 war Josef Klaus von der ÖVP Bundeskanzler von Österreich. Der konservativ-bürgerlichen Realpolitik wurde kaum mehr als ein interesseloses Missfallen entgegengebracht, gleichzeitig wuchs der Wunsch nach dem Durchbrechen gesellschaftlicher Konventionen und Tabus. Dies erwies sich für die Kunstszene als äußerst anregend.¹⁶⁵

In diesen gesellschaftlichen Widersprüchen und Ambivalenzen entwickelte sich die zeitgenössische, österreichische Kunst. Es formten sich innovative Strömungen, wie die abstrakte gestische Malerei oder der Aktionismus, die einen wichtigen Beitrag zur internationalen Kunst dieser Zeit beitrugen, mit spezifisch österreichischer Prägung.¹⁶⁶ Der Aktionismus markierte einen bedeutenden Schritt zu einer Kunstauffassung, die die überlieferten Vorstellungen von Gemälde oder Skulptur in Frage stellten und hinter sich ließen. Kunstaustellungen wurden neu definiert, Kunst fand nun als Aktion statt, die meist nur für den Augenblick bestimmt war. Die Wiener Aktionisten Hermann Nitsch und Günter Brus inszenierten „Abreaktionsspiele“ mit Selbstbemalungen und Selbstverstümmelungen. Otto Mühl richtete seine aufgestaute Energie gegen Materialien.¹⁶⁷ Ab 1968 kam es zu Studierendenrevolten, diese gipfelten in der Aktion „Kunst und Revolution“, die als „Uniferkelei“ in den damaligen Lokal-Medien zirkulierte. Sie fand in einem Hörsaal der Universität Wien statt und wurde von den Aktionisten Günter Brus, Otto Mühl,

163 Vgl. Rainer, 2009, S. 418

164 Vgl. Prammer, In: Matt; Österreichische Parliament (Hrsg.), 2011, S. 6

165 Vgl. Prammer, In: Matt; Österreichische Parliament (Hrsg.), 2011, S. 6

166 Vgl. Prammer, In: Matt; Österreichische Parliament (Hrsg.), 2011, S. 6

167 Vgl. Eimert, 2016, S. 335

Peter Weibel, Malte Olschewski und Oswald Wiener durchgeführt. Die Künstler brachen mehrere Tabus: Nacktheit, das Verrichten der Notdurft, Auspeitschen, Selbstverstümmelung, Erbrechen, Masturbation in Begleitung der gesungenen österreichischen Bundeshymne, der Lesung spöttischer Texte und all dies auf der ausgebreiteten österreichischen Nationalflagge.¹⁶⁸

Auch wurde es immer einfacher in andere Kunstzentren wie Paris oder New York zu verreisen, und sich somit auf eine intensivere Weise mit den dort vorherrschenden Kunstszene auseinander zu setzen. Arnulf Rainer war schon 1951 gemeinsam mit Maria Lassnig in Paris, wo beide den Stil des "Informel" entdeckten und nach Österreich mitbrachten, welcher viele österreichische Maler*innen prägte.¹⁶⁹ An verschiedenen Orten der Welt kam ein vermehrtes Interesse an neuen Realismen auf. Readymades, Abfallprodukte, Alltagsthemen und Konsum wurden zu Objekten und Assemblagen zusammengefügt. Als Gegenpol kündigte sich bereits die Minimal Art an, die das Verhältnis von Objekt, Raum und Betrachter*in ursächlich neu definierte.¹⁷⁰ Zusätzlich konnte sich Anfang der 60er-Jahre, auch Pop Art etablieren, die sich die hochglänzende Bildlichkeit der Massenkultur angeeignet hatte. In der unbestrittenen Vormachtstellung sah man aber Minimal Art, Farbfeldmalerei und verwandte Künste reduzierter Handschriften. Die neuen Kunstströmungen breiteten sich bald von Nordamerika über Europa aus. Alles was an Subjektivität erinnerte, an Improvisation, an Irrationales, wurde unterdrückt, wollte man in der breiten Kunstszene gelten. Dubuffet, seine Kunst und seine Ansichten waren die seltene Ausnahme in dieser Zeit.¹⁷¹ Die Position Dubuffets und der Gugginger Künstler lösten offensichtlich bei vielen Künstlerinnen und Künstlern in Österreich ein intensives Interesse aus.

¹⁶⁸ Vgl. Matt, 2011, S. 9

¹⁶⁹ Vgl. Matt, 2011, S. 9

¹⁷⁰ Vgl. Eimert, 2016, S. 255

¹⁷¹ Vgl. Eimert, 2016, S. 358

9 Gugging als Inspiration

Arnulf Rainer (*1929)

Arnulf Rainer begann 1963 Werke aus psychiatrischem Kontext zu sammeln.¹⁷² Sein Interesse diesbezüglich nahm stetig zu und heute gehört er zu den wichtigsten Fachleuten auf diesem Gebiet und zu einem der bedeutendsten Sammler von Art Brut.¹⁷³ Rainer vertrat die Ansicht, dass psychisch kranken Künstlerinnen und Künstlern die Kontaktaufnahme zu dem innersten Selbst, während des künstlerischen Prozesses besser gelinge als „Normalen“. Authentische Kunst sei immer eine Art Selbstreproduktion und Selbstobjektivierung.¹⁷⁴ Für ihn war das größte Anliegen dem Bewusstseinszustand von Menschen mit psychischer Erkrankung möglichst nahe zu kommen. Aus diesem Grund zeichnete Rainer 1964 und 1965 unter Alkohol-, LSD- und Psilocybineinfluss.¹⁷⁵ In einem Interview 2009 merkte er allerdings dazu an, dass ihn diese Experimente dem gewünschten Ziel nicht nähergebracht hätten, der Gleichgewichts- und Orientierungssinn sei gestört gewesen und der Aufmerksamkeitshorizont eingeengt.¹⁷⁶ Bei den Besuchen in Gugging faszinierten ihn besonders die katatonischen Bewegungen, Gesten und Grimassen der Patienten. Unter Katatonie versteht man einen Zustand, in dem die Erkrankten traumähnliche Halluzinationen und Wahnszenarien durchleben. Meist sind Betroffene in solch einem Zustand verbal nicht mehr zu erreichen. In den Grimassen und Erscheinungen, die aus solch einer Verfassung resultieren, sah er intensive Selbstgespräche und prägte dafür den Begriff des „autistischen Theaters“. Hier sah er den besonderen künstlerischen Wert als den „[...] perspektivischen Fluchtpunkt aller Kunstausbübung, wo Schöpfer und Werk auch materiell völlig eins werden.“¹⁷⁷ Rainer äußerte die Theorie, dass das autistische Theater, diese „Identitätsaktionen“ auszuüben so faszinierend sei, dass ein Wiederholungsdrang der Selbstreproduktion entspringen könnte.¹⁷⁸ Er versuchte

¹⁷² Vgl. Leisch-Kiesl, 1996, S. 67

¹⁷³ Vgl. Rainer, In: Bäumer (Hrsg.), 2007, S. 462

¹⁷⁴ Vgl. Rainer, In: Navratil (Hrsg.), 1967, S. 187-190

¹⁷⁵ Vgl. Leisch-Kiesl, 1996, S.37

¹⁷⁶ Vgl. Rainer, In: Matt (Hrsg.), 2009, S. 421

¹⁷⁷ Rainer, 1989, S. 36

¹⁷⁸ Vgl. Navratil, 1999, S.23

die Körpersprache psychisch Kranker nachzuempfinden. Ab 1968 begann er mit den Werkserien 'Face Farces' und 'Bodyposes' (siehe Abb. 31+32). Rainer experimentierte mit Grimassierung und der Auslotung extremer Körperhaltungen und dokumentierte diese Prozesse fotografisch. Ihn enttäuschten die starren Fotos, die nicht das festhalten konnten, was intendiert war. So begann er den Bildern die Dynamik und Spannung, die er fühlte in gestischen Strichen aufzumalen und somit zu akzentuieren.¹⁷⁹ Wenn Arnulf Rainer vor dem Objektiv eines Photographen im Atelier oder vor dem Passbild-Automaten seine Gesichtszüge verzerrte, so wollte er unbekannte Seiten zum Vorschein bringen, die in ihm sind, er wollte sich unter psychischer und physischer Hochspannung gesteigert reproduzieren. Ziel war der Versuch der Selbstobjektivation und das Erproben von Kommunikation – diesmal durch die Körpersprache sowie das Verhältnis der Gesellschaft zu sich selbst und was sie als akzeptabel erachtet in Frage zu stellen.¹⁸⁰ Seine pragmatische Einstellung zu provokativem Handeln lautet, dass solange etwas provoziere, es auf einen künstlerisch noch nicht akzeptierten und damit noch nicht ausgeschöpften Bereich hinweise.¹⁸¹



Abbildung 31. Rainer (1970). Quadrate.

¹⁷⁹ Vgl. Leisch-Kiesl, 1996, S. 39

¹⁸⁰ Vgl. Leisch-Kiesl, 1996, S. 213

¹⁸¹ Vgl. Leisch-Kiesl, 1996, S. 38



Abbildung 32. Rainer (1970). Body language.

Peter Pongratz (*1940)

Peter Pongratz beschäftigte sich schon seit 1962 mit Kunst aus psychiatrischem Kontext. Kurze Zeit darauf lernte er die Gugginger Künstler kennen.¹⁸² Durch seine regelmäßigen Besuche in Gugging, kam es zu stilistischen Veränderungen in Pongratz' Malereien, der sich immer schon in den Zwischenwelten des gestisch Figuralen und der informell abstrakten Malerei befand. Er begann größere Formate zu wählen und wurde in der Darstellung deutlich gegenständlicher als in den Werken zuvor. In der Motivwahl setzte er sich mit den Themen auseinander, die auch seine Künstlerkollegen aus Gugging bearbeiteten. Besonders Johann Hauser und seine Kunst faszinierten ihn. 1966 und 1967 fertigte Pongratz zwei Bilder mit dem Titel „Porträt des schizophränen Johann Hauser“ an (siehe Abb. 33+34).¹⁸³

¹⁸² Vgl. Pongratz, In: Bäumer (Hrsg.), 2007, S. 121

¹⁸³ In „Schizophrenie und Kunst“ stellte Navratil, 1996, erstmalig seine kreativen Patienten vor. Johann Hauser wurde als schizophrener Künstler vorgestellt. Die Diagnose wurde später in manisch-depressiv umgeändert. Die Fehldiagnose ergab sich aus Hausers Zeichenbegabung, da man in der damaligen psychopathologischen Forschung davon ausging, dass nur Schizophrenie ein Freiwerden kreativer Leistungen ermöglichte. (Vgl. Papst, 2001, S. 46,47)



Abbildung 33. Pongratz (1966). Portrait des Schizophrenen Johann Hauser.



Abbildung 34. Pongratz (1976). Portrait des Schizophrenen Johann Hauser.

Pongratz sah Johann Hauser als Vorbild und scheute sich nicht, sich seine Techniken anzueignen und Hausers Werke in seinen Bildern zu zitieren. In dem 1967 entstandenen Werk „Lob der Schizophrenie“ (siehe Abb. 35), übernimmt Pongratz deutlich Figurenelemente der Zeichnung „Frau und Mann“ (siehe Abb. 36) von Johann Hauser.



Abbildung 35. Pongratz (1967). Lob der Schizophrenie.



Abbildung 36. Hauser (1960). Mann und Frau.

In der Zeichnung „Mann und Frau“, die um 1960 entstand, ist links eine Person abgebildet, die die bereits bekannten Attribute Johann Hausers gezeichneter Frauen aufweist: Das Geschlechtsorgan in einer rautenähnlichen Form und das üppige Haar. Die schwarz umrandeten Augen stechen eindringlich hervor und die Lippen wurden in einem intensiven Rot ausgefüllt. Durch kontrollierte Striche wird der Oberkörper von einem Karomuster geziert und der Arm ist in unorganischer Weise an den Körper angefügt. All diese Elemente übernimmt Pongratz in sein Werk und verändert sie kaum. Die Figur des Mannes ist in abgewandelter Form sichtbar. Der Kopf wird im Profil gezeigt, aus dessen großem Mund eine Hand ragt. Direkt auf den Untergrund setzt er die ebenfalls karierte Kleidung. Die Figuren in Pongratz' Malerei werden durch einen orangen „Schlauch“ miteinander verbunden, der in das Herz der Frau mündet. Die Farbflächen scheinen vom Zentrum aus in alle Richtungen zu explodieren. Nicht nur figurativ, sondern auch in der expressiven Gestik, lässt sich Pongratz von Hauser inspirieren. In den Arbeiten der Gugginger und anderer Art brut-Künstler*innen sieht Peter Pongratz die Unmittelbarkeit und Eindringlichkeit der Werke, die er bei seinen eigenen Malereien anstrebt. Er will die Wirklichkeiten in ihm abbilden und damit Menschen berühren und sich dabei nicht von durch den Zeitgeist diktierten Moden irritieren lassen.¹⁸⁴ In dieser Einstellung kann man klar Jean Dubuffets Theorien wiedererkennen.

Franz Ringel (1940 - 2011)

Franz Ringel lernte 1971 Jean Dubuffet kennen. Durch die entstandene Freundschaft entwickelte sich ein intensives Interesse für Art brut.¹⁸⁵ So folgten bald darauf Besuche in Gugging. Ringel selbst malte von der Norm abweichende Menschen und Situationen (siehe Abb. 37+38). Er bediente sich hierbei dem gemischten Profil, welches sich in Ringels Werken fast ausnahmslos durchzieht, auch sind Deformation und Disproportion weitere Charakteristika seiner Figuren. Häufig malt der Künstler mehr Zehen und Finger, so wie in den Werken Wallas oder Hausers. All diese Stilelemente verwendeten auch Gugginger Künstler, allerdings könnten das auch formale Zufälligkeiten sein. In seinen Äußerungen

¹⁸⁴ Vgl. Pongratz, In: Essl Museum Kunst der Gegenwart (Hrsg.) 2015, S. 69

¹⁸⁵ Vgl. Papst, 2001, S. 78

kann man aber deutlich einen prägenden Art brut-Einfluss erkennen und eine gewisse Identifikation mit den Kranken.



Abbildung 37. Ringel (1972). Die Abhängigkeit.

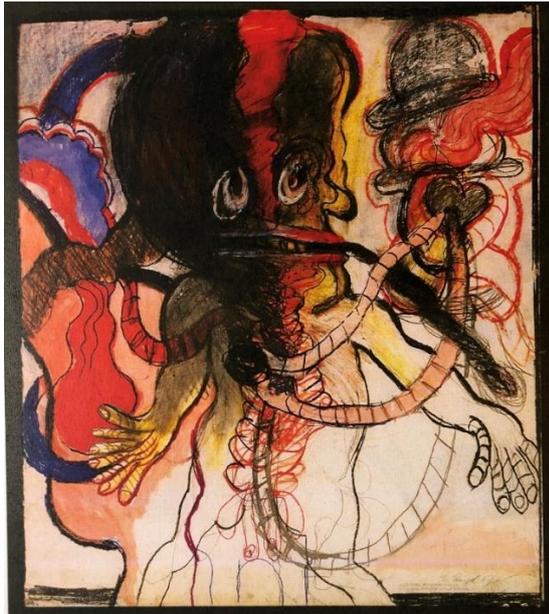


Abbildung 38. Ringel (1967). Kasperl experimentiert mit einer Plastik von Walter Pichler.

„Mir fällt nichts ein, mir fällt nur meine eigene Person ein. Ich bin eigentlich in meiner eigenen Person unheimlich eingesperrt, gefangen, gefesselt. Ich habe versucht mich zu befreien, mir gelingt es nicht, soviel ich male, je mehr ich male, je mehr male ich mich selber und immer dasselbe.“¹⁸⁶

Ringel schöpft aus dem Inneren und zeigt dabei keine schönen Menschen, er will bewusst Abgründiges sichtbar machen und die Person, die seine Kunst betrachtet, irritieren. Er wollte sich nicht an ästhetische Richtlinien eines Kunstmarktes halten, sondern seine Befindlichkeit zum Ausdruck bringen.

In einer Werkserie „Akte“ (siehe Abb. 39+40) von 1990/91 beschäftigte sich Ringel mit dem Aufeinandertreffen von Bewusstem und Unbewusstem. Nachdem die Körperumrisse mit Graphitstift schnell und verhältnismäßig naturgetreu anskizziert wurden, folgte eine aggressive, stark sexualisierte Überarbeitung. Brustwarzen, Nabel oder Genitalbereich wurden wiederholt umkreist oder hervorgehoben. Diese Art der Frauendarstellung mit Fokus auf die Sexualität und die mit Druck aufgetragene expressive gestische Strichführung, weisen Ähnlichkeiten mit den Zeichnungen Johann Hausers auf.¹⁸⁷

¹⁸⁶ Ringel, 1999, S. 18

¹⁸⁷ Vgl. Papst, 2001, S. 105



Abbildung 39. Ringel (1990). Akt 1.

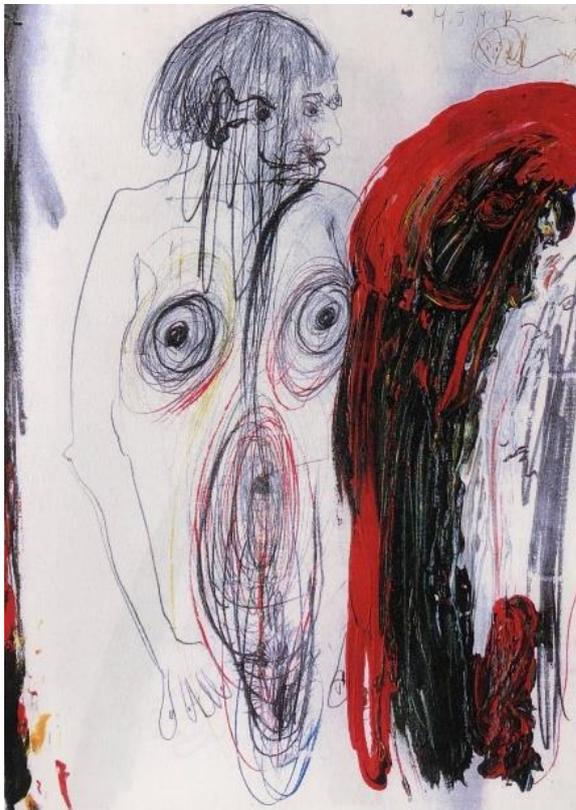


Abbildung 40. Ringel (1990). Akt 2.

André Heller (*1947)

André Heller war fasziniert von der „Welt von Kunst als absolut unkalkulierbarer Ausdrucksform.“¹⁸⁸ Inspiriert von den Eindrücken und der Sprache der schizophrenen Künstler in Gugging, schrieb Heller 1971 das umstrittene Theaterstück ‚King-Kong-King-Mayer-Mayer-Ling‘ (siehe Abb. 41).



Abbildung 41. Foto: ORF Fotodienst (1972). Aufführung "King-Kong-King-Mayer-Mayer-Ling".

Die Hauptfigur in dem Stück ist Anna Ems, die an Schizophrenie leidet. Sie hält sich für Kaiserin Elisabeth von Österreich. Ihr Mann Anton Ems ist ihr sexuell hörig, weshalb er sich, wenn er von der Arbeit nach Hause kommt, als Kaiser Franz Joseph verkleidet. Einen blauen Luftballon hält Anna für den Kronprinzen Rudolf. Die Aufführung fand am 27. Mai 1972 im Metro-Kino im Laufe der Wiener Festwochen statt. Das Stück wirkte auf das Publikum wie ein plumper Affront und Skandal auf Kosten der österreichischen Habsburger Familie. Nach 20 Minuten

188 Vgl. Seiler, 2012, S. 116

begannen aufgebrachte Zuseher*innen die Aufführung mit Zwischenrufen zu kommentieren. Das Stück wurde mit Buh-Rufen und spärlichem Applaus beendet.¹⁸⁹

Alfred Hrdlicka (1928 - 2009)

Für Alfred Hrdlicka waren die künstlerischen Erzeugnisse der Erkrankten weniger interessant, als deren Wahnvorstellungen, von denen er sich für seine Werke inspirieren ließ. In einer Rede Hrdlickas 1969, meinte er:

„Über die Realitätsbezogenheit der Psychosen und ihre Vorgeschichte lässt sich der Geisteskranke nur zögernd vernehmen, geschweige denn, dass er ernsthaft darangeht, die Umstände, Einflüsterungen, Halluzinationen, sein Angst- und Wunschdenken bewusst zu gestalten. Dazu ist er ja gar nicht in der Lage. Diese Wahnbilder aber sind es gerade, deren Aufzeigen ein interessanter Aspekt wäre als seine vorzugsweise ästhetisch bewerteten oder aus psychotherapeutischen Maßnahmen erfolgten zeichnerischen Versuche.“¹⁹⁰

In seinem Werkzyklus „Randolectil“ (siehe Abb. 42+43), der 1968 entstand, versuchte er die Wahnvorstellungen und das Verhalten der Kranken gegenüberzustellen. Bei seinen „Einschleichversuchen“ entstanden Radierungen, in denen er die Personen mit psychischen Krankheiten sowie deren Wahnbilder übersetzen wollte.¹⁹¹



Abbildung 42. Hrdlicka (1968). Der Gummitod II. Radierung aus dem Zyklus Randolectil.

¹⁸⁹ Vgl. Seiler, 2012, S. 114-117

¹⁹⁰ Hrdlicka, In: Bäumer (Hrsg.), 2009, S. 117,118

¹⁹¹ Vgl. Hrdlicka, In: Bäumer (Hrsg.), 2009, S. 117,118



Abbildung 43. Hrdlicka (1968). Die Flucht II. Radierung aus dem Zyklus Randolectil.

Heinar Klipphardt (1922 - 1982)

Einen außergewöhnlichen Fall stellt der deutsche Psychiater und Schriftsteller Heinar Klipphardt dar, der von den Texten Ernst Herbecks und der Publikation „Schizophrenie und Sprache“ von Leo Navratil so inspiriert war, dass er 1975 einen Fernsehfilm unter dem Titel „Das Leben des schizophrenen Dichters Alexander März“ verwirklichte. Ein halbes Jahr später, 1976, folgte ein Buch mit dem Titel „März“. Der Roman behandelt die Lebensgeschichte Herbecks, kombiniert mit autobiografischen Details aus dem Leben Klipphardts, zusammengefügt zu einer Kritik am traditionellen Psychatriebetrieb und der Gesellschaft, die auf jegliche Abweichung von der Norm mit Diskriminierung reagiert.¹⁹²

Klipphardt verwendete in seinem Roman Gedichte Herbecks, zum Teil wortgetreu, zum Teil verändert. Am Ende ist eine kurze Nachbemerkung zu lesen, aus welcher nicht klar hervorgeht, dass Klipphardt Texte von Ernst Herbeck in sein Buch integriert hat. Klipphardts Hinweis lautet:

„Für dieses Buch empfang ich Anregungen aus den Veröffentlichungen psychopathologischer Texte des Psychiater Leo Navratil. Besonders beeindruckt haben mich die von ihm

¹⁹² Vgl. Moosleitner, 1994, S. 91-94

*publizierten Gedichte des kranken Dichters Herbrich (Pseudonym). Unter den anderen wissenschaftlichen Arbeiten, denen ich Dank schulde, möchte ich die Arbeiten der Psychiater Laing und Basaglia und des Soziologen Goffman hervorheben.*¹⁹³

Klipphardt schreibt er sei „besonders beeindruckt“ von Herbecks Gedichten gewesen. Dieser Kommentar lässt noch nicht darauf schließen, dass er ganze Zeilen Herbecks übernommen hat. Es scheint, als fühle er sich, was die Übernahme Herbecks poetischer Texte betrifft, mehr dem Herausgeber Leo Navratil verpflichtet. Interessant ist hierbei, dass Klipphardt mit seinen Werken einen Beitrag zur Antipsychiatrie leisten will. Allerdings kann von seiner Vorgehensweise abgelesen werden, dass er Herbeck nicht als ebenbürtig anerkennt.¹⁹⁴

¹⁹³ Klipphardt, 1976, S. 227
¹⁹⁴ Vgl. Moosleitner, 1994, S. 99

10 Resümee

Als ich am 16. Juni 2019 zum ersten Mal im Museum Gugging zu Besuch war, lernte ich Karl Vondal kennen. Er winkte mich zu sich hinüber und nach kaum fünf Minuten fragte er mich nach einem Zettel und einen Stift, um mir sein Talent zu präsentieren. Er zeichnete in mein Notizbuch einen Geschlechtsakt (siehe Abb. 44) und lobte sich selbst nach jedem gesetzten Strich mit den Worten „So toll!“.

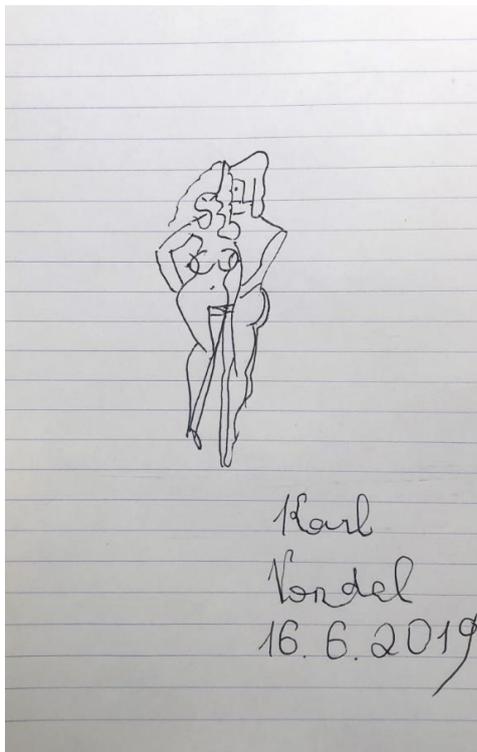


Abbildung 44. Vondal (2019). Geschlechtsakt.

Einerseits war ich von der gekonnten Strichführung wirklich begeistert und zusätzlich kam ich nicht umhin, mir die Frage zu stellen, wann mir Zeichnen das letzte Mal so viel Freude bereitet hatte. Ein paar Wochen später traf ich Karl Vondal im Atelier Gugging¹⁹⁵ wieder und lernte auch andere Künstler*innen kennen. In mir wuchs die Neugierde herauszufinden, wie andere Personen von Künstler*innen aus Gugging in ihrem Denken und (künstlerischen) Handeln beeinflusst wurden.

¹⁹⁵ Das 'Atelier Gugging', ein offenes Atelier in das auch Personen regelmäßig kommen, die außerhalb des Hauses der Künstler leben. Auch als Gast ist man willkommen und darf, nach Anmeldung, im Atelier Gugging der eigenen Kreativität freien Lauf lassen.

Zu den Künstlern Walla, Tschirtner, Hauser und Herbeck fand ich umfassendes Recherchematerial, da um ihre Werke am meisten Rezeption stattgefunden hat. Für mich war die Auseinandersetzung mit dem historischen Rückblick und den theoretischen Ansätzen ein wichtiger Ausgangspunkt, um den Aufbau der Arbeit gestalten zu können. Dadurch kam ich zu dem Schluss, mich auf die Werke der Künstler zu fokussieren und nur persönliche Details zu nennen, wenn sie mir in Bezug auf ihre Kunst oder für die folgenden Teile der Diplomarbeit relevant erschienen. Ich wollte nicht die Lebensgeschichten oder Lebensumstände hervorheben, sondern ihrer künstlerischen Arbeit gerecht werden, die mich nachhaltig fasziniert.

Als ich August Wallas Gesamtwerk betrachtete, war ich eingenommen angesichts des Ausmaßes an Produktivität. Die Enthüllung seiner Privatmythologie ermöglichte mir, die Dringlichkeit und den Umfang seiner visuellen Kunst zu erfassen. Wie man an seinem Werk erkennt, sind es innere Konflikte, die wiederholt bearbeitet werden müssen. Was die Kunst von August Walla auszeichnet, ist die Überzeugung seiner eigenen Mythologie, die unsere Welt miteinschließt und die er von Innen nach Außen umdreht.

Oswald Tschirtners Zeichnungen versetzen mich immer wieder ins Staunen. Er zeigt uns Situationen, die auf alle Details verzichten und in ihrer Reduktion ad absurdum geführt werden. Ich konnte kaum umhin bei dem Betrachten seiner Werke ständig zu schmunzeln und mich gleichzeitig nach der Sinnhaftigkeit des Lebens zu fragen. Es ist eine Komödie sowie eine Gesellschaftskritik, bei der man sich damit tröstet, dass wir alle im selben, sinkenden Boot sitzen.

Johann Hauser, der Liebling unter den Kunstinteressierten seiner Zeit, verstand es seinen Arbeiten Lebendigkeit und Ausdruck zu verleihen. Wenn man seine Werke betrachtet, wird die Passion und der Kraftakt regelrecht spürbar, die dahinterstanden, welche durch die Motivwahl zusätzlich verstärkt wurden.

Ernst Herbecks poetische Texte sind der flüchtige, stockende Versuch der Aktivierung einer Sprache, die im Leben versagt hat. Seine unverwechselbaren Sprachschöpfungen haben eine Eindringlichkeit, die mich fasziniert. Von Ernst Herbecks Texten war anscheinend nicht nur ich „beeindruckt“.

Bevor ich mich allerdings mit den einzelnen Rezipienten und ihrem künstlerischen Hergang auseinandersetzte, war es mir ein Anliegen, mich über die prägenden Umstände ihrer Zeit zu informieren. Unter Berücksichtigung gesellschaftlicher und historischer Ereignisse, theoretischer Erkenntnisse und Ansätze, ist es mir gelungen, Schnittpunkte, Überlagerungen, Komplizenschaften und Inspirationsmomente zwischen Künstlern aus Gugging und anderen Künstlerinnen und Künstlern der Avantgarde zu entdecken.

Durch die Arbeit Leo Navratils und dessen gute Verbindungen in die Kunstszene hatte er etwas in Gang gesetzt, dass eine Eigendynamik zu entwickeln begann. Zahlreiche Künstler*innen kamen regelmäßig zu Besuch und integrierten den Einfluss der Gugginger Künstler in ihr eigenes Schaffen. Sie suchten nach Inspiration, Innovation, nach etwas, das neue Impulse gab. Biederkeit und Konservatismus der Nachkriegszeit wurden mit allen künstlerischen Mitteln bekämpft. Es entstanden enge Freundschaften, allerdings wurde auch aus der „psychopathologischen Inspirationsquelle“ geschöpft. Es kam zu Aneignung, psychotische Bewusstseinszustände wurden idealisiert und teilweise versucht durch Drogeneinfluss herzustellen, bis hin zur formalen und sogar ideellen Appropriation, wie im Fall Kipphardts. Nach dem zweiten Weltkrieg und der Antipsychiatrie-Bewegung entstand das Bild, dass Personen mit psychischen Krankheiten die einzigen wären, die nicht zu den Regeln einer völlig gestörten Welt mitspielten.¹⁹⁶ Eine Romantisierung des Schizophrenen zum Märtyrer entstand und die Vorstellung von „Genie und Wahnsinn“ erlebte eine Renaissance. „Genie und Wahnsinn“ - ein Bild das voyeuristische Tendenzen fördert. Steinlechner schrieb 1989 in „Über die Ver-rückung der Sprache – Analytische Studien zu den Texten Alexanders“:

„Die sogenannten Geisteskranken sind in hervorragender Weise geeignet, die verwaiste Rolle des in den Wahnsinn entrückten Dichters einzunehmen, ohne dadurch das rational-aufgeklärte Selbstverständnis der modernen Gesellschaft zu gefährden – da sie ohnehin ausgeschlossen sind und ihre Andersartigkeit darüber hinaus mittels psychiatrischer Etikettierungen wissenschaftlich abgesichert und „gezähmt“ sind.“¹⁹⁷

¹⁹⁶ Vgl. Steinlechner, 1989, S. 9
¹⁹⁷ Steinlechner, 1989, S. 7

Die Mystifizierung des Künstler-Genies wird als „gezähmtes“ Genie betrachtet, in dessen Konkurrenz man nicht steht.

Die meisten künstlerischen Seilschaften verliefen jedoch für beide Seiten befruchtend und respektvoll. So meinte auch Leo Navratil: „Ohne meine damalige Bekanntschaft mit einigen prominenten Wiener Malern und Schriftstellern gäbe es heute keine Künstler aus Gugging“¹⁹⁸. Demnach hätte Navratil ohne ihre Hilfe, auch nicht seine Idee des „Zentrum für Kunst – Psychotherapie“ in die Realität umsetzen können, um seinen künstlerisch talentierten Patienten eine bessere soziale Wirklichkeit bieten zu können.¹⁹⁹ Vielen Künstler*innen gelang es dafür, aus der intensiven Auseinandersetzung mit Art brut und den Gugginger Künstlern Kraft zu ziehen, um ihren eigenen unangepassten Weg zu beschreiten.

Das Gugginger Modell ist weltweit einzigartig. 1986 wurde es in „Haus der Künstler“ umbenannt, da Johann Feilacher, Navratils Nachfolger, die Kunst noch weiter in den Fokus rücken wollte. Es ist die einzige Gruppe, die gezielt eine Lebens- und Arbeitsgemeinschaft aufgebaut hat, die so viele hochrangige Künstler*innen darin vereinigt – nur mit Hilfe von Kontinuität, ohne zeitlichen Stress oder Erfolgsdruck.

Die Zeit um den Kampf der Anerkennung von Art brut gehört der Vergangenheit an. In den letzten Jahren wurde der Diskurs der medizinisch-psychiatrischen Auseinandersetzung von der kunstkritischen Perspektive übernommen. Die deutlich gestiegene Wertschätzung für Art brut hat ihre Eingliederung in das offizielle Kultursystem irreversibel in Gang gesetzt. Dubuffets utopische Vorstellung Art brut von kultureller Kunst getrennt zu halten, konnte nicht bewahrt werden.

Allerdings hat die Zuerkennung einen langen Prozess hinter sich. Der Psychiater Ludwig Binswanger erklärte noch 1956, im Fehlen jeglicher Beziehung zu künstlerischen Vorbildern und Überlieferungen den Beweis gefunden zu haben, dass Kunst und Bildnerei von Personen mit psychischen Erkrankungen

¹⁹⁸ Navratil, 1999, S. 211

¹⁹⁹ Vgl. Frohoff, 2019, S. 31-33

unvereinbare Begriffe seien.²⁰⁰ Gerade dieses Argument wurde von Jean Dubuffet, jedoch schon 1945 zum Hauptkriterium von Art brut ernannt. Die vorhandenen Bezüge zu kulturellen Einflüssen wurden wiederum von Peter Gorsen untersucht. Zu sehr prallten und prallen nach wie vor verschiedene Sichtweisen aufeinander: die medizinisch-psychiatrische, die kunstkritische und kunsthistorische und letztlich auch die rezeptive, durch den Kunstmarkt, Sammler*innen und die breite Öffentlichkeit. Inzwischen haben sich schon Kunstmessen oder Kunstmagazine etabliert, die sich ausschließlich Art brut widmen. Es kommen, unter anderem wegen der Vermarktung, immer wieder andere und neue Fragen auf. Auch wenn diese im Rahmen der Diplomarbeit nicht gänzlich geklärt wurden bzw. werden konnten, leistet diese Arbeit dennoch eine gute Basis für weitere Forschungsvorhaben zu dieser Thematik.

²⁰⁰ Vgl. Binswanger, 1956, S. 137

11 Quellenverzeichnis

- Aigner, C. & Zambo, H. (Hrsg.). (2001). *Johann Hauser. Im Hinterland des Herzens*. Wien: Brandstätter.
- Bader, A. (1971). Zugang zur Bildnerie der Schizophrenen vor und nach Prinzhorn, in A. Bader (Hrsg.), *Geisteskrankheit, bildnerischer Ausdruck und Kunst. Eine Sammlung von Texten zur Psychopathologie des Schöpferischen*, (S. 107–120). Bern: Ders. Verlag.
- Bader, A. & Navratil, L. (1976). *Zwischen Wahn und Wirklichkeit. Kunst – Psychose – Kreativität*. Luzern: C.J. Bucher.
- Bäumer, A. (2007). *Kunst von Innen. Art Brut in Austria*. Wien: Holzhausen Verlag.
- Berger, A. (1999). *Peter Pongratz und die Bildnerie der Geisteskranken*. Unveröffentlichte Diplomarbeit, Universität für Angewandte Kunst.
- Binding K. & Hoche A. (1920). *Die Freigabe der Vernichtung lebensunwerten Lebens. Ihr Maß und ihre Form*. Leipzig: Felix Meiner.
- Binswanger, L. (1956). Drei Formen mißglückten Daseins. Verstiegtheit, Verschrobenheit, Maniertheit. Tübingen: Niedermeyer.
- Chobot, D. (2015). Ver-rückt – Art Brut – Outsider Art, in GlobArt (Hrsg.), *(UN)sichtbar. Erklärungsmuster, um die Welt heute zu verstehen*, (S. 88-93). Berlin: De Gruyter.
- Die Sammlung Essl (Hrsg.). (1995). *Arnulf Rainer. 100 Bilder aus der Sammlung Essl*. Klosterneuburg: Fritz Schömer Ges.m.b.H.
- Eimert, D. (2016). *Kunst des 20. Jahrhunderts*. Bournemouth: Parkstone International.
- Eissing-Christophersen, Ch., Le Parc, D. (Hrsg.) (1997) *Marcel Reja. Die Kunst bei den Verrückten*. Wien: Springer Verlag
- Ernst, C. (1983). Antipsychiatrie und Psychiatriereform. *Schweizer Monatshefte: Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur*, 63(4), 1983, 305-319.
- Essl Museum Kunst der Gegenwart (Hrsg.). (2015). *Peter Pongratz. Eine Retrospektive*. Klosterneuburg: Sammlung -Essl Kunst Verwaltungs GmbH.

- Feilacher, J. (2004). *Souvären – Das Haus der Künstler in Gugging*. Heidelberg: publishing house.
- Feilacher, J. (2006). August Walla. *Psychiatrie und Psychotherapie*, Vol. 2(1), 35-36
- Feilacher, J. (Hrsg.). (2006). *Das rote Zebra. Zeichnungen von Oswald Tschirtner*. Wien: Brandstätter.
- Frohoff, S. (2019). *Leibliche Bilderfahrung: Phänomenologische Annäherungen an Werke der Sammlung Prinzhorn*. Cham: Springer International Publishing.
- Gorsen, P. (1980). Kunst und Krankheit. Metamorphosen der ästhetischen Einbildungskraft. Frankfurt: Europäische Verlagsanstalt
- Gorsen, P. (2012). Kunst jenseits und abseits der Kunst. Karriere und Krise eines epochalen Experiments, in S. Mentzos & A. Münch (Hrsg.) *Das Schöpferische in der Psychose*, (S. 71-87). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG.
- Häfner, H. (2017). *Das Rätsel Schizophrenie: Eine Krankheit wird entschlüsselt*. München: C.H. Beck.
- Hohendorf, G., Rotzoll, M., Richter, P., Eckart, W. & Mundt, C. (2002). *Die Opfer der nationalsozialistischen "Euthanasie-Aktion T4"*. *Der Nervenarzt*, 73, 1065-1074.
- Jagfeld, M. (2008). *Outside In. Zeitgeschehen in Werken der Sammlung Prinzhorn am Beispiel Rudolf Heinrichshofen*. Weimar: VDG.
- Jägers, A. (1989). Von Gugging aus... - Das Haus der Künstler und die Folgen. Innsbruck: VIP
- Leisch-Kiesl, M. (1996). *Verbergen und Entdecken- Arnulf Rainer im Diskurs von Moderne und Postmoderne*. Wien: Passagen Verlag.
- Lemert, E. M. (1951). *Social pathology. A systematic approach to the theory of sociopathic behavior*. New York: McGraw-Hill.
- Matt, G. & Österreichisches Parlament (Hrsg.). (2011). *Österreichs Kunst der 60er-Jahre. Gespräche*. Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst.

- Mita, T. H., Dermer, M. & Knight, J. (1977). Reversed facial images and the mere exposure hypothesis. *Journal of Personality and Social Psychology*, 35, 597–601.
- Moosleitner, M. (1994). *Zwischen Selbst(er)findung und Fremdbestimmung: Zur Identität Ernst Herbecks*. Unveröffentlichte Diplomarbeit, Universität Wien.
- Navratil, L. (Hrsg.). (1977). *Alexanders poetische Texte*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Navratil, L. (1978). *Johann Hauser - Kunst aus Manie und Depression*. München: Rogner und Bernhard.
- Navratil, L. (1983). *Die Künstler aus Gugging*. Wien: Medusa.
- Navratil, L. (1993). *Bilder nach Bildern. Die Künstler aus Gugging*. Salzburg/Wien: Residenz Verlag.
- Navratil, L. (1999). *Art brut und Psychiatrie*. Wien: Brandstätter.
- Lemert, E. M. (1951). *Social pathology. A systematic approach to the theory of sociopathic behavior*. New York: McGraw-Hill.
- Rainer, A. (1967). Schön und Wahn. Protokolle '67. *Wiener Jahresschrift für Literatur, bildende Kunst und Musik*. 187-190.
- Rainer, A. (1988/99). Die 13. Muse oder Wahnsinn eine Kunstart. *Kunst & Therapie. Zeitschrift zu Fragen der Ästhetischen Erziehung*, 14, 36.
- Rexer, L. (2005). *How to look at Outsider Art*. New York: Harry N. Inc.
- Ronte, D. (1980). *Oswald Tschirtner*. Wien: Pillerdruck.
- Roth, G. (2012). *Im Irrgarten der Bilder. Die Gugginger Künstler*. St. Pölten/ Salzburg/ Wien: Residenz Verlag.
- Papst, M. (2001). *Art Brut und ihr Einfluß auf die Österreichische Kunst der Gegenwart an den Beispielen Peter Pongratz und Franz Ringel*. Unveröffentlichte Diplomarbeit, Universität Wien.
- Prinzhorn, H. (1922). *Bildnerie der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*. Berlin: Severus Verlag

- Ringel, F. (1999). *Die Reise nach Petuschki*. Heidelberg: Hilger Verlag
- Schottenlohn, G. (1994). *Wenn Worte fehlen, sprechen Bilder. Bildnerisches Gestalten und Therapie*. München: Kösel
- Seiler, C. (2012). *André Heller. Feuerkopf. Die Biographie*. München: Bertelsmann.
- Steinlechner, G. (1989). *Über die Ver-rückung der Sprache. Analytische Studien zu den Texten Alexanders*. Wien: Wilhelm Braumüller.
- Thomashoff, H. und Naber D. (1999). *Psyche und Kunst*. Stuttgart: Schattauer
- Weber, C. (1991). *Vom „Erweiterten Kunstbegriff“ zu „Erweiterten Pädagogikbegriff“.* Versuch einer Standortbestimmung von Joseph Beuys. Frankfurt: Verlag für Interkulturelle Kommunikation.
- Zajonc, R. B. (1968). Attitudinal effects of mere exposure. *Journal of Personality and Social Psychology*, *SM9*, 1–27.

12 Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1. Foto: Navratil (1970). Garten der Wallas..... 25
Navratil, L. (1999). *Art brut und Psychiartie*. Wien: Brandstätter, S. 59.
- Abbildung 2. Walla (1970). Ohne Titel. 26
Navratil, L. (1999). *Art brut und Psychiartie*. Wien: Brandstätter, S. 51.
- Abbildung 3. Walla (1990). Landschaften oben am Planet Himmel... 26
Roth, G. (2012). *Im Irrgarten der Bilder. Die Gugginger Künstler*. St. Pölten/
Salzburg/ Wien: Residenz Verlag, S. 78.
- Abbildung 4. Foto: Navratil (1985). Straßenzeitung 1. 27
Navratil, L. (1999). *Art brut und Psychiartie*. Wien: Brandstätter, S. 66.
- Abbildung 5. Foto: Navratil (1985). Straßenzeitung 2. 27
Navratil, L. (1999). *Art brut und Psychiartie*. Wien: Brandstätter, S. 66.
- Abbildung 6. Walla (1984). Ausm Land, Konkko..... 28
Roth, G. (2012). *Im Irrgarten der Bilder. Die Gugginger Künstler*. St. Pölten/
Salzburg/ Wien: Residenz Verlag, S. 76.
- Abbildung 7. Foto: Roth (2012). Wallas Zimmer nach seinem Tod 1..... 29
Roth, G. (2012). *Im Irrgarten der Bilder. Die Gugginger Künstler*. St. Pölten/
Salzburg/ Wien: Residenz Verlag, S. 62.
- Abbildung 8. Foto: Roth (2012). Wallas Zimmer nach seinem Tod 2..... 29
Roth, G. (2012). *Im Irrgarten der Bilder. Die Gugginger Künstler*. St. Pölten/
Salzburg/ Wien: Residenz Verlag, S. 63.
- Abbildung 9. Foto: Navratil (1983). Walla bemalt einen Baum..... 30
Navratil, L. (1999). *Art brut und Psychiartie*. Wien: Brandstätter, S. 62.
- Abbildung 10. Foto: Walla (Mutter) (1970). Walla in der Donau-Au. 31
Navratil, L. (1999). *Art brut und Psychiartie*. Wien: Brandstätter, S. 182.

Abbildung 11. Foto: Walla (Mutter) (ca.1980). Walla vor einem gesprengten Gebäude.	32
Rexer, L. (2005). <i>How to look at Outsider Art</i> . New York: Harry N. Inc., S. 146.	
Abbildung 12. Walla (1986). Zwei Engel.	32
Roth, G. (2012). <i>Im Irrgarten der Bilder. Die Gugginger Künstler</i> . St. Pölten/ Salzburg/ Wien: Residenz Verlag, S. 75.	
Abbildung 13. Walla (1984). Augustine Aloisia.....	34
Bäumer, A. (2007). <i>Kunst von Innen. Art Brut in Austria</i> . Wien: Holzhausen Verlag, S. 81.	
Abbildung 14. Tschirtner (1972). Entwurf für ein Denkmal.....	35
Ronte, D. (1980). <i>Oswald Tschirtner</i> . Wien: Pillerdruck, S. 39.	
Abbildung 15. Tschirtner (1992). Ein alter Mann wird gespeist.	36
Rexer, L. (2005). <i>How to look at Outsider Art</i> . New York: Harry N. Inc., S. 144.	
Abbildung 16. Tschirtner (1987). Zwei Schwestern.	37
Bäumer, A. (2007). <i>Kunst von Innen. Art Brut in Austria</i> . Wien: Holzhausen Verlag, S. 9.	
Abbildung 17. Tschirtner (1972). Viele Menschen liegen auf einer Wiese. ..	38
Roth, G. (2012). <i>Im Irrgarten der Bilder. Die Gugginger Künstler</i> . St. Pölten/ Salzburg/ Wien: Residenz Verlag, S. 111.	
Abbildung 18. Tschirtner (1972). Ich möchte in einer Sänfte getragen werden.	39
Ronte, D. (1980). <i>Oswald Tschirtner</i> . Wien: Pillerdruck, S. 43.	
Abbildung 19. Tschirtner (2003). Kirschbaum.	40
Feilacher, J. (2004). <i>Souvären – Das Haus der Künstler in Gugging</i> . Heidelberg: publishing house, S. 69.	
Abbildung 20. Tschirtner (1972). Schneefall.	41
Ronte, D. (1980). <i>Oswald Tschirtner</i> . Wien: Pillerdruck, S. 37.	

Abbildung 21. Tschirtner (1971). Landschaft.	41
Navratil, L. (1999). <i>Art brut und Psychiatrie</i> . Wien: Brandstätter, S. 203.	
Abbildung 22. Tschirtner (1998). Hochhaus.....	42
Feilacher, J. (2004). <i>Souvären – Das Haus der Künstler in Gugging</i> . Heidelberg: publishing house, S. 55.	
Abbildung 23. Hauser (1971). Schloß.....	43
Aigner, C. & Zambo, H. (Hrsg.). (2001). <i>Johann Hauser. Im Hinterland des Herzens</i> . Wien: Brandstätter, S. 107.	
Abbildung 24. Hauser (1969). Frau.....	43
Aigner, C. & Zambo, H. (Hrsg.). (2001). <i>Johann Hauser. Im Hinterland des Herzens</i> . Wien: Brandstätter, S. 71.	
Abbildung 25. Hauser (1971). Frau mit roten Haaren.	45
Roth, G. (2012). <i>Im Irrgarten der Bilder. Die Gugginger Künstler</i> . St. Pölten/ Salzburg/ Wien: Residenz Verlag, S. 98.	
Abbildung 26. Hauser (1986). Nackte Frau mit Hut.	46
Aigner, C. & Zambo, H. (Hrsg.). (2001). <i>Johann Hauser. Im Hinterland des Herzens</i> . Wien: Brandstätter, S. 207.	
Abbildung 27. Hauser (1969). Königin Elisabeth.	47
Aigner, C. & Zambo, H. (Hrsg.). (2001). <i>Johann Hauser. Im Hinterland des Herzens</i> . Wien: Brandstätter, S. 63.	
Abbildung 28. Hauser (1969). Eisbär.....	48
Aigner, C. & Zambo, H. (Hrsg.). (2001). <i>Johann Hauser. Im Hinterland des Herzens</i> . Wien: Brandstätter, S. 84.	
Abbildung 29. Hauser (1966). Engel zwischen Himmel und Hölle.	49
Aigner, C. & Zambo, H. (Hrsg.). (2001). <i>Johann Hauser. Im Hinterland des Herzens</i> . Wien: Brandstätter, S. 36.	

- Abbildung 30. Hauser (1967). Mädchen im gelben Kleid.50
 Aigner, C. & Zambo, H. (Hrsg.). (2001). *Johann Hauser. Im Hinterland des Herzens*. Wien: Brandstätter, S. 50.
- Abbildung 31. Rainer (1970). Quadrate.....68
 Die Sammlung Essl (Hrsg.). (1995). *Arnulf Rainer. 100 Bilder aus der Sammlung Essl*. Klosterneuburg: Fritz Schömer Ges.m.b.H, S. 49.
- Abbildung 32. Rainer (1970). Body language.....69
 Die Sammlung Essl (Hrsg.). (1995). *Arnulf Rainer. 100 Bilder aus der Sammlung Essl*. Klosterneuburg: Fritz Schömer Ges.m.b.H, S. 50.
- Abbildung 33. Pongratz (1966). Portrait des Schizophrenen Johann Hauser.70
 Pongratz P. (1997). *Soul painting 1962-1997*. Wien/New York: Springer, S. 17
- Abbildung 34. Pongratz (1976). Portait des Schizophrenen Johann Hauser.70
 Pongratz P. (1997). *Soul painting 1962-1997*. Wien/New York: Springer, S. 16
- Abbildung 35. Pongratz (1967). Lob der Schizophrenie.71
 Reicher, O. (Hrsg.). (1975). Peter Pongratz. Malerei – Zeichnung – Graphik. Wien/München: Jugend und Volk, Tafel 3.
- Abbildung 36. Hauser (1960). Mann und Frau.71
 Aigner, C. & Zambo, H. (Hrsg.). (2001). *Johann Hauser. Im Hinterland des Herzens*. Wien: Brandstätter, S. 44.
- Abbildung 37. Ringel (1972). Die Abhängigkeit..... 68
 Breicha, O. (Hrsg.). (1988). Wirklichkeiten. Aspekte einer Gruppierung. Wolfgang Herzig, Martha Jungwirth, Kurt Kocherscheidt, Peter Pongratz, Franz Ringel, Robert Zeppel-Sperl. Wien: Museum des 20. Jahrhunderts, S. 155.
- Abbildung 38. Ringel (1967). Kasperl experimentiert mit einer Plastik von Walter Pichler..... 69
 Breicha, O. (Hrsg.). (1988). Wirklichkeiten. Aspekte einer Gruppierung. Wolfgang Herzig, Martha Jungwirth, Kurt Kocherscheidt, Peter Pongratz, Franz Ringel, Robert Zeppel-Sperl. Wien: Museum des 20. Jahrhunderts, S. 149.

Abbildung 39. Ringel (1990). Akt 1.	75
Schuh, F. (Hrsg.) (1991). <i>Franz Ringel</i> . Wien: Deuticke, S. 244.	
Abbildung 40. Ringel (1990). Akt 2.	75
Schuh, F. (Hrsg.) (1991). <i>Franz Ringel</i> . Wien: Deuticke, S. 246.	
Abbildung 41. Foto: ORF Fotodienst (1972). Aufführung "King-Kong-King-Mayer-Mayer-Ling".....	76
Seiler, C. (2012). <i>André Heller. Feuerkopf. Die Biographie</i> . München: Bertelsmann, S. 104.	
Abbildung 42. Hrdlicka (1968). Der Gummitod II. Radierung aus dem Zyklus Randolectil.	77
Bäumer, A. (2007). <i>Kunst von Innen. Art Brut in Austria</i> . Wien: Holzhausen Verlag, S. 117.	
Abbildung 43. Hrdlicka (1968). Die Flucht II. Radierung aus dem Zyklus Randolectil.	78
Bäumer, A. (2007). <i>Kunst von Innen. Art Brut in Austria</i> . Wien: Holzhausen Verlag, S. 119.	
Abbildung 44. Vondal (2019). Geschlechtsakt.	80
Baldt, C. (2009). Selbst fotografiert	