

Die Ansammlung im künstlerischen Prozess

*Untersuchung einer Arbeitsweise anhand Jean Dubuffets Kollektion der Art Brut und
Dieter Roths Tagebuchkonzepten*

Diplomarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades Magistra artium
eingereicht bei Univ.-Prof. Mag.phil. Dr.phil. Eva Kernbauer

Universität für angewandte Kunst Wien
Institut für Kunstwissenschaften, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung

Stefanie Reiner-Rozman
Wien, Dezember 2015

Abstract

Ausgehend von der Diskussion über das Neue in der Kunst sollen zwei künstlerische Positionen auf deren Sammlungspraxis hin befragt werden. Mechanismen der Anhäufung und Lagerung sind immanenter Bestandteil künstlerischer Produktion, weswegen die Darstellung des Wirkungsbereichs einer Materialsammlung das Verbindungsstück zwischen Kunstwerk und Entstehungsprozess bilden kann. Mit Beginn des 20. Jahrhunderts werden in Europa das Sammeln, Suchen und Finden zu künstlerischen Verfahren, die an der Schnittstelle zwischen Kunstwerk und Arbeitsmaterial mit den KünstlerInnen in einen Dialog treten. Besprochen wird in dieser Arbeit in wie fern die Sammelpraxis zweier ausgewählter Persönlichkeiten, namentlich Jean Dubuffet und Dieter Roth deren künstlerische Positionierung und Produktion transformiert.

Abstract

Based on the discussion on art as an innovative process two artistic positions will be considered with a focus on their collective habits. The collection (and accumulation) as an immanent component of the artistic production links the artwork to the creative process including the artist. Collecting, searching and finding has become a popular and often applied method in Europe since the early 20th century. The transformation of the artistic positioning and production due to collection practices shall be discussed by the collections of Jean Dubuffet and Dieter Roth.

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit,
dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und unter Verwendung der angegebenen Quellen verfasst habe und diese Diplomarbeit weder im In- noch Ausland (einer Betreuerin / einem Beurteiler zur Beurteilung) in irgendeiner Form als Prüfungsgegenstand vorgelegt wurde.

Dieses Exemplar stimmt mit der beurteilten Arbeit überein.

Stefanie Reiner-Rozman

Danksagung

Bei allen Menschen, die mir im Laufe des Verfassens dieser Arbeit zur Seite gestanden sind möchte ich mich herzlich bedanken.

Inhalt

1. Einleitung	2
2. Die Materialsammlung und das Neue im 20.Jahrhundert	10
2.1 Das Schöne und das Profane	14
2.1.1 Surrealismus, Ästhetik und Wirklichkeit	18
2.2 Resümee: Wirkungsbereich der Sammlungspraxis	22
3. Jean Dubuffet und die Art Brut	25
3.1 Claude Lévi-Strauss und Jean Dubuffet	28
3.2 (Ent-)Wertung von Kunst	32
3.2.1 Kunst der "Geisteskranken"?	35
3.3 Dubuffet als Kunstsammler	40
3.3.1 Lausanne	43
3.3.2 VertreterInnen der Art Brut Collection	45
3.4 Die Auswirkungen der Art Brut auf den Kunstmarkt	47
3.4.1 Heinrich Anton Müller: zwischen Hommage und Kunstmarkt	49
3.5 Dimensionen des Sammels: Dubuffet, Kunst und Mimesis	52
4. Dieter Roth als Sammler	60
4.1 Biographische Daten zu Dieter Roth	63
4.2 Die museale Sammlung als Werk	66
4.2.1 Abfall oder Kunst: Anmerkungen über Pluralisierung, Sammlung und Werk	67
4.3 Werkbetrachtungen	71
4.3.1 flacher Abfall	71
4.3.2 Reykjavik Slides - Every View of a City	78

4.3.3 Roths Tagebücher	81
4.4 Dimensionen des Sammelns: Selbstdarstellung als Sammlungsmotiv	84
5. Conclusio	87
6. Literaturverzeichnis	92
7. Internetquellen	101
8. Abbildungen	103

"Sammeln ist eine verbreitete Form abweichenden Verhaltens, nämlich der Unfähigkeit, Dinge dort liegenzulassen, wo sie hingehören."

Walter Grasskamp¹

R: *Das Aufbewahren ist dasselbe wie das Wegschmeißen.*

L: *Ach ja?*

R: *Ja. Symptomatisch hat es sich geändert, aber essentiell ist es genau dasselbe.*

Dieter Roth (R) und Irmelin Lebeer-Hossmann(L)²

¹ Zitiert nach: Moldehn 1994, S.46

² Roth 2002, S.36

1. Einleitung

der Sammlungsbegriff – ein kurzer Überblick

Die Sammlung hat viele Gesichter. Sie ist öffentlich, sie ist privat und kann verborgen sein. Manche Sammlungen sind präzise dokumentiert und geordnet, andere ohne erkennbare Struktur angelegt. Auch durch ihre Bestandteile lässt sie sich nicht charakterisieren. Jede Sammlerin und jeder Sammler hat eigene Präferenzen und Themenbereiche nach denen die Sammlung gestaltet wird, nach welchen sich die Suche nach Objekten richtet. Dies hat aber weniger mit dem Geschmack der Sammelnden zu tun, als mit dem Anspruch auf Vollständigkeit. Passionierte, professionelle SammlerInnen lassen sich nicht von Modeerscheinungen leiten. Dennoch ist eine Sammlung immer ein Teil von jener Person, die sie in mühevoller Arbeit zusammengetragen hat. Nüchtern ausgedrückt besteht die Sammlung aus gelagertem Material. Die Tätigkeit Sammeln geht dieser voraus und ist ebenso ständiger Begleiter, denn vollständig ist eine Sammlung nie. Werner Muensterberger (1913-2011) ein deutscher Psychoanalytiker und ambitionierter Sammler afrikanischer Kunst, erläutert in seiner Abhandlung "Sammeln: eine unbändige Leidenschaft" aus psychoanalytischer Sicht, dass einer Sammlung das Bedürfnis ständiger Erweiterung zugrunde liegen würde. Sie dient zum Beispiel als Ausgleich, Ausdruck der eigenen Persönlichkeit oder der Prokrastination und Vernachlässigung alltäglicher Verrichtungen indem das Sammeln zum Mittelpunkt der Gedankenwelt erkoren wird.³ Die sammelnde Person unterliegt nach Muensterberger einem Zwang oder auch innerem Drang. Oft verkörpert die Sammlung ein gedankliches Szenario, dass sich durch diese erfüllen soll.⁴ Ein weiterer Punkt, der in der Sammlung Bestand hat ist die Bewertung von Objekten, die subjektiv von der betrachtenden und der sammelnden Personen ausgeht. Muensterberger meint dazu:

“Sie enthüllen das Bedürfnis einer phallisch-narzisstischen Persönlichkeit. Wir sehen sie bei allen möglichen Angebereien. Sie posiert gern oder macht aus ihren Besitztümern ein Spektakel. Aber man erkennt leicht, daß diese Besitztümer, von welchem Wert und welcher Bedeutung sie auch sein mögen, nur Stellvertreter ihrer selbst sind.“⁵

³ Muensterberger 1995, S.19ff

⁴ Ebd S.32

⁵ Ebd S.33

Eine sammelnde Person ist eng mit ihrem Hab und Gut verbunden. In jedem Gegenstand kann eine Geschichte über die Welt, eine Utopie und die SammlerInnen selbst gesehen werden.⁶

Wir sprechen bei einer Sammlung also vordergründig von Materialkultur. Innerhalb der Gesellschaft unterliegt das Sammeln meist einem Nutzen welcher sich einerseits an den Status richtet oder mit Bedürfnisbefriedigung zusammenhängt. Als illustres Beispiel bietet sich die Bekleidung an. Jede Person besitzt eine kleine Sammlung an Kleidungsstücken, die eine symbolische Funktion erfüllen und gleichzeitig einen schützenden, praktischen Aspekt (z.B. wärmende Winterbekleidung oder robuste Arbeitsbekleidung) beinhalten. Somit ist die Sammlung auch Bestandteil der Alltagskultur. Man könnte sich nun fragen, was KünstlerInnen, die eine Sammlung anlegen besonders macht? Um dies zu beantworten muss der Sammlungsbegriff aufgespalten werden, denn Sammlungen spielten wie Krzysztof Pomian (geb. 1934), ein polnischer Autor mit Fokus auf Geschichte und Philosophie, in seinem Buch "Der Ursprung des Museum: Vom Sammeln" aufzeigt, für die Kunstproduktion schon lange eine große Rolle. Aber nicht im Sinne des nützlichen Objektes, sondern als geistiges Eigentum.⁷ Spricht man im Kunstkontext von einer Sammlung, so fallen einem doch gleich die Archive der staatlichen Museen, das Mäzenatentum privater SammlerInnen oder Stiftungen ein. Werden KünstlerInnen zu KollektorInnen, handelt es sich nicht nur um deren private Sammlung an Kunstwerken oder selbst produzierte, unverkaufte Arbeiten, sondern auch um deren Arbeitsmaterial. Hier lässt sich eine Differenz feststellen. Einer Sammlung im Sektor des Kunstmarkts werden andere Eigenschaften zugesprochen als einer, die in der Kunstproduktion verortet wird. Wir werden noch sehen, dass dabei die ästhetische Bewertung von Material ausschlaggebend ist. So stehen Arbeitsmaterial und Kunstwerk oft näher beieinander als auf den ersten Blick ersichtlich. In der europäischen Kunst des 20. Jahrhunderts können differente Umgangsformen mit Materialanhäufungen beobachtet werden. Wie KünstlerInnen mit ihren gesammelten Objekten umgehen steht dabei im Kontext der Produktionsstrategie. Inbegriffen sind die Präsentation und Dokumentation einer Sammlung sowie die Interpretation und die Weiterverarbeitung des gesammelten Materials durch Kunstschaaffende. Im Laufe dieser Arbeit werde ich mich mit diesen Fragen auseinandersetzen und die Dimensionen einer von KünstlerInnen selbst angelegten Kollektion, in Bezug zur künstlerischen Arbeit und deren Rezeption setzen. Die zwei Künstler und Sammler Dieter Roth und Jean Dubuffet, sowie deren (An)Sammlungen werden herangezogen um die sammelnde Tätigkeit als künstlerische Strategie zu untersuchen.

⁶ Muensterberger 1995, S.38

⁷ Pomian 1993, S.18ff

Ausgangspunkt dafür sollen folgende zwei Hypothesen sein.

1. Die Archive von KünstlerInnen – deren Anhäufung an Material – haben Auswirkungen auf ihre Arbeitsweise und das Kunstwerk. Daraus lässt sich schlussfolgern, dass der Kunstmarkt und die ästhetische Diskussion durch die künstlerische (An)Sammlung beeinflusst werden.
2. Diese Ansammlungen können als Kunstwerk interpretiert werden.

Drei weitere Schlüsselworte sind nun einzuführen, nämlich die Ästhetik, der Werkbegriff und der Kunstmarkt. Dass diese eng nebeneinander angesiedelt sind und sich gegenseitig beeinflussen wird im 2. Kapitel anhand der Moderne dargestellt.

Die Entwicklungen des europäischen Kunstverständnisses seit Beginn des 20. Jahrhunderts ziehe ich also als Ausgangspunkt heran. Zu dieser Zeit haben KünstlerInnen begonnen selbst Sammlungen anzulegen, die von der traditionellen Form des Skizzenbuches und Tagebuchs abweicht. Es sind Anäufungen an Material unterschiedlichster Art, die durch die Künstler eine Neubewertung erfahren. Darauf soll der Fokus gerichtet sein. Kollektionen aus öffentlicher Hand oder private Stiftungen schneide ich lediglich oberflächlich an, wenn dies die Fragestellung verlangt. Wichtiger ist mir die oben schon genannten Begriffe (Sammlung, Ästhetik, Werk, Rezeption) aufeinander zu beziehen und deren Verknüpfungspunkte zu untersuchen.

Im Zuge dieser Arbeit ist es mir immer schwieriger gefallen die untersuchten Ansammlungen zu charakterisieren, diese somit in Begriffe wie Archiv, Bibliothek oder Museum einzuordnen. Die Anhäufung als Ausgangspunkt und immanenter Bestandteil künstlerischer Praxis ist ein Feld, das mit diesen Definitionen umgehen und sie gleichzeitig außer Kraft setzen kann.

Grundlagen und einführende Literatur

Für die Erstellung der Arbeit sind einige TheoretikerInnen besonders wichtig gewesen. Sie dienten mir unter anderem als Inspirationsquelle, Anhaltspunkte und Recherche historischer Kontexte. Nennen möchte ich, in thematischer Reihung einige AutorInnen - beginnend mit dem Gebiet der Ästhetik.

"Die Kritik der Urteilskraft", wurde 1790 vom deutschen Philosophen Immanuel Kant (1724-1804), neben "Die Kritik der reinen Vernunft" und "Die Kritik der praktischen Vernunft", als eines seiner drei Hauptwerke verfasst. Angesiedelt ist es im Bereich der Ästhetik und befasst sich im ersten Teil vor allem mit der Bildung des ästhetischen Urteils im Subjekt selbst. Dies erschwert den Anspruch auf die allgemeine Gültigkeit seiner Untersuchung, macht das

Ästhetische aber als Möglichkeit begreifbar. Ausdruck findet dies eben auch in dem bekannten Verweis auf die *Zweckmäßigkeit ohne Zweck*⁸. Interessant für diese Arbeit ist, dass Arthur Coleman Danto (1924-2013) eben diese Begrifflichkeit auf Dieter Roths (1930-1998) "Gartenskulptur" (von 1968) spekulativ anwendet, damit den Formbezug der aktuellen, ästhetischen Forschung unterstreicht und Kants Theorie nach wie vor modern erscheinen lässt.⁹ Arthur C. Danto, ein amerikanische Kunstkritiker und Professor an der University of Colombia, fragt sich in "Die Verklärung des Gewöhnlichen" (1991) ob denn die Ästhetik überhaupt noch relevant für die Betrachtung und Kritik von Kunst ist.¹⁰ Dabei steht im Vordergrund in welchem Rahmen ein Objekt betrachtet wird. So kann es eben auch vorkommen, dass ein Kunstwerk mit einem Alltagsgegenstand verwechselt wird. Doch egal wie sehr sich diese zwei formal decken, ein Kunstwerk sagt etwas über die Welt aus und ist in dem Sinne nicht Bestandteil dieser. Hier sehen wir also schon den ersten Hinweis auf eine Verbindung zwischen Ästhetik, Rezeption und Werk, angelehnt an die Institutionentheorie, der nach jedes Objekt Kunstwerk sein kann solange es als solches kritisiert wird.

Ein weiterer Name, der in der ästhetischen Diskussion nicht fehlen sollte ist Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969). Die "Ästhetische Theorie" (1970) veröffentlicht ein Jahr nach seinem Tod, bleibt zwar unvollendet setzt aber Bezugspunkte zwischen Gesellschaft und der avantgarden Kunstszene ab dem frühen 20.Jahrhundert.¹¹ Als Einstieg in Adornos komplexe Gedankenwelt und die Ästhetikforschung allgemein war mir Gerhard Schweppenhäusers (geb. 1960) Darlegung der ästhetischen Grundlagenforschung eine große Hilfe.¹² Einen Einblick in diesen umfangreichen Themenbereich bietet auch Norbert Schneiders (geb. 1945) Band "Geschichte der Ästhetik: von der Aufklärung bis zur Postmoderne". Schneider, der deutsche Kunstgeschichtsprofessor an der Universität Karlsruhe, zieht einen breiten Bogen ausgehend vom Beginn der Ästhetik als Teilbereich der Wissenschaft bis in die Rezeption des 21. Jahrhunderts mit Hauptaugenmerk auf Europa. Dabei nimmt er auch Rücksicht auf A.C.Danto, der als einer der wenigen amerikanischen Autoren die europäische Diskussion beeinflussen konnte.

⁸ Kant 1990/ 11. Auflage, S.142ff; Die Zweckmäßigkeit findet sich in Zusammenhang zu den Begriffen Schönheit und Urteil. Kant diskutiert (beispielsweise in §15 und §16) das reine Geschmacksurteil, das ohne Zweckzuschreibung Schönheit erkennen könne.

⁹ Danto 2004, S.285

¹⁰ Danto 1999, S.166

¹¹ siehe dazu: T.W. Adorno, GS Bd.7; Ästhetische Theorie, 1970; Für die Arbeit wurde die 6. Aufl. erschienen im Suhrkamp Verlag, 1996 herangezogen.

¹² siehe dazu: G. Schweppenhäuser; Ästhetik - philosophische Grundlagen und Schlüsselbegriffe; Campus Verlag 2007; sowie: Theodor W. Adorno zur Einführung; 3. Auflage, Junius Verlag, 2003

Die Ästhetik hat deswegen so viel Raum in dieser Arbeit bekommen, weil sie als Themenbereich der Kunstphilosophie Begriffe untersucht, mit Hilfe derer Kunstwerke beschrieben werden. Ein relevantes Beispiel sind die Bezeichnungen *Schön und Hässlich*, die umgangssprachlich als Gegensatzpaar verwendet werden. In der Kunst drücken sie ein äquivalentes, ästhetisches Potential aus. Während das Schöne schon lange vor Bestimmung der Ästhetik als Wissenschaftsgebiet durch den deutschen Philosophen (im Zeitalter der Aufklärung) Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), Thema der Kunst war, schien die Besprechung des Hässlichen weniger populär zu sein. Meines Wissens setzte sich erstmals Karl Rosenkranz (1805-1879) in "Ästhetik des Hässlichen" (1853) ausgiebig mit dem Begriff auseinander. Seine Grundannahme lautet, dass das Hässliche durch das Schöne bestimmt werden könne, und in das Komische überläuft.¹³ Es ist für ihn somit nicht nur das Negativ des Schönen, das diesem zur Anschauung erst verhilft, sondern auch die Vorstufe des Grotesken. Für Rosenkranz sind diese Begriffe sinnlich und nicht ideell.¹⁴ Solch eine präzise Begriffsdefinition konnte sich aber nicht bis ins 21. Jahrhundert halten. Was in ihr zu finden ist, ist eine moralische Bewertung von Schön und Hässlich, die stark von der mittelalterlichen Kultur beeinflusst wurde, obwohl im 18. Jahrhundert das subjektive Urteilsvermögen - gegenüber dem Glauben an kirchliche Dogmen - an Popularität gewann. Andrei Pop und Mechtild Widrich, zeigen dies im Einleitungstext zur Untersuchungsreihe "Ugliness: The Non-Beautiful in Art and Theory" (2014) auf.¹⁵ An diesem Buch ist interessant, dass auch hier das Hässliche nicht ohne das Schöne erklärt werden kann. Es scheint so, als würden die zwei Begriffe in einem relativen Verhältnis zu einander stehen, sich also doch nur im Vergleich zueinander ausdrücken. Bazon Brock (geb. 1936) ein deutscher Kunstwissenschaftler, kommt 2001 im Rahmen des Symposiums "Was aber ist das Schöne" zum Entschluss, dass das Schöne eine unbestimmbare Größe ist und auch sein muss, um im aktuellen wissenschaftlichen Diskurs relevant zu sein.¹⁶ Begriffe der Kunst verändern sich also im Laufe der Zeit. Es kann nicht von Konstanten gesprochen werden, sondern von zeitlich begrenzten Bedeutungen. Die Ästhetik als Wissenschaftsgebiet bietet den Raum an in dem Veränderung durch Begriffe mit denen im Kontext dieser umgegangen wird artikuliert werden kann.

Eines der häufig verwendeten Wörter ist der Werkbegriff. Das Kunstwerk - durch was wird es begrenzt, was sind seine Eigenschaften, in welchem Kontext wird es produziert und wie lässt sich

¹³ Rosenkranz 2007, S.16f

¹⁴ Ebd S.18

¹⁵ Widrich 2014, S.1ff (Einleitung)

¹⁶ Brock 2001; S.172f

ein Werk identifizieren? Diese Fragen begegnen uns inflationär seit Marcel Duchamp die Appropriation als künstlerische Methode heranzog und Selektion nicht alleine den KuratorInnen vorbehalten blieb, sondern von den KünstlerInnen selbst durchgeführt wurde.¹⁷ Von einer Auflösung des traditionellen Werkbegriffs und Abwendung von Fragen des Geschmacks¹⁸ wird seither gesprochen. Ein Teil dieser Arbeit wird sein, die Sammeltätigkeit von KünstlerInnen in Bezug zu deren künstlerischer Tätigkeit zu setzen. In welchem Maße werden KünstlerInnen des 20. Jahrhunderts durch deren Sammlungen inspiriert und welchen Zweck verfolgen sie?

In Bezug auf die Sammlung wurden im vorherigen Unterkapitel schon einige Namen genannt. Ergänzend möchte ich noch Walter Benjamin (1892-1940) erwähnen. Sein vielzitiertester Text "Ich packe mein Bibliothek aus: Eine Rede über das Sammeln" von 1931 beschreibt den deutschen Philosophen und Kunstkritiker mit Fokus auf seine Leidenschaft für Bücher. Der Katalog "The big Archive: Art from Bureaucracy" war mir durch die lexikalische Aufarbeitung eine große Hilfe, um einen Abriss an KünstlerInnen zu gewinnen, deren künstlerische Arbeiten die Archivthematik tangieren. In Bezug dazu steht, dass Museen und deren Archive Einfluss auf die künstlerische Produktion nehmen, was Nadine Rottau in ihrem Artikel: "Everyone to his taste' or 'truth to material'?: the role of materials in collections of applied arts" behandelt. Dabei untersucht die deutsche Kunsthistorikerin und Mitarbeiterin an der Freien Universität Berlin die Verbindung von Ästhetik, Museum, Sammeln, Geschmack und Volksbildung in Bezug auf das Material in der angewandten Kunst.¹⁹ Es ist spannend das Museum von dieser Seite zu sehen, die auf Vermittlung von Inhalten und die direkte Umsetzung in Materialkultur abzielt. Bestimmte Praktiken und Objekte werden als Ausgangspunkt der Entwicklung und Etablierung *des Neuen* herangezogen. Boris Groys, der 1947 in Deutschland geborene Theoretiker aus dem Bereich der Kunst- und Kulturgeschichte, beschäftigt sich in seinem Buch "Über das Neue: Versuch einer Kulturökonomie" unter anderem mit der Frage, ob etwas Neues zu schaffen, Kunst neu zu denken und Kultur neu zu erfinden, den Möglichkeiten künstlerischen Handelns entspricht. Bei Groys ist diesbezüglich zu lesen, dass das Neue auf die Tradition verweist, es wird zu einer Vergleichsoption für kulturelle Anerkennung, da das Neue nur über das Alte definiert werden kann. Jede Bewegung des Neuen erzeugt wieder Neues, da jeder Bruch mit dem Neuen sich

¹⁷ McGovern 2014, S.115f

¹⁸ Molderings 2004, S.203; Herbert Molderings geht auf eine These Dantos ein, der nach Duchamps Kunstwerke ein neues Zeitalter der Kunstkritik und Produktion einleiteten. „*Es begann eine neue Ära, in der Künstler, Kunstwissenschaftler und Philosophen sich mit der Aufgabe konfrontiert sahen, eine Definition von Kunst zu finden, die nicht auf ästhetischem Wohlgefallen gründete.*“

¹⁹ Rottau 2009, S.71f

wieder etwas Neues zum Thema macht. Kulturelle Rahmenbedingungen schaffen jenen Raum an dem diese Änderungen erkannt werden können. Boris Groys spricht hier von einem ökonomischen Regelwerk in dem sich die Forderung der Innovation Ausdruck verleihen kann.²⁰

*"Der Glaube an die Beschreibbarkeit der Ökonomie ist aber eine Illusion. Jede Beschreibung der Ökonomie ist vor allem eine kulturelle Handlung, ein kulturelles Produkt."*²¹

Interessant ist dies für meine Fragestellung, da eine Sammlung die Eigenschaft besitzen kann eben diese Vergleichsoption zur Verfügung zu stellen, an der Altes mit Neuem verglichen wird.

Aufbau der Arbeit

Neben Einleitung und Schlusswort ist diese Arbeit in zwei Hauptteile gegliedert.

Der erste Teil soll den Versuch wagen, die Neupositionierung des Sammlungsbegriffs am Beispiel *der Avantgarden* anzudeuten. Wir werden sehen, dass die Sammlung eng mit dem Gebiet der Ästhetik und der Kunstproduktion verbunden ist. Neben ihrer Bedeutung als Konglomerat aus Objekten der Begierde, dient sie zur Inspiration für künstlerische Arbeiten oder stellt ein Sammelsurium an Materialien zur Verfügung, die in weiterer Folge zu Kunstwerken umgestaltet werden. Damit ist sie Archiv des Neuen. Diese Aussage scheint tautologisch zu sein, ist aber folgendermaßen zu entschlüsseln. Objekte, die vormals keinen Kunstbezug – zumindest am europäischen Markt – hatten, werden von KünstlerInnen gesammelt und erst in Folge dessen in einem musealen Rahmen ausgestellt. Das Archiv ist in diesem Fall zukunftsweisend und nicht, Vergangenheits- und Gegenwartsorientiert, es beinhaltet keinen Rückblick auf Vergangenes sondern stellt sich als Bezugspunkt für die Weiterentwicklung künstlerischer Praxis dar. Sammlungen begeben sich aber auch auf zeitliche und räumliche Reisen. Dies werde ich unter anderem an André Bretons Sammlung "primitiver Kunst" und der Leidenschaft der Surrealistischen Künstlergruppe für ozeanische oder nordamerikanische Kunst hinterfragen.

Der zweite Teil, gliedert sich in Kapitel 3 und 4, welche als Künstlerportraits angelegt wurden. Ausgehend von den Sammlerpersönlichkeiten ist eine detaillierte Betrachtung individueller Motivation erst möglich. In ihren utopischen Archiven kommt der Beweggrund eine Sammlung anzulegen zum Ausdruck. Kapitel 3 richtet den Blick auf Jean Dubuffet (1901-1985), der sich als Kunstsammler einen Namen machen konnte und auch zur Erstellung seiner Malereien und Collagen gesammeltes Material heranzog. Der französische Künstler prägte den Begriff der Art Brut und legte eine umfangreiche Kollektion autodidaktischer Kunst an, die er über mehrere

²⁰ Groys 1992, S.13f

²¹ Ebd S.14

Jahrzehnte hinweg zusammentrug und in seinem privaten Archiv hortete. An dieser Stelle möchte auch noch vermerkt sein, dass Dubuffets Begriff der Art Brut seinen Ausgangspunkt in der theoretischen Auseinandersetzung mit dem Kunstbegriff in Bezug auf die Kultur nimmt. Nicht zuletzt wegen der grausamen Ereignisse der Kulturpolitik des II. Weltkriegs, schreibt Dubuffet der Kultur ein zerstörerisches Potential zu. Er sieht die Kunstproduktion Reglementierungen unterworfen, die von professionellen KünstlerInnen fordern in einem Kreislauf formaler Bestimmungen zu agieren. Durch die Art Brut suchte Dubuffet diese Dynamik zu durchbrechen und als Sammler und Theoretiker einen neuen Kunstbegriff zu formulieren. Es wird zur Diskussion stehen, wie Dubuffet sein theoretisches Konstrukt durch die Art Brut Sammlung verwirklicht sieht.

Kapitel 4 richtet sich an Dieter Roth, dessen Sammlung "flacher Abfall" (1975) Fragen nach dem Selbstbezug eines Werkes und dem Horten von Material als reflexive Tätigkeit aufwirft. Kann Roths Abfallarchiv als Werk betrachtet werden? Welche Transformationen wurden an den Einzelstücken vorgenommen um deren Kombination als Werk in Erscheinung treten zu lassen? Ein weiterer Punkt, der bei Dieter Roths Arbeitspraxis auffällig ist, ist das Sammeln von Abfall und Müll als künstlerisches Material, mit dem Roth ein Archiv anlegt. Es ist also nicht nur die selbstbezügliche Herangehensweise, sondern auch der Archivbegriff der hier als *Anti-Archiv*²² gelesen werden kann.

Im letzten Teil, dem Conclusio möchte ich die Arbeit resümieren um die zentralen Punkte hervorzuheben und die Hypothesen überprüfen zu können.

²²siehe dazu: Thompson 2003, S.12f; Ein Anti-Archiv bezeichnet Thompson als Lagerung und Sortierung von Material, dass aussortiert wurde und in erster Instanz in einer Mülltonne landen sollte, dann aber durch ein Archiv aufgenommen wird. Dabei kann eine Wertverschiebung beobachtet werden.

2. Die Materialsammlung und das Neue im 20.Jahrhundert

Ich möchte nun einen Blick auf das 20.Jahrhundert werfen. Diese Epoche ist dafür bekannt geworden, dass sich die abstrakte Kunst zeitgleich mit gegenständlichen, figurativen Ausdrucksformen weiterentwickelte. Dieses Nebeneinander bezeichnen wir heute als die klassische Moderne, die nach Uwe Schneede zwischen 1880-1960 stattfand.²³ Interpretiert wird diese Etappe als Zeitalter des Neuen und Subjektiven. Wir sprechen hier von einer Kunst, die sich stetig neu erfindet und den Anschein vermittelt Gegenposition zu allem zu sein, was sie selbst nicht ist. Es geht um Innovation, die nicht bloße Ablehnung traditioneller Kunstbetrachtung fordert, sondern sich aus dieser heraus zu entwickeln scheint. Dem Erneuerungswillen der europäischen Kunstschaaffenden geht die Entwicklung und Etablierung eines Vokabulars voraus, das sich ab dem 17.Jahrhundert auf Individualisierung künstlerischer Prozesse konzentriert.²⁴ Erneuerung ist Teil kultureller Mechanismen und dient auch dazu solche zu hinterfragen. Eben dies macht sich im Sammlungsbegriff des angehenden 20.Jahrhunderts bemerkbar. Veranschaulichen lässt sich die Entwicklung aber auch in der künstlerischen Praxis. Durch die Einführung neuer Arbeitsmethoden wie zum Beispiel das Experiment und die taktische Verwendung des Zufalls, eröffnen sich mit Ende des 19.Jahrhunderts für den europäischen Kunstmarkt ungewohnte Formen, die den Begriff *Kunstwerk* auf die Probe stellen. Dem traditionellen Kunstwerk liegt nach Boris Groys eine Ordnung zugrunde, nach der ein Werk in ein Hierarchiesystem eingebunden wird oder dieses hervorbringt. Die moderne Kunst hingegen scheint dieser Ordnung zu widersprechen.

*"Besonders die heutige Kunst suggeriert das Bild der sehr weit fortgeschrittenen Entropie: Sie scheint beliebig, unverbindlich, grenzenlos pluralistisch und damit auch nicht mehr hierarchiestiftend zu sein."*²⁵

Hier sollte aber nicht vergessen werden, dass das Neue (wie in Kapitel 1 definiert) nicht ungewollt und zufällig aus dem Alten hervortritt. Es entsteht aus einer Absicht heraus und muss entsprechend interpretiert werden. Im 20.Jahrhundert wird es bald schon zu einem unverzichtbaren Bestandteil des Kunstwerks.²⁶ Vor allem die Moderne ist dafür bekannt mit der Tradition zu brechen und Innovation als künstlerische Leistung zu werten. Der hierarchische Anspruch verflüchtigt sich nicht sondern wird in der Forderung ausgedrückt, sich vom kulturell

²³ Schneede 2009, S.7

²⁴ Dierks 2015, S.213ff

²⁵ Groys 1997, S.36

²⁶ Groys 1992, S.42f

Anerkannten abzusetzen. Dadurch wird ab dem 20. Jahrhundert als ästhetischer Bestandteil auch die Kontingenz²⁷ in das Werk mit einbezogen.²⁸ Diese wird von KünstlerInnen systematisch eingesetzt, wie sich am Beispiel der *écriture automatique* durch die Surrealisten zeigt. Einige Jahrzehnte später kann einem Kunstwerk sogar schon ein Eigenleben zugesprochen werden. Dies können wir anhand von Dieter Roths Arbeiten (den wir in Kapitel 4 noch begegnen werden) sehen. In Roths Fall bewahren die Kunstobjekte nicht jene Form, in der sie das Atelier des Künstlers verlassen hatten, sondern verändern sich durch den Verfalls- und Abnutzungsprozess fortwährend. Von Verweigerung der Form kann aber nicht gesprochen werden, da der Zufall intentional eingesetzt worden ist und eben dadurch zu einem formbildenden Aspekt wird. Dieser Punkt ist auch interessant, weil sich die KünstlerInnenfigur als SammlerIn nicht in einem streng kontrollierbaren Feld bewegt. Ein Werk, das sich aus gesammelten Materialien zusammensetzt weist womöglich wenig kontingente Formbestandteile auf. Die Anschaffung des Materials unterliegt dem Zufall aber insofern, dass nur auf das zurückgegriffen werden kann, was erhältlich ist. Daher hängt es vom Ort und der Zeit, an dem sich die sammelnde Person aufhält ab, was als potentieller Bestandteil eines Werkes überhaupt in Frage kommt. Von Chaos und Unbestimmtheit kann somit in diesem Diskurs nicht gesprochen werden, da einem Werk die Auswahl zugrundeliegt, welche wiederum von der KünstlerIn getroffen wird. Somit ist die Kontingenz eines Werkes durch dieses selbst abgegrenzt und kann auch nur in diesem Rahmen in die Rezeption mit einbezogen werden. Stefan Majetschak vergleicht diese Begrenzung durch das Werk mit John Cages Stück "4'33", in dem ausschließlich Klänge des Umgebungsraums die Komposition bilden.²⁹ In diesem auditiven Feld kann auch Roths Arbeit "Tibidabo, 24 Stunden Hundegebell" genannt werden, denn auch hier sammelt der Künstler Klänge, ohne in die Komposition einzugreifen, setzt aber einen Anfangs- und einen Endpunkt. Eine zeitliche Begrenzung also, die die Rezeption als Werk möglich macht. In diesen zwei Sammlungen von Tönen findet sich neben dem Sammlungsbegriff auch die künstlerische Thematisierung des erlebten Alltags.

Der Anspruch an Kunst schön zu sein und einer gewissen Form zu entsprechen fällt durch diese Verbindung von Kunst und Leben. Dies macht sich, wie Danto in seinem 2004 veröffentlichten

²⁷ zur Begriffsdefinition siehe: Trebeß, Achim (Hrsg.); Metzlers Lexikon Ästhetik, Carl Ernst Poeschel Verlag, 2006; S.203f; In "Metzlers Lexikon Ästhetik" wird beschrieben, dass der Begriff Kontingenz seit der griechischen Antike in der Philosophie Beachtung findet. Die *Dimensionen Gesellschaft und Kultur* werden aber erst in der Moderne durch die Kontingenz thematisiert. Kontingenz als Wort steht für einen Verfallsprozess und den Umgang mit dem Zufall.

²⁸ Majetschak 2013, S.19

²⁹ Ebd S.23

Artikel "Kalliphobia in Contemporary Art" darstellt, unter anderem durch die Betrachtung der sozial-politischen Situation zur Zeit des I. Weltkriegs bemerkbar. Er beschreibt, dass das Kriegsgeschehen des I. Weltkriegs Auswirkungen auf die Arbeitspraxis europäischer KünstlerInnen hatte. Der Schönheitsbegriff steht in der ästhetischen Diskussion der Avantgarde des 20. Jahrhunderts in einem bürgerlichen Kontext. Dadurch war dieser negativ konnotiert und man kann von einer Entwertung des Begriffs Schönheit sprechen.³⁰ Ein Beispiel dafür ist die Kunst der züricher Künstlergruppe DADA. Die Erlebnisse des I. Weltkriegs veranlassten unter anderem Max Ernst dazu die Menschen durch Kunst *zum Schreien zu bringen*.³¹ Viele der DADA Künstler wurden zu Kriegszeiten einberufen. Ihre Erlebnisse an der Front verarbeiteten einige über die Kunst. Sie machten es sich zur Aufgabe, das Hässliche und Unästhetische, das der Welt eigen ist, in ihre Werke einfließen zu lassen. Bis 1937 - als durch die Reglementierung der nationalsozialistischen Diktatur, Kunst in ihrer Darstellungsfreiheit entmachtete wurde und ein regressiver Kulturbegriff den Bereich der Kunst ersetzen sollte - versuchten KünstlerInnen den Bereich der Kunst nicht als Regelwerk sondern als freies Feld zu begreifen. Daher gestalten die Dadaisten ihre Ausstellungen und Lesungen, die ab 1917 in der Galerie Corray stattfanden, als Experimente. Der Inhalt der Untersuchung war die Auflösung gängiger künstlerischer Praxis und die Frage nach der Funktion von Kunst.³²

Kann man davon ausgehen, dass sich die postmoderne Kunst nach 1945 der Forderung nach Subversion erneut stellt? Kalliphobia, die Angst vor Schönheit, bezeichnet hier das Unterfangen der Postavantgarde, die sich bemühte einen Kunstbegriff zu kreieren, der sich vom Diktum der Kulturpropaganda soweit befreit sah, dass auch das Hässliche in die ästhetische Diskussion mit einbezogen werden konnte. Fernab von politischen und sozialen Handlungsräumen wurde ein neuer Kunstbegriff gestaltet: die (Anti-)Ästhetik der Einheit von Kunst und Leben. Dadurch, dass alles zur Kunst werden kann, kann auch alles als ästhetisches Objekt eingeordnet werden.³³

Danto schreibt: "[...] *it has become increasingly evident that ours is an era of radical openness, in which everything is possible as art. What is perhaps less evident is that the pluralism extends to aesthetics itself. If everything is possible as art, everything is possible as aesthetics as well.*"³⁴

Ich denke, dass damit die Einbettung des Alltags in die Kunstwelt gemeint ist. Wenn Danto schreibt, dass sich bei Dieter Roths Arbeiten eine Ästhetik des täglichen Lebens findet, dann

³⁰ Danto 2014, S.25

³¹ Ebd S.26

³² Richter 1964, S.33ff

³³ Danto 2014, S.27

³⁴ Ebd S.27

meint er dies nicht wertend, sondern umfassend.³⁵ Denn das tägliche Leben kann schön, hässlich und unbestimmt sein. Was aber Relevant im täglichen Leben ist, kann nicht gleichbedeutend für die Kunst sein.³⁶

*"Es bleibt ein Abenteuer, selbst einen Stein zu finden, ein Uhrwerk zu entdecken, ein kleines Staßenbillet zu finden, ein schönes Bein, ein Insekt, die Ecke des eigenen Zimmers zu erleben, das alles konnte reine und unmittelbare Gefühle mobilisieren."*³⁷

Dieses Zitat stammt von Marcel Janco (1865-1984) ein rumänisch-israelischer Künstler und Mitbegründer der Dadaistischen Künstlergruppe. Ich habe es ausgewählt, weil es den emotionalen Bestandteil der Sammlung zur Geltung bringt und die Auswahl der Gegenstände an die fürstliche Wunderkammer des 15.Jahrhunderts denken lässt. Dort stellte man auch Objekte aus, die zuvor wenig bis gar keinen materiellen Wert hatten, als Raritäten aber zu Sammlerstücken wurden.³⁸ Alltägliche Objekte wie sie von Janco aufgezählt sind, werden im künstlerischen Prozess neu beurteilt, wodurch sich das Profane zu einem Sammlerstück entwickelt. Eben dies hat auch Boris Groys als Aspekt des Neuen beschrieben. Innovation muss nicht neu, im Sinne von etwas noch nie dagewesenen sein, sondern hat mit Bewertung zu tun.³⁹ Diesem Argument begegnen wir in der ästhetischen Forschung immer wieder. So auch in Adornos Aufzeichnungen über den Stellenwert des Schönen in der Kunst.

Im nächsten Kapitel will ich dieser Transformation mit Hilfe von Adornos "Ästhetischer Theorie" nachgehen, um noch gezielter auf die Funktionen der Materialsammlungen eingehen zu können. Denn eine Sammlung kann den Rahmen, in dem ein Objekt als Kunstwerk angesehen wird, bilden aber auch selbst als Kunstwerk gewertet werden.

³⁵ Danto 2014, S.29

³⁶ Ebd S.33

³⁷ Janco nach Richter 1984, S.49

³⁸ Pomian 1993, S.57ff; Pomian beschreibt, die Geschichte des Museums als Sammlung. Ausgehend von Grabkammern und religiösen Kultstätten zieht er einen Bogen zu Wunderkammern und Raritätenkabinetten des europäischen 15. Jahrhunderts. Diese beinhalten neben tierischen, mineralischen und pflanzlichen Objekten (wie Muscheln, Steinen oder Blättern), die von Überseeexpeditionen nach Europa gelangten, auch Münzen oder Malereien, die in Zusammenhang zur regionalen Geschichte stehen.

³⁹ Groys 1992, S.13f

2.1 Das Schöne und das Profane

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts veränderte sich der Blick auf Kunst im Allgemeinen und genauer das schöne Kunstwerk und die Idee des Schönen an sich. In Theodor Adornos vielzitiertem Werk "Ästhetische Theorie" von 1970 kommt die Komplexität des Begriffes Schönheit in Rückbesinnung auf die ästhetischen Theoreme von Immanuel Kant und Georg F.W. Hegel zu tragen.⁴⁰ Adorno beschreibt mehrere Arten von Schönheit. Es handelt sich hier um Themenbereiche auf die der Schönheitsgedanke übertragen werden kann. So spricht Adorno vom *Naturschönen*, welches Einfluss nimmt auf die Betrachtung von Kunst als ästhetischen Gegenstand. Kunst kann hier verstanden werden als die Nachahmung des Naturschönen, das selbst mehr ist als das was rezipiert werden kann. Diese Ästhetik ist aber nicht bestimmbar sondern deutet lediglich auf etwas, das sich vor der subjektiven Erfahrung abspielt. Wie es sich mit dem Naturschönen verhält, so ergehe es auch dem Gebiet der Ästhetik, das ebenfalls unbestimmbar sei.⁴¹

*"Deshalb bedarf Kunst der Philosophie, die sie interpretiert, um zu sagen, was sie nicht sagen kann, während es doch nur von Kunst gesagt werden kann, indem sie es nicht sagt."*⁴²

Nach Adorno erhebt jedes Kunstwerk Anspruch auf Eigenständigkeit. Es kann demnach nicht mit anderen verglichen oder im Ausstellungskontext neutralisiert werden. Ein Kunstwerk schließt jedes andere aus.⁴³ Vordergründig ist der Utopiegedanke, den das Werk in sich trägt. Diese Utopie ist als *Möglichkeit des Möglichen*⁴⁴ zu denken, als dessen was nicht ist aber sein könnte. Adorno denkt die Utopie in zwei Dimensionen: Kunst darf nicht Utopie sein, ist aber umso mehr Utopie als die Lebensrealität den utopischen Gedanken verweigert.⁴⁵ Eingebunden in dieses Konstrukt ist der Begriff Schönheit, den Adorno als subjektives Geschmacksurteil, mit Anspruch auf Allgemeinheit definiert. Ein Objekt als schön zu betrachten, ohne diese Schönheit zu argumentieren setzt eine Wahrheit voraus, die sich durch die Bildung eines ästhetischen Urteils zu ihrem Recht verhilft. Wird dieser Allgemeinheitsanspruch abgelehnt und subjektiviert, setzt ein Kunstbegriff ein, der es durch scheinbare Pluralisierung und Differenzierung möglich macht Kunst als beliebig zu denken, was sich nach Adorno gegen die Kunst wendet, da dieser die

⁴⁰ Schweppenhäuser 1996, S.122f

⁴¹ Adorno 1996, S.113

⁴² Ebd S.113

⁴³ Schweppenhäuser 1996, S.124

⁴⁴ Ebd S.119

⁴⁵ Ebd S.112f

Forderung immanent ist ernst genommen, beurteilt zu werden.⁴⁶

Der Begriff des Allgemeinen verweist auf Immanuel Kants Begriff von Schönheit, als *interessensloser Wohlgefallen*. Zur Sprache kommt hier das *reine Geschmacksurteil*, das sich außerhalb der Kontextualisierung eines Gegenstandes vollzieht. Ein Objekt ist vereinfacht gesagt als schön zu beschreiben, wenn die Beurteilung der Funktionalität ausbleibt. In Kants "Kritik der Urteilskraft" findet sich dazu das Prinzip der *Zweckmäßigkeit ohne Zweck*. das besagt, dass Schönheit durch die Loslösung des Objektes von jeglicher Nutzungszuschreibung erkannt werden kann.⁴⁷ Das Werk steht also frei von anwendungsorientierten Zuschreibungen, welche Adorno wiederum in der bürgerlichen *Zweck - Mittel Rationalität*⁴⁸ ausmacht, die aber nicht auf ein Kunstwerk übertragen werden kann. Dennoch ist jedes Objekt, das mit ästhetischen Urteilen aufgeladen ist, auch mit moralischen Ideologien belegt. Wie äußert sich dies in den Sammlungen des angehenden 20. Jahrhunderts? Ich denke, dass die Inklusion der Ästhetik des Alltags und die Beschäftigung von KünstlerInnen mit Gegenständen außerhalb des Kunstkontextes (geistig und materiell gedacht) zur Erweiterung des Werkbegriffs beigetragen haben. Dieser Aspekt ist meiner Meinung nach unter anderem durch die Sammelinitiative von KünstlerInnen möglich geworden. Als Beispiel möchte ich hier Pablo Picasso (1881-1973) nennen. In dessen Collagen verwendete er auch dem Alltag entnommenes, gefundenes Material, das dadurch im künstlerischen Diskurs besprochen wird.⁴⁹ Die Integration dieser Stoffe beeinflusst aber nicht nur die Interpretation von Kunst, sondern hat auch Auswirkungen auf das Bild der KünstlerInnenpersönlichkeit. Der individuelle, schöpferische Künstlertypus⁵⁰ stellt sich nun als konsumorientierter Endverbraucher dar.⁵¹ Im Laufe der folgenden Jahrzehnte findet sich die Verwendung von Abfallprodukten für Tafelbilder oder als Akkumulation und wurde in den 1960er Jahren, vor allem in der Junk-art oder dem Nouveau Réalisme auf ihren Höhepunkt gebracht. Was in den 60ern noch als Skandal gedeutet werden konnte, entwickelt sich im späten 20.Jahrhundert zu einer künstlerischen Position, die den Überfluss der westlichen Gesellschaft thematisieren kann und Methoden entwickelte diesen in die Gesellschaft zurückzuführen.⁵² Anzumerken ist hier, dass es eine

⁴⁶ Schweppenhäuser 1996, S.112ff

⁴⁷ Ebd S.122f

⁴⁸ Ebd S.111

⁴⁹ Voilloux 2005, S.266

⁵⁰ zum Geniebegriff siehe: Trebeß, Achim (Hrsg.); Metzlers Lexikon Ästhetik; Carl Ernst Poeschl Verlag, 2006; S.132f; Als Genie kann in der ästhetischen Terminologie ab dem 18.Jahrhundert, jene Person verstanden werden, die sich abseits der *Nachahmungsdoktrin* durch individuelle, künstlerische Leistung ausdrückt.

⁵¹ Wagner 2002, S.13

⁵² Ebd S.13ff; Eine Methode ist z.B. das Recycling.

Differenz gibt, zwischen dem Sammeln von zufällig Gefundenem und alltäglichen Gegenständen sowie der spezifischen, themengebundenen Sammlung, die sich auf im Vorfeld definierte Objekte bezieht.⁵³ Bei Picasso lässt sich aber beides festmachen. Er sammelte nicht nur nach dem Zufallsprinzip sondern auch gezielt nach Kunst aus dem afrikanischen Raum. In seinem Atelier hatte der Künstler solche Objekte aufbewahrt. Die Formensprache, die ästhetischen Besonderheiten und Logik der Konzeption, die dieser Kunst zugrundeliegt übte Einfluss auf die künstlerische Produktion Picassos aus.⁵⁴ Der Künstler und seine europäischen KollegInnen⁵⁵ wussten inhaltlich nicht viel bis gar nichts über den Entstehungszusammenhang der außereuropäischen Gegenstände. Dies beeinflusste die Rezeption und begünstigte eine subjektive Wahrnehmung was den KünstlerInnen eine besondere Freiheit im Umgang mit diesen Objekten ermöglichte.^{56, 57}

Ich möchte nun auf das Profane zurückkommen. Wie am Beispiel Picassos ersichtlich ist, haben wir im Bereich der Ästhetik mit Zuschreibungen umzugehen, die einem Kunstwerk wiederfahren. Im Mittelpunkt steht hierbei die Interpretationsebene, die Kunst als solche identifiziert. Dieser Gedanke trägt sich bis in die aktuelle ästhetische Diskussion fort. Danto beschreibt diesbezüglich, dass Kunstwerke eine besondere *Reaktion* auslösen, die sich von jener auf gewöhnliche Gegenstände unterscheidet.⁵⁸ Ausschlaggebend sei diese Reaktion aber nicht um ein Kunstwerk als solches deutlich zu machen.⁵⁹ Zuerst müsse es als Kunstwerk identifiziert werden, darauffolgend kann es eine Reaktion hervorrufen.⁶⁰ Dabei tritt für Danto die Frage in der Vordergrund: "*Ob ästhetische Überlegungen zur Definition von Kunst gehören.*"⁶¹ Es geht hier um die Frage der *Wertschätzung*⁶², die einem Werk entgegen gebracht werden sollte. Ebenfalls lehnt Danto es ab diese Form der Betrachtung zur Interpretation von Kunst anzuwenden.

⁵³ Vouilloux 2005, S.267; "*Unlike a collector-hunter, an artist-conduit does not seek but accept what is found [...]*"

⁵⁴ Rubin 1984, S.263

⁵⁵ Amrouche 2003, S.174; Neben Picasso waren viele KünstlerInnen vor allem in den 1920er und 1930ern an dieser Kunst interessiert und legten Sammlungen von Masken, Skulpturen oder Reliefs an. Amrouche Pierre nennt Matisse, Vlaminck, Braque oder Derain als Sammler außereuropäischer Kunst.

⁵⁶ Rubin 1984, S.263f

⁵⁷ Ebd S.251; Bei Rubin ist zu lesen, dass die Chronologie dieser Objekte weitaus unbekannt war, sie als *Reise zurück* interpretiert wurden, obwohl die gesammelten Werke jünger waren als Bezugspunkte der griechischen Antike, die von den KünstlerInnen hinterfragt wurden.

⁵⁸ Danto 1999, S.143

⁵⁹ Ebd S.144

⁶⁰ Ebd S.148

⁶¹ Ebd S.144

⁶² Ebd S.144

*"Ästhetische Eigenschaften umfassen jedoch, wie mir scheint, auch negative Überlegungen; wir sind von bestimmten Kunstwerken abgestoßen, angewidert oder sogar angeekelt."*⁶³

Weiters sind es oft profane Gebrauchsgegenstände, die als Kunstwerke dargestellt werden.⁶⁴ Was unterscheidet aber einen gewöhnlichen Gegenstand von einem Kunstwerk?

Bei Danto ist es einerseits der *institutionelle und gesellschaftliche Charakter* und zum anderen die *Ontologie*.⁶⁵ *"Wir haben es mit einer völlig verschiedenen Art von Dingen zu tun."*⁶⁶ Dabei ist auch die Beziehung zwischen realem Ding und Kunstwerk - für die Interpretation - von Bedeutung. Es werden somit auch historische Zusammenhänge herangezogen, die den Bedeutungsebenen eines Werkes Interpretationspotential (in Bezug auf die formale Umsetzung) zur Verfügung stellen.⁶⁷ So gehe die Wertschätzung mit Interpretation einher, welche ihrerseits die Trennung zwischen Objekt und Kunstwerk herleitet.⁶⁸ Dies vollzieht sich scheinbar abgekoppelt von der Bestimmung der Schönheit eines Werkes.

Dabei wird das Schöne seit Jahrtausenden durch die Kunst ausgedrückt und provoziert. Eine Loslösung erleben wir aber im späten 19.- und 20.Jahrhundert, ausgehend von einer widerständigen Kunstentwicklung, die von KünstlerInnen selbst vorangetrieben wurde. Den Kunstbegriff von Werturteilen zu befreien, ist aus heutiger Sicht zentrale Forderung der Moderne. Diese Werturteile sind nach Groys - unter diesem Blickpunkt der Sammlung, Aufbewahrung und Präsentation - von Kunstwerken erzeugt und bilden eine Vergleichsoption, die von den Avantgarden mitunter als Gegenposition zu den jeweils eigens erdachten Möglichkeiten von Kunst abgelehnt wurden. Gerade der Aspekt des Neuen, einer Kunst die sich von den Sammlungsbeständen unterscheidet, war aber Notwendig um überhaupt gesammelt zu werden. Ich möchte hier nochmals hervorheben, dass nur durch die Sammlung die Tradition verworfen werden kann.

"Wenn das Alte gesammelt und museal aufbewahrt wird, erübrigt sich eine solche Wiederholung und wird nicht mehr durch die Aufnahme in die Sammlung belohnt: Man braucht keine

⁶³ Danto 1999, S.145

⁶⁴ Ebd S.146; Einen Vergleich zieht Danto zwischen einem Reißnagel und einem Kunstwerk, das ausschließlich aus einem Reißnagel besteht. Er meint, dass auch wenn der Reißnagel als Kunstwerk geschätzt werden würde, müssten es noch lange nicht die Eigenschaften des Reißnagels sein, die an diesem geschätzt werden, sondern eben jene des Reißnagels als Kunstwerk.

⁶⁵ Danto 1999, S.156

⁶⁶ Ebd S.156

⁶⁷ Ebd S.166f

⁶⁸ Ebd S.176

Die Entwicklung eines Kunstbegriffs, Groys spricht hier von "*der ästhetischen Repräsentation einer Epoche*"⁷⁰, erdachten die KünstlerInnen selbst, um einer nachträglichen Definition zu entgehen und den Kunstbegriff der Moderne aktiv mitgestalten zu können. Das bedeutet, dass Kunst im Bewusstsein ihrer Stellung als mögliche Vergleichsoption zu historischen Positionen entwickelt wurde. Also im Bezug auf die Platzierung innerhalb der Sammlung. Groys spielt auf einen Zwang an, unter dem die Kunst der Avantgarden entstanden ist: In der Diskussion um die Ablehnung der Tradition, ist das Wissen um diese Voraussetzung und bezieht sich also ständig darauf, was wiederum Werke schafft, die all jenen Personen den Zugang verweigern, die sich nicht eingehend mit diesem Themenkomplex befasst haben. Somit ist es wohl eine aus dem Leben herausgerissenen Kunst, anstatt eine Kunst, die aus dem Leben heraus entstand. Diese dubiose Verbindung von Kunst und Leben, findet man auch in der Sammlung André Bretons. In seinen Wohn- und Arbeitsräumen der Rue Fontaine 42, legt der Künstler eine umfangreiche Sammlung an. Sie setzt sich unter anderem aus "primitiven" Objekten, moderner Kunst so wie Arbeiten von Patientinnen psychologischer Kliniken zusammen. Ersichtlich wird die Fülle an Material durch die 2003 publizierten Versteigerungskataloge.⁷¹ Einen knappen Einblick soll das folgende Kapitel in diesen Themenkomplex geben. Wichtig ist dies auch in Zusammenhang mit Jean Dubuffets Sammlung, da eben Breton an der Gründung der ersten *Companie de l'art brut* beteiligt war.

2.1.1 Surrealismus, Ästhetik und Wirklichkeit

Als "*Anspruch totaler Lebensgestaltung*"⁷² beschreibt der deutsche Kunsthistoriker Alfred Schmeller (1920-1990) die Gründung der Surrealistischen Künstlergruppe durch den französischen Schriftsteller André Breton (1896-1966). Gerne wird diese Gruppe als Gegenposition zu Krieg und traditioneller Kunstauffassung mit gesellschaftlichem Kontext gesehen. Auch Guillaume Apollinaire (1880-1918), der italienische Schriftsteller und Kunstkritiker, verwendete das Wort "*Sur-Realismus*"⁷³ in diesem Sinne. Die Kunst bewegt sich

⁶⁹ Groys 1997, S.28

⁷⁰ Ebd S.29

⁷¹ Siehe dazu: André Breton - 42, rue Fontaine; Calmels Cohen Verlag, 2003

⁷² Schmeller 1956, S.6

⁷³ siehe dazu: Apollinaire, Guillaume; Düchtling, Hajo (Hrsg.) Apollinaire zur Kunst; Du Mont Verlag, 1989; S.277f; 1917 zeigt sich das Wort "*Sur-Realismus*" am Programmzettel des Balletts "*Parade*" mit Musik von Eric Satie und Kostüm- und Bühnenbild von Pablo Picasso.

in eine neue ästhetische Richtung schreibt Apollinaire.⁷⁴ Damit einher geht der Wille das Unbekannte zu ergründen. Dies zeigt sich durch die Beschäftigung mit dem Traum und der Imagination (- als Erforschung des Geistigen), der Auseinandersetzung mit Kunst und *kultischen* Objekten außereuropäischer Kulturen und künstlerischen Arbeiten von PatientInnen aus psychiatrischen Kliniken. Bei Peter Bürger (geb.1936), einem deutschen Kunst- und Literaturwissenschaftler ist zu lesen, dass die Surrealisten, wie auch die Dadaisten sich mit dem Freiheitsgedanken als gesellschaftliche Fragestellung auseinandersetzten.⁷⁵ Dies kommt zum Beispiel in den Surrealistischen Manifesten zum Ausdruck. Die Einschränkung und Ausgrenzung psychisch kranker Personen kritisierten die KünstlerInnen in ihren Schriften. Beanstandet werden vor allem die sozialen Beziehungen innerhalb der Gesellschaft und die Ausübung von Macht⁷⁶ auf ein Subjekt, das sich im gesellschaftlichen Regelwerk einzuordnen hat.⁷⁷ Bürger zeigt auf, dass sich die Surrealisten und maßgeblich André Breton damit auseinandersetzten wie Wahnsinn und Freiheit zueinander in Beziehung stehen. Dies nicht als künstlerische Methodik, sondern im gesellschaftlichen Kontext gedacht.⁷⁸ Der Ästhetikbegriff der Surrealisten sei nach Bürger nicht theoriegebundene Konstruktion wie sie bei Adorno oder Kant zu finden wäre, sondern vordergründig von einem erotischen Standpunkt aus gesehen.⁷⁹ Schönheit "[...] vereint nicht Widerspruch im Schein, sondern wird erfahren in der Wirklichkeit."⁸⁰ so Bürger in Bezug auf die surrealistische Ästhetik.

Im ersten Manifest des Surrealismus von 1924 schreibt André Breton: "*Wenn die Tiefen unseres Geistes seltsame Kräfte bergen, die imstande sind, die der Oberfläche zu mehren oder gar zu besiegen, so haben wir allen Grund, sie einzufangen, sie zuerst einzufangen und danach, wenn nötig, der Kontrolle unserer Vernunft zu unterwerfen.*"⁸¹

Ich denke, dass hier schon herausgelesen werden kann worauf Bürger anspielt. Die Quelle der Inspiration ist nicht nur in der materiellen Welt zu suchen, sondern auch Bestandteil der eigenen Persönlichkeit und diese sollte ungehindert ausgelebt werden können. Den unmittelbaren Umgang mit kreativen Prozessen, möchte ich im Folgenden auf Bretons Sammlung reflektieren,

⁷⁴ Apollinaire 1987, S.277; "*Wir können erwarten, daß daraus tiefgehende Veränderungen in unseren Künsten und Sitten in universeller Freude hervorgehen werden [...]*"

⁷⁵ Bürger 2009, S.6

⁷⁶ Ebd S.29

⁷⁷ Ebd S.33

⁷⁸ Ebd S.37; Er schreibt, dass der Surrealismus [...] "*den Begriff der Inspiration aus der Einigung auf den Bereich des Künstlerischen [befreit], indem er sie als Kategorie des Lebens auffasst [...]*"

⁷⁹ Ebd S.37ff

⁸⁰ Ebd S.39

⁸¹ Breton 1924, S.15

weil der ozeanischen Kunst und Kunstwerken aus Amerika, im Kreis der Surrealisten besondere Aufmerksamkeit zukommt. André Breton legte in seinem Atelier in der Rue Fontaine 42 eine Sammlung an, die Objekte der Stammeskunst und surrealistische Werke nebeneinander stellte. Er sammelte sein ganzes Leben lang und lies sich von seiner Sammlung künstlerisch inspirieren.⁸² Daneben war der An- und Verkauf primitiver Kunst, in der Gruppe üblich und beliebt.⁸³ Bis 1925 war Breton Berater von wohlhabenden Sammlern, die auf seinen Rat hin außereuropäische Kunstobjekte ersteigerten. Er pflegte zum Beispiel Kontakt zu Charles Ratton⁸⁴ und anderen Kunsthändlern um die aktuellen Ereignisse in diesem Geschäft überblicken zu können. Für Geläufig waren diese Händler selbst auch Sammler.⁸⁵ Dieses Netzwerk wurde genutzt um Objekte aus aller Welt zu ersteigern oder untereinander zu tauschen.⁸⁶ Breton und seine ebenfalls für das Sammeln passionierten Künstlerkollegen, hatten wenig finanzielle Mittel zur Verfügung und waren bei Auktionen auf etwas Glück angewiesen um die begehrten Stücke zu ergattern.⁸⁷ Der anschließende Weiterverkauf dieser Objekte war für die surrealistischen Sammler ein lukratives Geschäft, mit dem sie sich immer wieder ihre eigene künstlerische Tätigkeit finanzieren konnten. Da der Handel mit der sogenannten *primitiven* Kunst in Europa noch wenig etabliert war, wurden die Surrealisten durch die jahrelange Beschäftigung mit diesen Gegenständen als Kenner des Fachgebietes gesehen. Dennoch waren die Bedeutungsebenen der Objekte nicht bekannt und die Surrealisten interessierten sich vor allem für jene Erscheinungen, die sie dem Objekt selbst entnehmen konnten.⁸⁸ Die Objekte wurden eben nicht nur für den privaten Gebrauch der KünstlerInnen (-zum Beispiel als Studienobjekt) oder aus Handelszwecken gesammelt, sondern direkt neben surrealistische Kompositionen gestellt und öffentlich im Kunstkontext präsentiert.⁸⁹ Jean-Hubert Martin (geb. 1944), ein französischer Kunsthistoriker und Kurator schreibt, dass die Sammlungen einem Selbstzweck der avantgarden KünstlerInnen unterlagen, diese sich als *Entdecker*⁹⁰ sahen und nichts übrig hatten für jene Personen, die diese Stücke herstellten. Martin spricht hier eine Rezeptionsproblematik an und

⁸² Amrouche 2003, S.274

⁸³ Leclercq 2014, S.25

⁸⁴ Die Surrealisten stellten aber auch in der *Galerie Charles Ratton* aus. Dies zeigt zum Beispiel die von 22.-29. Mai 1936 arrangierte Ausstellung: "Exposition surréaliste d'objects". Ein Bild dieser findet sich im Ausstellungskatalog: Spies, Werner (Hrsg.); *La révolution Surréaliste*"; Edition Centre Pompidou, 2002

⁸⁵ Laurance 2011, S.166

⁸⁶ Ebd S.169; Neben Breton waren auch Paul Éluard, Henry-Pierre Roché oder Georges Salles Sammler *primitiver* Kunstobjekte.

⁸⁷ Amrouche 2003, S.275

⁸⁸ Rubin 1984, S.9

⁸⁹ Laurance 2011, S.25ff

⁹⁰ Martin 2005, S.15

bringt kolonialistisches Gedankengut mit dem Umgang der *Stammeskunst* durch die Avantgarde in Verbindung zueinander. Man kann hier von einer Umwertung sprechen, da die polynesischen oder afrikanischen Kunstwerke von den europäischen KünstlerInnen vereinnahmt und für surrealistische Werke neu interpretiert und verwendet wurden.



Bild 1: André Breton in seinem Atelier; Foto von Sabine Weiss, Mai 1960

Dies wird, meiner Meinung nach auch durch die bis heute gebräuchliche Betitelung "primitive Kunst" ersichtlich. Keine, der am Sammlungsprozess Beteiligten, weder HändlerInnen noch KünstlerInnen bemühten sich einen neuen Namen für außereuropäische Kunst zu finden. Das Wort "Primitivismus" wurde im 19.Jahrhundert in Frankreich eingeführt und seit dem in der Kunstgeschichte als Definition verwendet. Diese Bestimmung ist aber nicht auf eine Stilrichtung oder Epoche der Kunst speziell angewandt worden, sondern diente vielmehr dazu die Machart der Kunst des Quattrocento in Italien oder des 14. und 15.Jahrhundert in Flamen zu

beschreiben.⁹¹ Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts erweiterte sich der Begriff durch die Beschäftigung mit außereuropäischer Kunst, die als *wild*, *primitiv* oder *roh* attribuiert wurde. William Rubin beschreibt, dass der Anfang des Wortes primitiv, wie es bis heute im kunstgeschichtlichen Kontext verwendet wird, in Picassos Beschäftigung mit afrikanischen oder ozeanischen Kunstgegenständen zu finden sei. Die ästhetischen Besonderheiten flossen in seine Werke ein und inspirierten andere KünstlerInnen sich von der akademischen Bildgestaltung zu entfernen. Neben dieser ästhetischen Beurteilung drückt der Begriff Primitivismus aber auch aus, welche Reaktion westliche Betrachtung von beispielsweise ozeanischer Kunst auslöste. In diesem Fall kann sehr wohl von einer Bewertung gesprochen werden. Wegen dieser ethnozentristischen Perspektive wurde und wird die Definition *primitiv* bis heute stark kritisiert. Ein anderes Wort konnte sich bis lang aber noch nicht etablieren. Dieser Punkt veranschaulicht den Zusammenhang von Objekt, Rezeption und Bezeichnung. Skulpturen, Masken und Bilder der unterschiedlichsten Kulturen werden unter einem Begriff zusammengefasst. Neben Primitivismus ist auch der Ausdruck Stammeskunst oder Volkskunst gebräuchlich um außereuropäische Objekte sprachlich einzuordnen. Dabei wird ein Objekt aus seinem ursprünglichen Zusammenhang entnommen und am Beispiel von André Breton in einen künstlerischen Kontext überführt. Ich denke, dass man hier von Aneignung und Umwertung kultureller Objekte sprechen kann. Wie wir gesehen haben begünstigt eine Sammlung, egal ob institutionell oder privat, diesen Prozess des neu- Ordners.

2.2 Resümee: Wirkungsbereich der Sammlungspraxis

An dieser Stelle möchte ich noch einen Blick auf das Museum werfen, denn auch hier stehen sich Kunstwerke gegenüber, die sich voneinander unterscheiden. Durch die Kollektion wird ein entropischer Raum geschaffen, der sich aus dem Anspruch der Sammlung ergibt. Die Kunstsammlung beherbergt das Alte und all jenes, das sich davon differenziert. Sie bewerkstelligt dies, vor allem durch die formale Betrachtungsweise der einzelnen Werke. Grundlage des Vergleichs bildet der Akt des Sammelns selbst. Das Museum als kulturelle Institution, wie es von Groys beschrieben wird, nämlich als: "*ein symbolischer Raum des Heterogenen im relativ homogenen Kontext des modernen Nationalstaats*"⁹², bietet die Option eines kulturellen Vergleichs, eben über die Sammlungsinhalte. Diese setzten sich zusammen aus

⁹¹ Rubin 1984, S.10f

⁹² Groys 1997, S.47

Objekten, die Ideologien des Nationalstaates stützen und solche, die sich außerhalb dieser kulturellen Identität befinden. In diesem Sinne kommt dem Museum eine doppelte Bedeutung zu. Es kann als Ort beschrieben werden, an dem Tradition aufbewahrt wird und zweitens als Ort, an dem die Gegenposition zur einheitlich gedachten kulturellen Identität formuliert wird. Dies vollzieht sich auch durch die Integration des Neuen in die Sammlung. Um Material aufbewahren zu können, steht einem Museum aber kein unbegrenzter Raum zur Verfügung, wodurch nur einige ausgewählte Objekte in dessen Archiv aufgenommen werden können. Eben dieser Umstand gilt auch für jene Dinge, die schon im Museum zu finden sind. Sie wurden beispielhaft ausgewählt und dadurch symbolisiert, stellvertretend für einen Bereich der Vergangenheit. In der Moderne war die Innovation und das Interesse an neuen Kulturprodukten ein zentraler Anhaltspunkt künstlerischer Produktion, was den Kunstschaffenden vermeintlich neue Perspektiven eröffnete.

*"Die Künstler der Avantgarde wollten nicht bloß selbst gesammelt werden - sie wollten selbst sammeln."*⁹³

Groys spricht hier von einer Entwicklung, die sich als Museumskritik der Avantgarden beschreiben lässt, diese aber selbst in die Position bringt die Rahmenbedingungen künstlerischer Betrachtung zu definieren. Es ist ein Prozess bei dem sich das Urteil über ein Objekt in einem determinierten Feld verändert, sobald sich die Betrachtenden an die Neuerungen gewöhnt haben. Weniger geht es hier um das Formalästhetische als um den Rahmen in dem Kunst als Kunst gesehen werden kann.

*"It is rather a matter of art coming to shape the context in which other art is discussed and produced - put bluntly, entering the canon."*⁹⁴

Auch die surrealistischen Kunstwerke konnten sich einer Musealisierung nicht entziehen. Dennoch möchte ich an dieser Stelle noch anmerken, dass diese Etappe künstlerischer Produktion es sich zur Aufgabe machte, Kunst abseits der gängigen marktwirtschaftlichen Praktiken zu denken. In ganz Europa gruppierten sich KünstlerInnen zu Strukturen, die selbstverwaltend ihre Arbeiten ausstellten, vermarkteten, dokumentierten und kritisierten. Ich denke, dass sich die Sammlung zu dieser Zeit als künstlerisches Terrain etablieren konnte. Dabei hängen ihr einige Begriffe an. Wir haben gesehen, dass sie zwischen Tradition und Innovation steht. Darüber hinaus beeinflusst sie das ästhetische Urteil. In diesem Sinne wird die Sammlung selbst zum

⁹³ Groys 1997, S.55

⁹⁴ Widrich 2014, S.70

Kunstwerk und so ist es nicht verwunderlich, dass Bretons Zusammenstellung an Gegenständen einer ganzen Wand in der Rue Fontaine 42 nach seinem Tod an das Centre Pompidou übergeben wurde. Die Objekte sind heute in annähernd gleicher Konstellation im Museum zu betrachten, wie sie der Künstler selbst in seiner Wohnung aufgestellt hatte.⁹⁵ Einen weiteren Bezugspunkt bietet die Auseinandersetzung mit dem *Wahnsinn* als kreatives Moment, wovon die im 20. Jahrhundert aufkommenden KünstlerInnen profitierten.⁹⁶ Diesen Themenkomplex werden wir im 3. Kapitel in Verbindung mit Jean Dubuffet begegnen, der sich abseits des avantgarden Sammlungsbegriffs und des Kunstbetriebes ein umfangreiches Kunstarchiv aufgebaut hat.



Bild 2: Schwitters, Kurt;
"Wooden Assamblage", 1943/1945;
Provenienz: Lords Gallery, London⁹⁷

⁹⁵ Spies 2002, S.311

⁹⁶ Gorsen 2001, S.125; "Der 'Irrenkünstler' war sein psychiatrisches Stigma los und zum Eisbrecher eines von Logismus und Mechanisierung beherrschten Denkens geworden. Er ersetzte den professionellen Stil [...]"

⁹⁷ Wegener 1989; Kurt Schwitters schreibt 1926: "Zunächst suchte ich in den Resten ehemaliger Kultur neue Kunstformen aufzubauen. Daraus entstand die Merzmalerei, eine Malerei, die jedes Material verwendet, die Pelikanfarbe ebenso gern wie den Müll auf dem Müllhaufen."

3. Jean Dubuffet und die Art Brut

"Wer ist denn normal? Wo ist er, der normale Mensch? Zeigen Sie ihn uns!"⁹⁸

Dieses Zitat stammt von Jean Dubuffet (1901-1985), einem französischen Künstler und Kunstsammler, der unter anderem durch die Definition der Art Brut bekannt geworden ist. In diesem Kapitel werde ich einen ersten Überblick über den Art Brut Begriff geben, und die Rahmenbedingungen der Collection de l'Art Brut vorstellen. In weiterer Folge möchte ich mich vor allem der Frage widmen, welche Bedeutung seiner Kollektion zugesprochen werden kann. Auch die Auswirkung auf sein eigenes künstlerisches Schaffen soll kurz angerissen werden.

Jean Dubuffet beginnt seine künstlerische Karriere im Alter von 41 Jahren. Zwar hatte er sich im Laufe seines Lebens immer wieder mit Kunst auseinandergesetzt, arbeitet aber hauptsächlich als Weinhändler im elterlichen Betrieb, bis er 1947 das Geschäft verkauft um als Künstler und Philosoph seinen Lebensunterhalt zu verdienen.⁹⁹ Dubuffet verfasst mehrere Schriften¹⁰⁰, die seine Bemühung ausdrücken die Begriffe Kunst und Kultur vom dualistischen¹⁰¹ Bewertungssystem¹⁰² zu befreien und dadurch Fragestellungen über Ästhetik und den Kunstbetrieb aufzuwerfen. Daneben gründet er die Compagnie de l'Art Brut, deren Mitglieder es sich zum Ziel machten, Kunst nach den Einschränkungen des II. Weltkriegs zu verhandeln und abseits der Hochkultur einen neuen Kunstbegriff zu formulieren. Wie sich dies in der Sammlung Ausdrückt und was die Compagnie auszeichnet möchte ich nun umreisen.

Im Juli 1945 beginnt Dubuffet in Frankreich und der Schweiz die ersten Sammlertätigkeiten für Kunst im Sinne der Art Brut.¹⁰³ Nach dem II. Weltkrieg war Frankreich (wie auch andere Länder Europas) damit beschäftigt die Kunst- und Kulturlandschaft neu zu definieren. Dies nützte Dubuffet, der sich am wachsenden Markt in Paris einen Namen als Sammler und Erforscher von

⁹⁸ Dubuffet 1991, S.93

⁹⁹ Haas 1997, S.9

¹⁰⁰ Für diese Arbeit habe ich vor allem, die von Franzke Andreas übersetzten *Schriften I-IV*, erschienen im Gachnang & Springer Verlag herangezogen.

¹⁰¹ Dualismus ist ein kulturell geprägter Begriff, der unter anderem in Politik, Religion oder Philosophie verwendet wird. Allgemein beschreibt Dualismus eine Gegensätzlichkeit. Für Kunst geht es hier somit um die Bestimmung zwischen Kunst und Nichtkunst und auch um ästhetische Einteilungen wie Schön und Hässlich. Siehe dazu: Brock Haus: Enzyklopädie in 30 Bänden, Bd.7, F.A. Brockhaus GmbH, 2006, S.323f

¹⁰² Der Begriff Wert impliziert nicht in sämtlichen theoretischen Ansätzen eine ästhetische Betrachtung. Im Kontext von Kunst wird zwischen Funktionalistischen, Nichtfunktionalistischen und Institutionstheoretischen Ansätzen zur Definition von Wert unterschieden. Siehe dazu: Barck, Karlheinz (Hrsg.); Ästhetische Grundbegriffe, Nr.6; J.B. Metzlers Verlagsbuchhandlung, 2010, S.588ff

¹⁰³ Haas 1997, S.17

Kunst machen konnte, die vor 1945 als "Entartete Kunst" gehandhabt wurde.¹⁰⁴ Erstes Interesse an diesem Themengebiet weckte aber ein Skizzenheft, das 1923 zu seiner Militärzeit, als er in der meteorologischen Station des Eiffelturms arbeitete, an seinen Arbeitsplatz geschickt wurde. Die Verfasserin Clementin R. dokumentierte und skizzierte ihre Visionen, die ihr durch die Betrachtung des Himmels erschienen waren.¹⁰⁵ Neben dieser zufälligen Begegnung mit der sogenannten *Kunst der Visionäre*, suchte Dubuffet aktiv nach Werken, die in einem Kunstmuseum nicht aufzufinden waren. Dabei stieß er unter anderem auf die Sammlung Prinzhorn, die auch für die Surrealistische Künstlergruppe wichtige Inspirationsquelle und Studienobjekt gewesen ist. (In Kapitel 3.2.1 soll genauer auf *Prinzorns Bildnerei der Geisteskranken* eingegangen werden.) Im Juni 1948 entstand in Paris die Vereinigung der Art Brut (Compagnie de l'Art Brut). Initiiert wurde dieses Unternehmen unter anderem von Jean Dubuffet, Jean Paulhan, André Breton, Charles Ratton, Michel Tapié und Henrie-Pierre Roché¹⁰⁶ in einem Beihaus der Galerie René Druoin. Das Beihaus der pariser Galerie am 17, place Vendôme wurde zum *Foyer de l'Art Brut*, in dem regelmäßig Ausstellungen stattfanden.¹⁰⁷

René Druoin hatte die Galerie von Léo Castelli übernommen, der nach dem Ausbruch des II. Weltkriegs nach Amerika auswanderte um in New York Kunsthändler zu werden. Während der Besatzungszeit unterwarf sich die Galerie den Reglementierungen der Kulturpolitik und legte das Augenmerk auf die Förderung junger, unbekannter KünstlerInnen.¹⁰⁸ 1944 hatte Dubuffet in den Räumen der Galerie seine erste Einzelausstellung, die unter dem Titel: "Tableaux de dessins de Jean Dubuffet" lief.

Das Foyer de l'Art Brut stellt Druoin der Compagnie kostenlos zur Verfügung. Es diene als Versammlungs- und Verhandlungsort an dem die Möglichkeiten von Kunst diskutiert und exemplifiziert wurden. Die Mitglieder machten es sich zur Aufgabe Kunstwerke zu sammeln, die außerhalb des Kunstmarktes erzeugt und von diesem noch nicht erfasst wurden. Eine genaue Definition der Art Brut kann diesbezüglich nicht gegeben werden und Dubuffet war darauf bedacht diesen Kunstbegriff nicht auf einen bestimmten Stil oder einen Ort festzulegen. Er sammelt sozusagen alles, was bislang nicht als Kunst anerkannt wurde oder als unprofessionell galt.¹⁰⁹ Um dies durzuführen differenziert Dubuffet zwischen zwei Arten von Kunst. Für ihn gibt

¹⁰⁴ Aus dem Vorwort: Schneider, Martin (Hrsg.); In die Freiheit geworfen; Akademie Verlag, 2006

¹⁰⁵ Haas 1997, S.15

¹⁰⁶ Minturn 2004, S.247

¹⁰⁷ Haas 1997, S.14f

¹⁰⁸ Ebd S.12

¹⁰⁹ Ebd S.16

es einerseits die *geschliffene, kulturelle oder vollkommene Kunst* und andererseits die *Art Brut (Kunst in der Rohform)*¹¹⁰. In allen Stilepochen ist nach Dubuffet die kulturelle Kunst zu finden, weshalb dieser nicht zwischen den einzelnen Stilen unterscheidet. Er meint, dass jede anerkannte Kunst ein Ebenbild aller anderen anerkannten Kunststile ist.¹¹¹ Diese Kunst werde von professionellen KünstlerInnen produziert und ist in Museen, Galerien oder Sammlungen zu finden. Durch den erlernten Umgang mit Material und die Forderung nach Anerkennung sei sie zu einseitig um sich als Stellvertreterin für die gesamte bildende Kunst zu postulieren. Die kulturelle Kunst könne also nur *den Clan der Berufsintellektuellen* vertreten. Diese Kunst sei redundant, da ein Stil in unterschiedlichen Ländern oder Städten nachgeahmt und von einer selbsternannten Elite produziert werde. Dabei kritisiert Dubuffet den Begriff Intelligenz sowie die Kunst der Intellektuellen. Kunst habe nichts mit Ideen zu tun, sie ist "[...] *ein Werkzeug, das nicht den Weg über die Idee nimmt, [...]*"¹¹² sondern etwas flüchtiges. Sie kann nicht benannt werden, sonst "[...] *macht sie sich davon und hinterlässt an ihrer Stelle jemanden mit Lorbeerkranz und einem Schild mit der Aufschrift KUNST auf dem Rücken.*"¹¹³ Wie aber im 2.Kapitel versucht worden ist zu zeigen, gab es in Europa einige künstlerische Strömungen, die sich gegen ästhetische Normierungen richteten. Unter anderem traten die Surrealisten und Dadaisten auf um den Kunstbetrieb zu erneuern. Warum erkennt Dubuffet dies nicht an? Eine Antwort darauf gibt die unkonkrete Definition der *Art Brut*. Dubuffet selbst wehrt sich unermüdlich gegen die Etablierung der *Art Brut* als Kunstrichtung, was mit folgendem Zitat noch verdeutlicht werden soll:

*"Festzulegen, was es mit Art brut auf sich hat, ist ganz sicher nicht meine Sache. Eine Sache definieren - also auch: isolieren - heisst, viel daran verderben. Heisst sie fast töten."*¹¹⁴

Im Einleitungstext für die Schriftreihe "*Le Barbus Müller et autres pièces de la statuaire provinciale*" von 1947 stellt Dubuffet dar, dass man ein Kunstwerk nicht verbessern könne, da die Veränderung zwar neue Qualitäten hervorbringt andere aber weggenommen werden. Die Rohe Kunst soll die Sehgewohnheiten brechen und "*die Bewegungen den Geistes unmittelbar [umsetzen].*"¹¹⁵ Dabei wurden auch kunstfremde Materialien oder Techniken der Bilderzeugung herangezogen. Als weiteres Merkmal kann angeführt werden, dass die KünstlerInnen der *Art*

¹¹⁰ Dubuffet 1991, S.82

¹¹¹ Ebd S.82

¹¹² Ebd S.89

¹¹³ Ebd S.91

¹¹⁴ Ebd S.83

¹¹⁵ Ebd S.84

Brut am Kunstbetrieb nicht interessiert sein sollen. Jene Werke, die Dubuffet der Art Brut zuschrieb wurden abseits der marktwirtschaftlichen Logik produziert. Sie richteten sich nicht an ein Publikum oder Anforderungen, die durch die Ausstellungspraxis an ein Werk gestellt werden. Nach Dubuffet ist die Art Brut "[...] *eine bescheidene Art von Kunst, die sich oft nicht einmal bewusst ist, Kunst zu sein.*" ¹¹⁶

Ansatzweise erkennbar wird in welch komplexes Konstrukt aus Theorie und Praxis die Sammlung eingebunden ist. Dubuffet sieht sich nicht in der Position den Begriff Art Brut zu bestimmen, dennoch gelingt es ihm Werke (aus verschiedenen Teilen Europas) zusammenzutragen und unter dem Begriff Art Brut auszustellen. Er wird somit zum Sammler sowie zum Produzenten von Kunst und nimmt eine Stellung ein, die das Sammlerwesen auszeichnet. Meiner Meinung nach ist dies eine Besonderheit der Art Brut. Durch die scheinbar offene, unbegrenzte Reichweite des Kunstbegriffs macht sich Dubuffet zum zentralen Charakteristikum. Auch hat dies Auswirkungen auf das Foyer de l'Art Brut, denn dort wird Kunst gezeigt, die in keinerlei Verbindung zum Ausstellungskontext stehen soll. Das Foyer wird zur Utopie.

3.1 Claude Lévi-Strauss und Jean Dubuffet - *Anthropologie und Nihilismus*

Nachdem im vorigen Kapitel der Art Brut Begriff besprochen wurde, möchte ich nun auf das geistige Umfeld Dubuffets eingehen. Dabei soll die Entwicklung der Art Brut mit Dubuffets Algerienreisen in Verbindung gebracht werden.¹¹⁷ Was glaubt der Künstler dort zu finden?

In einer von Dubuffet organisierten Ausstellung des spanischen Künstlers Joaquim Vincens Gironella (1911-1997) im Jahre 1948 im Foyer de l'Art Brut, treffen sich der französische Ethnologe Claude Lévi-Strauss (1908-2009) und Jean Dubuffet. Aus einem Gespräch entsteht ein Briefwechsel zwischen Dubuffet und Lévi-Strauss. Wie Kent Minturn, in seinem 2004 erschienenen Artikel "Dubuffet, Lévi-Strauss, and the Idea of Art Brut" aufzeigt, sind diese Briefe ein wichtiger Verbindungspunkt zwischen dem Künstler (-dessen Gedanken über die

¹¹⁶ Dubuffet 1991, S.85

¹¹⁷ Ogle 2005, S.387; Dies ist vor allem interessant, weil Algerien bis 1962 als französisches Kolonialgebiet gehandhabt wurde. Unter anderem zeichnete sich das Herrschaftsverhältnis auch an der Rezeption afrikanischer Kulturtechniken durch Frankreich des 19. und 20. Jahrhunderts ab. Ein Beispiel dafür ist die Weltausstellung von 1900, wo ein Blick auf Französisch-Guinea gerichtet wird. Aus dem Katalogtext ist ersichtlich, dass diese Kultur als Rückschritt im Vergleich zur Französischen interpretiert wird und die Kolonialisierungsprozesse der dortigen Bevölkerung einen Zeitsprung ermöglichen würden.

savage values) und dem Ethnologen (-dessen *struktureller Anthropologie*¹¹⁸).¹¹⁹ Minturn argumentiert, dass Dubuffets kulturkritisches Denken besser verstanden werden kann, wenn der Einfluss der strukturellen Anthropologie von Lévi-Strauss in die Diskussion um die Entwicklung der Art Brut einbezogen wird. Lévi-Strauss lebt 1942-48 in New York, was ihn in der Entfaltung seiner Methodologie stark beeinflusst. Der Literat Roman Jakobson riet ihm in dieser Zeit beispielsweise zu einem diakritischen Blick um Zusammenhänge im mythologischen Kontext ausfindig machen zu können.¹²⁰ Vermeintlich verliert Lévi-Strauss in diesen Jahren auch sein Interesse für professionelle Kunst und nimmt die Suche nach einer Kunst auf, die in Dubuffets Augen vielleicht zur Art Brut zählt. Wie Dubuffet verfolgt Lévi-Strauss dem *auratischen* Ausdruck, von der Kulturindustrie unberührter Kunst. Er kritisiert dabei die elitäre Bestimmung von Schönheit und Kunst, was ihn und Dubuffet anfangs auch verbindet. Dabei stieß Lévi-Strauss auf die Kunst von Gefängnisinsassen, die ihn sehr beeindruckte und schlägt Dubuffet vor sich ebenfalls damit auseinanderzusetzen. Dubuffet, der diese Anregung gerne entgegennimmt lässt aber bald davon ab, da er die Art Brut als beispiellose Kunstrichtung ohne Vorläufer sehen möchte. Er lehnt es ab sich an jeglichen vorgefertigten Sparten, wie *Kunst von Kindern* oder *Geisteskranken* zu orientieren und versucht einen umfassenderen Kunstbegriff zu gestalten.¹²¹ Nach einiger Zeit bricht der Kontakt zwischen den beiden ab, sie verfolgten andere Ziele. Lévi-Strauss will durch sein Studium der Anthropologie die Fähigkeit entwickeln Werke anderer Kulturen zu entschlüsseln und zu diskutieren. Dubuffet hingegen wendet sich dem Nihilismus¹²² zu, den er als Ursprung der Phantasie anerkennt¹²³. Was den Künstler und den Anthropologen aber verband, war das Interesse am Kulturbegriff. Für Dubuffet scheint fest zu stehen, dass nicht europäische Kulturen eine geistige Kunst praktizieren würden und der abendländischen Kultur

¹¹⁸ Kauppert 2008, S.19; Eines der Schlüsselwörter in Lévi-Strauss Theorie ist das wilde Denken, welches als allgegenwärtig in der Gesellschaft beschrieben werden kann. Kauppert schreibt hierzu: "*Sein Programm zur Rehabilitierung des vermeintlich primitiven Denkens wollte nicht nur mit dem intellektuellen Snobismus der Moderne aufräumen, sondern war auch politisch dazu geeignet Schluss zu machen mit einem Rassismus, der bis weit in das 20.Jahrhundert hinein die Ethnografie für seine Zwecke ausgebeutet hatte.*"

¹¹⁹ Minturn 2004, S.247

¹²⁰ Ebd S.248

¹²¹ Ebd S.248f

¹²² Bertinetto 2010, S.9; Der Nihilismus wird im 20.Jahrhundert in Frankreich intensiv diskutiert. Dabei nimmt vor allem der Philosoph Maurice Merleau-Ponty eine bedeutende Position ein.

Dubuffets Nihilismusdefinition ist meines Wissens aber nicht eindeutig. Es kann ihm weder eine Verbindung zu Merleau-Ponty nachgewiesen werden, noch charakterisierte er den Begriff ausreichend obwohl er diesen verwendet.

¹²³ Dubuffet 1968, S.111; Aus der Textstelle geht hervor, dass Dubuffet Bilder sucht, die sich gängigen Ausdrucksformen verweigern, somit individuell sind und nicht eingeordnet werden können; was Dubuffet mit Phantasie vergleicht.

daher überlegen sind.^{124,125} Außereuropäische Kunst steht für Dubuffet also in enger Verbindung zur Erkenntnis und geistigen Bereicherung, während sich die europäische Kunst von marktwirtschaftlicher Praxis und ästhetischen Forderungen, in ihrem Potential einschränken lässt. Dabei könne vor allem die Malerei "[...] *dem Menschen neue Mythen und neue mystische Erfahrungen schenken und [...] bis dahin unerkannte Werte aufdecken.*"¹²⁶ In seinen zwischen 1947 und 1949 stattfindenden Reisen nach Algerien, suchte Dubuffet nach dieser Kunst, die ihm in Europa nicht auffindbar erschien. Die zweite dieser Reisen mit ethnographischem Hintergrund, dokumentierte er in Tagebucheinträgen durch Zeichnungen und Schriftexperimente. Diese Experimente können als Lautschrift in Schreibsprache verstanden werden. Es handelt sich um die "Textes en Jargon" zum Beispiel "Ler de canpane", die in lateinischen Lettern die gesprochene, französische Sprache ohne Rücksicht auf die eigentliche Schreibweise verfasst sind.¹²⁷ Sie können mit der phonetischen Schrift verglichen werden. Auch Zeichnungen Gouachen und Aquarelle wie beispielsweise "Palmerie aux scarfions" oder "Gouache sur papier" sind in dieser Zeit entstanden.¹²⁸ In Briefen mit Jean Paulhan verarbeitet Dubuffet seine Erlebnisse und Eindrücke über die Aufenthalte in Algerien. Dabei zeigt sich eine gedankliche Entwicklung Dubuffets Kunstauffassung. Er kam zu dem Entschluss, dass alle Personen, so auch der jene innerhalb der Grenzen Europas, dazu geeignet wären Kunst zu schaffen. Das Bild Dubuffets von Nordafrika und der dortigen Bevölkerung verändert sich mit seinen Besuchen und er fasst den Gedanken, dass die Art Brut keiner geographischen Einordnung bedarf.¹²⁹ Dubuffets Kunstbegriff impliziert also auch eine Kunst, die sich vom täglichen Leben ausgehend entwickeln kann und auf Stimmungen und Bewegungen eingeht. Hier wird ersichtlich, dass die Art Brut unabhängig von der kulturellen Prägung eines Staatsgebietes ist und damit bezüglich der Auffassung ihrer Reichweite mit Lévi-Strauss *wildem Denken* vergleichbar wird. Dies zeigt sich auch in Dubuffets Interpretation von Schönheit, die an sich nicht existent sein kann. Nur in Verbindung mit Gewohnheit, mit kultureller und ästhetischer Erziehung ist diese festzumachen.¹³⁰ Die

¹²⁴ Minturn 2004, S.256ff

¹²⁵ Dubuffet 1991, S.95; "*Man fragt sich allmählich, ob unser Abendland von diesen Wilden nicht etwas zu lernen hätte. Es könnte sein, dass auf manchen Gebieten ihre Lösungen und Mittel, die uns so grob vereinfachend vorkamen, eigentlich intelligenter sind als unsere. Es könnte sein, dass Verfeinerung, Geistigkeit und Tiefe auf ihrer Seite sind und nicht auf unserer.*"

¹²⁶ Dubuffet 1991, S.106

¹²⁷ Minturn 2004, S.249

¹²⁸ siehe: Ausstellungskatalog; Les Dubuffet de Dubuffet – Donation de Jean Dubuffet au musée des Arts Desoratifs en 1967; Meaght Editeur, 1992; S.48

¹²⁹ siehe: Minturn 2004; nach: Jean Dubuffet, Letters to Jean Paulhan: Dubuffet Paulhan Correspondence, 1944-68;

¹³⁰ Dubuffet 1991, S.102

ungewohnte Form kann demnach nicht als etwas ästhetisch Schönes definiert werden, weil unbekannt ist, wie das Schöne darin charakterisiert sein soll. Beispielhaft dafür ist die Begegnung zwischen Dubuffet und Gaston Chaissac von 1947. Dubuffet vergleicht hier Chaissac mit einem algerischen Flötenspieler. Die fremde Tonleiter die Melodie des Flötenspielers sei Chaissacs Bildwelten ähnlich, da sie für westliches Publikum vergleichbar unverständlich wäre.¹³¹

Zusammenfassend kann gesagt sein, dass die Art Brut keinen Platz im anthropologischen Konstrukt von Lévi-Strauss hat. Ebenfalls ist hier festzustellen, dass das Interesse von Dubuffet an sogenannter *primitiver* Kunst erlosch als klar wurde, dass auch diese KünstlerInnen einem kulturellen oder religiösen Zweck untergeordnet arbeiten und nicht aus dem Impuls der freien Kreativität, wie lange Zeit angenommen.¹³² Bemerkbar macht sich auch, dass Dubuffet die Entwicklung des Art Brut Begriffs ständig reflektiert. Im Nachdenken über Gesellschaft und Ästhetik erkennt er die Vorherrschaft kultureller Prozesse über die Kunst. Der Nihilismus als gedankliche Bewegung des Vergessens, ermöglicht ihm ein geistiges Experiment, einen Diskurs um die Suche nach Kunst außerhalb des eigenen Vorstellungsraums. Es geht darum wie ein Bild, eine Skulptur oder eine Geschichte gestaltet sein könnte, die unbeeinflusst von der pariser Kunstakademie und vom Anspruch an eine KünstlerInnenpersönlichkeit erzeugt wird. Objekte aus dem afrikanischen Raum, die am europäischen Markt zu finden waren, sind schon kommerzialisiert worden.¹³³ Durch europäische Händler haben sie einen Wahren- und Sammlerwert zugewiesen bekommen und seit Beginn des 20. Jahrhunderts wurden diese von KünstlerInnen gesammelt und gedeutet. Ich denke, dass Dubuffets Algerienreisen nur marginal mit der Begriffsdefinition der Art Brut in Zusammenhang gebracht werden können. Meiner Ansicht nach war es für den Künstler wichtig um Objekte außereuropäischer Herkunft in Verbindung mit der Gemeinschaft zu bringen, in der diese erzeugt wurden und der allgemeinen Geschichte über europäisches Kolonialgebiet eigene Erfahrungsberichte beilegen zu können. Auf der Suche nach einem authentischen Kunstbegriff war es für Dubuffet sicher kein Nachteil außereuropäische Kunst vom ihrer Ursprungsklassifizierung zu entledigen.

Die Idee des ungelehrten Künstlers, der ungelehrten Künstlerin findet man schon zurzeit A.G. Baumgartens, der in seiner Schrift "Aesthetica" von 1750 Kunst in Bezug zur *Wahrnehmung*,

¹³¹ Minturn 2004, S.253

¹³² Thévoz 1995, S.76ff

¹³³ Biro 2015; Der Artikel Thematisiert das *Maison Brummer* im Kontext des europäischen Antiquitäten- und Kunsthandels um 1900.

Phantasie, Erinnerung und Begehren stellt.¹³⁴ Dabei geht er auch auf einen Künstlertypus ein, der ungebildet im weiteren Sinne autodidaktisch Kunst schafft und dabei ebenso Schönes erzeugt. Der Schönheit wird von Baumgarten eine objektive Erkenntnis zugesprochen und Kunst steht diesbezüglich im Kontext der Suche nach Wahrheit. In diesen Punkten kann zur Kunstphilosophie Dubuffets eine Ähnlichkeit gesehen werden, dennoch unterscheidet sich deren Interpretation des ungebildeten Schaffens. So finden sich in Dubuffets Sammlung Arbeiten aus den unterschiedlichsten Zusammenhängen, von Personen, die keine bis marginale Bildung in Form von Schulbildung (Lesen, Schreiben, Rechnen) erfahren hatten. Baumgarten vergleicht hingegen die künstlerischen Archetypen mit griechischen Dichtern, wie Homer.¹³⁵ Deren Werk sei deshalb ursprünglicher, weil weniger Referenzpunkte zu anderen Dichtern gebildet werden können während der bildenden Kunst zur Zeit Baumgartners eine lange Tradition vorausgehe.

3.2 (Ent-)Wertung von Kunst

*"The consideration given to the work of professional artists has had the effect of conditioning the public, of creating a state of mind which makes it responsive only to the art displayed in museums and galleries or to art that depends on the same frame of reference, the same means of expression."*¹³⁶

Aus diesem Zitat lässt sich ein starker Publikumsbezug herauslesen. Der Fokus liegt auf der Reaktion der Betrachtenden, wenn es darum geht Kunst zu beurteilen und als solche zu erkennen. Im 2. Kapitel habe ich versucht darzustellen, dass es nach Danto bei der Betrachtung von Kunst um das Objekt und die entsprechende Interpretation geht. Eben dies finden wir auch bei Dubuffet, der sich die Frage stellt, wie denn Kunst zustande kommt und dabei Rückschlüsse auf den kulturellen Handlungsspielraum und die Rahmenbedingungen künstlerischer Produktion befragt. Durch seine eigene künstlerische Aktivität und Sammeltätigkeit möchte Dubuffet die Methoden des Kunstmarkts unterwandern. Die eigene Kultur sei nicht mehr aktuell und so forderte er eine Kunst, die alltägliche Stimmungen einfangen kann und *das Unbekannte*¹³⁷ darin zum Vorschein bringt ohne rückbezüglich auf die Kultur zu reagieren. Diese sollte aber entsprechend erläutert werden. Für den Umgang mit Kunstwerken war ihm wichtig, dass die Analyse eines Bildes dieses nicht in Einzelteile zerlegt, sondern das Bild und dessen Umgebung als Ganzes betrachtet.

¹³⁴ Schneider 2010, S.23

¹³⁵ Ebd S.24

¹³⁶ Dubuffet, Vorwort des Katalogs *Art Brut*, nach Thévoz 1995, S.5

¹³⁷ Dubuffet 1991, S.111

Er argumentiert, dass Sprache, also die Beschreibung und Einordnung von Kunstwerken überbewertet sei und nicht fähig einen Gedanken sowie die Entstehung des Gedankens (was für Dubuffet besonderen Stellenwert hatte) wiederzugeben, die Malerei aber an sich die Möglichkeit habe die Bewegungen des Geistes darzustellen. Vor allem kritisiert Dubuffet das Bewertungssystem und die Rahmenbedingungen künstlerischer Produktion. Für ihn ist Kunst keine Konstante sondern einem Wandel unterlaufen, dessen Begriffe nicht festgemacht werden können. Schönen Objekten wird aber eine besondere Bedeutung zugesprochen. *"Die Kultur als solche ist untrennbar mit dem Begriff der Schönheit."*¹³⁸ Dies verlautbart Dubuffet 1951 bei seinem Vortrag im Arts Club of Chicago und lässt das Publikum wissen, dass er die antike, griechische Idee von Schönheit, die nach wie vor Einfluss auf künstlerische Produktion nehme, abwegig finde. Schönheit beschreibe die Konvention der Betrachtung, Kunst sei in die Position gedrängt diese Konventionen auszuführen und darzustellen. Seiner Meinung nach beinhaltet dieses Unterfangen ein zerstörerisches Potential, denn *"Die Kunst wendet sich an den Geist, nicht an die Augen."*¹³⁹ Dubuffets Begriff der Art Brut kann nur als Gegenbegriff zur kulturellen Kunst festgemacht werden, da er jegliche Form des Intellektualisierens und Beschreibens ablehnte. Michel Thévoz definiert Art Brut nach den Kriterien der schöpferischen Begabung und der kulturellen Wertneutralität.¹⁴⁰ Eine solch distanzierte Anschauung verlangt aber von den Betrachtenden die eingeübten Sehgewohnheiten vernachlässigen zu können. Weiters kann bezweifelt werden, dass es Menschen gibt, die sich einer kulturellen Prägung entziehen können. Diese müssten in völliger Isolation vom Rest der Gesellschaft leben.

In "Wider eine vergiftete Kultur" von 1968 zweifelt Dubuffet daran, dass sich das Wissen über Kunst positiv auf das eigene künstlerische Schaffen auswirkt, er ist der Auffassung, dass die Einzigartigkeit des Werkes dessen Wert steigert. Die Sammlung von Kunstwerken, die herangezogen werden um die Kultur zu beschreiben seien nicht ausreichend, da sie nur einen kleinen Teil der Kunst unter besonderen Gesichtspunkten betrachten. Personen, die diese Sammlungen anlegen und später betrachten und erforschen sind im Vorfeld durch ihre Position beeinflusst und interpretieren in diesem Sinne. Die Ausstellung wird zum Ort der Bewunderung und Ehrerbietung. Ein repräsentativer Ort. Dabei hätte Kunst weit mehr Betrachtungsweisen, die aus Dubuffets Sichtweise von institutioneller Seite her nicht in die Kunstdiskussion einfließen

¹³⁸ Dubuffet 1991, S.103

¹³⁹ Ebd S.104

¹⁴⁰ Thévoz 1995, S.10; *"The fact remains that the Art Brut Collection is the only one - or anyhow the first in the date and the most extensive - that has grounded, preserved and studied these cases of art creation solely on the basis of criteria of personal inventiveness and freedom from cultural norms. And these are the criteria that go to define Art Brut."*

würden.¹⁴¹ Zu überlegen ist, ob die Sammlung und Erforschung der Art Brut nicht auch ein kultureller Akt ist, der ganz in der Tradition des europäischen Denkens steht. Dubuffet entwickelt eine Antitheorie, setzte Kriterien fest, die er für die Art Brut geltend macht indem er versucht Kunstwerke zu finden, die dieser Auffassung gerecht werden. Er und die Mitglieder der Compagnie legen ein Archiv an¹⁴² und stellen die erworbenen Arbeiten aus. Dies den Konventionen entsprechend in einer Galerie, zur Betrachtung ausgehängt.¹⁴³ Er selbst ist als Kurator der Art Brut Expositionen tätig gewesen und verfasst Ausstellungs- und Katalogtexte um öffentliche Aufmerksamkeit für die Art Brut zu bekommen. Ein Beispiel dafür ist der 1949 erschienene Text "Art Brut, Vorzüge der kulturellen Kunst"¹⁴⁴ der im Zuge einer Ausstellung in der Galerie René Drouin, publiziert wurde. Darin spricht Dubuffet die Rezeptionsproblematik von psychopathologischer Kunst an. Die Hälfte der gezeigten Exponate stammt aus Pflegeanstalten oder Krankenhäusern, was er aber nicht ausdrücklich beschildert habe.¹⁴⁵ Dubuffets Ausstellungsformat verstehe ich als Kompromiss, denn er versucht neue Wege zu finden mit Werken umzugehen, die bislang in einem völlig anderen Kontext aufzufinden sind. Er setzt sich damit auseinander, wie bildnerische Objekte öffentlich präsentiert werden können, die nur für die Autoren selbst entstanden sind. Es macht den Eindruck, dass sich Dubuffet den von ihm so stark kritisierten Mitteln der Kunst bedient um diese zu untergraben. Dies kann auch als Versuch verstanden werden eine Schiene im Kunstbetrieb zu besetzen, die bislang vom Kunstgeschehen unbeachtet war. Ich denke, dass Dubuffet ganz in der Tradition den 20. Jahrhunderts steht, was sich an der Forderung den Kunstbegriff auszuweiten ablesen lässt. Aus heutiger Sicht wird ihm durch seine Sammlung die Integration psychopathologischer Kunst in den Markt gutgeschrieben. Dies steht im Kontrast zu seiner Theorie um die Art Brut, die unverkäuflich und außerhalb des Kunstmarktes angesiedelt sein sollte. Das folgende Kapitel wird sich der *Kunst der Geisteskranken* zuwenden und Dubuffets Handlungsspielraum diesbezüglich verständlich machen, denn er war nicht der erste der sich mit autodidaktischer Kunst auseinandersetzte.

¹⁴¹ Dubuffet 1992, S.22

¹⁴² Jeker 1967, (Katalog ohne Seitennummerierung); Maßgeblich ist Slavko Kopac am Verwaltungsprozess beteiligt, der ab 1948 das Art Brut Archiv verwaltet.

¹⁴³ Martin 2005, S.10f

¹⁴⁴ Erschienen in: Dubuffet, Die Malerei in der Falle - Schriften Bd.1, Erstausgabe: 1967; Franzke, Andreas (Hrsg.); Verlag Gachnang & Springer 1991, S.86-94

¹⁴⁵ Ebd S.92ff

3.2.1 Kunst der "Geisteskranken"?

Die öffentliche Rezeption der *Kunst der Geisteskranken* oder psychopathologischer Kunst beginnt 1857 als der schottische Arzt William A. F. Browne "Art in Madness", eine Kollektion aus künstlerischen Arbeiten seiner Patienten herausbrachte. In ganz Europa folgten Publikationen von Ärzten, die begonnen hatten Werke ihrer PatientInnen zu sammeln.¹⁴⁶

Paul Gaston Meunier (1873-1957), legte 1907 unter dem Pseudonym Marcel Réja eine Sammlung an, die er mit dem Titel "L'Art chez le fous" veröffentlichte. In der Schweiz gilt der Arzt Charles Ladame (1871-1949) als erster Sammler von Kunst, die in psychiatrischen Anstalten entstanden ist. 1921 wird von Walter Morgenthaler (1882-1965), die erste Künstlermonographie über Adolf Wölfli (1864-1930) mit dem Titel "Ein Geisteskranker als Künstler" herausgebracht und 1922 veröffentlicht Hans Prinzhorn (1886-1933) das populäre Werk "Bildnerei der Geisteskranken".¹⁴⁷ Wie der Arzt Leo Navratil in einem Aufruf an die Schweizer Ärzte, 1998 beschreibt war es für das Ansehen eines Arztes durchaus negativ, Kunst, die im Kontext der Psychiatrie entstanden war, in einem Sammelband zu veröffentlichen und unter formalästhetischen Gesichtspunkten, ohne Berücksichtigung des Krankheitsbildes zu diskutieren. Deshalb publizierte auch Paul Meunier unter dem Pseudonym Marcel Réja.¹⁴⁸ Erstmalig stehen bei Meunier die Kreativität und das selbstbestimmte Schaffen im Vordergrund der Betrachtung, was ein Grund dafür sein könnte, dass "l'Art chez le fous" keine Anerkennung unter ÄrztInnen und PsychiatInnen dieser Zeit fand.¹⁴⁹ Auch konnten diese Werke den Kunststatus für die darin geführten Arbeiten nicht vollständig erheben. Es macht den Anschein als seien sich die Herausgeber selbst nicht ganz sicher gewesen, wie die Arbeiten einzuordnen wären. So wählt Prinzhorn (dem durch seine Ausbildung als Sänger der Begriff Kunst nicht fremd gewesen ist) für seine Publikation den Begriff *Bildnerei* und nicht dezidiert *Kunst der Geisteskranken*. Darüber hinaus verweist der Titel auf den Entstehungszusammenhang zwischen Werk und *Geisteskrankheit*. Dies ist auch aus allen anderen Titeln ersichtlich. In den folgenden Jahrzehnten gewinnt die Kunst von PatientInnen psychiatrischer Anstalten aber vor allem im Kunstkontext an Bedeutung. Sie dient als Inspirationsquelle für BerufskünstlerInnen, vormalis die avantgarde

¹⁴⁶ Dichter 1999, S.8

¹⁴⁷ Ebd S.9f

¹⁴⁸ Navratil 1998, S.236

¹⁴⁹ Dichter 2007, S.59

Kunstproduktion,¹⁵⁰ später eben für die Art Brut Sammlung.

Leo Navratil gründete 1981 "das Haus der Künstler" in Maria Gugging, bei Klosterneuburg. Er hatte auch Kontakt zu Jean Dubuffet, mit dem er sich über die Art Brut austauschte. Seiner Ansicht nach ist der Kunstbegriff Dubuffets in Bezug auf die Mannigfaltigkeit der Kultur in Übereinstimmung mit seinen eigenen Intentionen. Als Arzt betont er aber, dass Dubuffet die Auswirkungen geistiger Störungen auf das Leben eines Menschen unterschätzte.¹⁵¹ Navratil gibt auch an, dass Dubuffet einige der Gugging Arbeiten für seine Art Brut Sammlung ankauft, obwohl er wusste, dass diese Arbeiten nur entstanden waren, weil die Patientinnen dazu aufgefordert wurden.¹⁵² Es war also keine Kunst, die in Eigeninitiative produziert wurde, sondern nach Anweisung, was dem Kunstbegriff Dubuffets entgegensteht. Bemerkenswert ist, dass die diagnostische, medizinische Interpretation von Kunstwerken als Sprache, wie sie Navratil beschreibt¹⁵³ der Idee der Art Brut, die sich mit der künstlerischen Fragestellung Dubuffets, nämlich als Freiheit des Ausdrucks im antikulturellen Kontext, widerspricht. Nichts desto trotz handelt es sich aber um ein und dasselbe Material, dass eben von unterschiedlichen Positionen aus, in einen Kontext gestellt wird. Ich denke, dass sich daraus auch die Komplexität der Begriffsbestimmung der Art Brut herleiten lässt, die sich ja im Sinne Dubuffets gegen die Zuschreibung *Kunst der Geisteskranken* richtete und den diagnostischen Nutzen als Möglichkeit der Verständigung zwischen TherapeutIn und KlientIn ignoriert.¹⁵⁴ Zwar war auch Hans Prinzhorn daran interessiert das künstlerische Potential seiner Sammlung der "Bildnerei der Geisteskranken" in den Vordergrund zu stellen, eine Einordnung lässt sich aber nicht bestreiten. Ich denke, dass der Kontext in dem und aus welchem heraus Kunst entsteht, insofern dieser bekannt ist, für die Rezeption ausschlaggebend ist. Dies ist vor allem dann zu berücksichtigen wenn, wie beim Art Brut Begriff davon ausgegangen wird, dass diese Kunstwerke nicht aus einem Zweck heraus entstanden sind, sondern eben ausschließlich der kunstschaftenden Person zugänglich sein sollten. Auch hier geht Dubuffet einen Kompromiss ein, der es ihm ermöglicht

¹⁵⁰ Dichter 2007, S.60; Dichter führt unter anderem den wachsenden Einfluss von Kinderkunst und Kunst der Naturvölker an, die vermehrt zu Beginn des 19. Jahrhunderts, aber vor allem mit dem 20. Jahrhundert in den Fokus der künstlerischen Produktion - auf der Suche nach den *Anfängen* der Kunst - rückte.

¹⁵¹ Navratil 1998, S.237

¹⁵² Ebd S.237

¹⁵³ Ebd S.238; Navratil beschreibt, dass er die kreative Tätigkeit als therapeutisches Verständigungsmittel einsetzte um mit seinen PatientInnen in Kontakt treten zu können. Dies vergleicht er mit einem Dialog. Die Bitte -seitens des Arztes an die PatientInnen - etwas zu zeichnen entspricht für ihn einer Frage, die Zeichnung einer Antwort. Er schreibt: "*Jenseits des konventionellen Sprachgebrauchs hatte ich ihre Sprache gefunden.*"

¹⁵⁴ Thévoz 1995, S.42; "[...] where creative art is concerned, the criterium of sanity or insanity does not apply and that the would-be category of 'psychopathological art' is meaningless."

Kunst für die Collection de l'Art Brut zu sammeln. (Wir sind der Kompromissthematik auch schon im vorigen Kapitel in Bezug auf die Ausstellungspraxis begegnet. Dieser geht einher mit der aufbauenden Entwicklung und Etablierung von Begriffen, die etwas neues –auch im Sinne einer Überarbeitung- besprechen sollen.) An dieser Stelle möchte ich nochmals auf die Sammlung Prinzhorn eingehen, da dieser in der ersten Hälfte des 20.Jahrhunderts einen besonderen Stellenwert zukam. Die darin aufgenommenen Werke, sammteten nicht nur aus dem räumlichen Umfeld Prinzhorns, der zu dieser Zeit in Heidelberg lebte. Sie wurden, wie im Vorwort der 4. Auflage, beschrieben, aus den verschiedensten Teilen Europas zusammengetragen.¹⁵⁵ Das Buch "Bildnerei der Geisteskranken" beeinflusste und beeindruckte vor allem KünstlerInnen in ihrer Auseinandersetzung mit dem Kunstbegriff. Neben Jean Dubuffet studierten zum Beispiel Paul Klee oder Max Ernst¹⁵⁶ die Sammlung Prinzhorns. Max Ernst brachte das Buch nach Paris um es unter den Surrealisten bekannt zu machen.¹⁵⁷ Prinzhorn trug insgesamt um die 5000 Werke von 450 Personen zusammen, mit dem Zweck die Möglichkeiten bildnerischer Gestaltungsweisen zu untersuchen.¹⁵⁸ Er kritisierte darüber hinaus die Bemühungen seiner Kollegen, die durch ihre Sammlungen auf die "*Krankhaften Seiten des Genies*"¹⁵⁹ hinweisen wollten. Er selbst sah seine Sammlung nicht im Kontext der Einteilung zwischen "*Kunst - Nichtkunst*".¹⁶⁰ Um dies zu veranschaulichen soll nun ein Zitat aus dem Einleitungstext der "Bildnerei der Geisteskranken" angeführt werden.

Prinzhorn schreibt diesbezüglich: "*Von 'Irrenkunst' hat die Öffentlichkeit in letzter Zeit einige Male gehört, von 'Kunst der Geisteskranken' von 'pathologischer Kunst' und von 'Kunst und Wahnsinn'. Wir verwenden all diese Ausdrücke nicht gern. Das Wort Kunst mit seiner affektbeladenen Bedeutung schließt ein Werturteil ein. Es hebt gestaltete Dinge vor ganz ähnlichen heraus, die als 'Nichtkunst' abgetan werden.*"¹⁶¹

Wie Ingrid van Beyme, die Ausstellungskuratorin der Sammlung Prinzhorn in Heidelberg aufzeigt, waren die Sammlungen von hospitaler Kunst schon bald nach dem Erscheinen der Publikationen in einigen Galerien zum Beispiel den pariser Lokationen Galerie Vavin (1927/28) und Max Bine (1929) vertreten. Diese erweckten großes öffentliches Interesse, sie waren gut

¹⁵⁵ Prinzhorn 1994, S.111

¹⁵⁶ Dichter 2007, S.61; Erstmalig kommt Max Ernst 1910 mit Kunst in Verbindung, die von Menschen in Heilanstalten produziert wurde. Er sei davon so fasziniert gewesen, dass er sich seit dem mit diesem Thema beschäftigte.

¹⁵⁷ Prinzhorn 1994, S.VI

¹⁵⁸ Ebd S.4

¹⁵⁹ Ebd S.7

¹⁶⁰ Ebd S.7

¹⁶¹ Ebd S.3

besucht aber auch stark kritisiert worden.¹⁶² Diese Kritik richtete sich vor allem an die erdachten Auswirkungen der Expositionen auf mögliche Annäherung der Kunstproduktion professioneller KünstlerInnen, die sich die Darstellungsformen der Anstaltskünstler aneignen könnten.¹⁶³ Eine Negativbewertung der Ausdrucksfreiheit, die in der Ausstellung "Entartete Kunst" Anwendung fand.¹⁶⁴ So wanderten viele der Surrealisten ins Exil ab um ihre Kunst weiter fortführen zu können. Die Sammlungen von Max Ernst oder André Breton - von Kinderkunst, primitiver Kunst und Kunst der Geisteskranken - wanderten mit ihnen um in Ausstellungen weiterhin in Kombination mit Surrealistischen Werken gezeigt zu werden.

Vor allem die surrealistische Künstlergruppe interessierte sich und arbeitete mit künstlerischen Objekten aus dem Umfeld von psychiatrischen Anstalten. André Breton kaufte des öfteren Werke von Autodidakten, die in den Katalogen und Zeitschriften der Surrealisten, wie zum Beispiel "La Révolution Surrealiste" oder "Miniature-Heft Nr.11" publiziert wurden.¹⁶⁵

Hier tritt eine Differenz an die Oberfläche, die zum Zerwurf Dubuffets und Bretons geführt haben mag. Dubuffet wollte den Begriff der Art Brut nicht im geistig-künstlerischen Umfeld der Surrealisten verortet sehen und war auch nicht darauf aus lediglich Kunstwerke aus Anstalten für seinen Kunstbegriff fruchtbar zu machen. Eine Kategorisierung kam für die Art Brut nicht in Frage, und es sollte keine Rolle spielen in welchem geistigen Zustand die KünstlerInnen seien.¹⁶⁶

Die Überwindung der klassischen Ästhetik im 19. und 20. Jahrhundert kann beschrieben werden durch die steigende Anerkennung gegenüber dem künstlerischen Wert von *Kinderzeichnungen*, *Volkskunst* und *Irrenkunst*.¹⁶⁷ Für Georg Schmidt (1896-1965), den schweizer Kunsthistoriker und ehemaligen Museumsdirektor des Kunstmuseums Basel steht fest, dass Geisteskranke einen besonderen Zugang zur Bilderzeugung aufweisen.¹⁶⁸ Dies zeigt sich dadurch, dass nur ein marginaler Teil der betroffenen Personen schon vor Ausbruch ihrer Krankheit künstlerisch aktiv waren.¹⁶⁹ Schmidt meint, dass die *Irrenkunst* (wie er dies bezeichnet) keinen Adressanten hat, da

¹⁶² van Beyme 2009, S.153

¹⁶³ Ebd S.153

¹⁶⁴ Dichter 2007, S.63; Während des II. Weltkriegs, gerät die Sammlung Prinzhorn aber in Vergessenheit und wird erst 1970 wieder rezipiert.

¹⁶⁵ van Beyme 2009, S.163

¹⁶⁶ Thévoz 1995, S.42

¹⁶⁷ Schmidt 1963, S.14

¹⁶⁸ Ebd S.16; "Im Geisteskranken endlich ist die rationale Bewältigung der Wirklichkeit gestört [...] Gerade dadurch können - nicht müssen! - die beiden elementaren bildkünstlerischen Kräfte, die dekorative und die ausdruckshafte Formkraft, entfesselt werden." (nach Schmidt, 1963, S.16)

¹⁶⁹ Schmidt 1963, S.17

sie in einer unverständlichen, gerade zu privaten *Verschlüsselung* verfasst wurde.¹⁷⁰ Für Schmidt steht fest, dass die Divergenz der Rezeption zwischen *Irrenkunst* und professioneller Kunst in der Wahrnehmung der Welt und dem Selbst, sowie der Idee, an die sich Kunst richtet besteht.¹⁷¹ Hier macht sich bemerkbar, dass die Rezeption und Beschäftigung mit Kunst aus dem hospitalen Umfeld bis weit in das 20. Jahrhundert hinein keine übereinstimmende Definition erfahren konnte. Wenn Schmidt 1963 noch den Terminus *Irrenkunst* verwendet zeigt dies, dass sich auch nach 1945 kein Konsens über die künstlerische Qualität der Werke, über deren Einordnung in den Kunstmarkt herrscht. Dichter beschreibt, dass sich vor allem im 20. Jahrhundert die *Kunst der Geisteskranken* von dieser Zuschreibung lösen konnte. (dies zumindest im Ansatz) Dazu habe eben auch die Art Brut einiges beigetragen. Bis heute legen KünstlerInnen neue Sammlungen an, die mit jener Dubuffets verglichen werden.¹⁷² Daneben rückt die Art Brut immer weiter in das Blickfeld des Kunstmarktes, was deren Werke durch Messen und Ausstellungen der Öffentlichkeit zugänglich macht.¹⁷³ Dichter spricht hier eben die Rezeption von Kunst an und formuliert auch eine Zukunftsaussicht für diese.

Sie schreibt: "Eine wünschenswerte Perspektive wäre, dass die Art Brut ebenso wie 'normale' zeitgenössische Kunst betrachtet wird, und Kunsthistoriker und Kritiker sie entsprechend beurteilen. Denn die Qualität von Art Brut hat nichts mit Sozialromantik zu tun."¹⁷⁴

Diese Aussage impliziert, dass die Art Brut am Kunstmarkt Bestand hat und nach wie vor Produziert wird. Nach welchen Kriterien wird aber heute eine künstlerische Arbeit der Art Brut zugeordnet? Nach wie vor zeigt sich anhand von Ausstellungskatalogen, dass sich die Art Brut nicht von ihrer Zuschreibung zur Nähe der psychopathologischen Kunst lösen konnte und nach wie vor Begriffe wie *Kunst und Wahn* oder das *Ver-rückte* Anwendung finden¹⁷⁵. Ein Beispiel ist der Katalog "The world of Outsider Art" von 2008, der im Rahmen einer Zusammenarbeit aus der Sammlung Art Brut in Lausanne und dem Borderless Art Museum NO-MA in Japan entstanden ist. Hier wird den KünstlerInnen schon im zweiten Absatz der Einleitung der KünstlerInnenstatus abgesprochen. Weiter wird darauf hingewiesen, dass es in Japan noch immer

¹⁷⁰ Schmidt 1963, S.18

¹⁷¹ Ebd S.19; *Im strengsten Sinne* richtet sich die Kunst an die Bedürfnisse *menschlicher Gesellschaft* zu einer bestimmten Zeit, weswegen zwischen *Berufskünstlern* und Laien unterschieden werden kann.

¹⁷² Dichter 2007, S.65

¹⁷³ Ebd S.66; Als Beispiel kann hier die "Kunst Köln", die seit 2000 Werke von Autodidakten mit einbezieht, oder die Messe für Outsider Art, New York, die eben dies seit 1993 durchführt, genannt werden.

¹⁷⁴ Dichter 2007, S.66

¹⁷⁵ Hier zum Beispiel: *Surrealismus und Wahnsinn* (Ausstellungstitel der Sammlung Prinzhorn, 2009), oder dem Interview *Hannah Rieger über ihre ver-rückte Passion* erschienen 2014

wenige BefürworterInnen dieser Kunst gäbe und sich der Status erst entwickeln müsse. Deshalb sei auch die Zusammenarbeit mit der Direktorin der Art Brut Sammlung in Lausanne, Lucienne Peiry¹⁷⁶ so wichtig für die Konzeptentwicklung gewesen.¹⁷⁷ Es ist bemerkenswert, dass es hier um eine genaue Bestimmung nach dem Konzept der Art Brut geht. Man will sich nach Dubuffets (Anti-) Definition halten, während der Katalog aber ausschließlich Arbeiten zeigt, die im Pflegeanstaltskontext entstanden sind. Das Bild der Art Brut ist aber global nicht einheitlich. Eine etwas offenere Rezeption zeigt sich im US-Amerikanischen Begriff "Outsider Art", der schon 1972 von Roger Cardinal initiiert wurde. Der Katalog "Raw Creation" von 1996 stellt neben der Entstehungsgeschichte der Art Brut auch einige europäische und amerikanische VertreterInnen der Kunstrichtung vor. Im Nachwort wird das Problem der Vermarktung adressiert. Seiner Beobachtung zu Folge werden die KünstlerInnen oftmals ausgenutzt, die ihre gesamten Arbeiten billig an SammlerInnen oder Galerien verkaufen.¹⁷⁸ Die österreichische Art Brut SammlerIn Hannah Rieger sieht den Schwerpunkt ihrer Sammlung in Bildern aus Gugging. Weiter zeigt sich, dass sie als Sammlerin um einen sehr behutsamen Umgang mit dem Art Brut Begriff bemüht ist (auch wenn der Titel des Interviews dies nicht sofort vermuten lässt) und sich ebenfalls an Dubuffet anlehnt.¹⁷⁹

3.3 Dubuffet als Kunstsammler

Schon um 1930 begann Dubuffet mit dem Verfassen seiner eigenen Kunstgeschichte. Die darin angeführten KünstlerInnen waren Obdachlos oder anderweitig von der Gesellschaft ausgegrenzt. Durch dieses Unternehmen entstand eine Geschichte ohne Jahreszahlen oder Namen, denn im Mittelpunkt der Kunst stehe das Werk und nicht die ProduzentInnen. Dubuffet wagt diesen Versuch, da er derartige Angaben für unsinnig und uninteressant befindet. Die Bilder selbst sieht er als Dokumente, die davor zu bewahren wären, ästhetisiert¹⁸⁰ zu werden. Somit kann die Art Brut auch als Gegenposition zum Museum als kulturelle Institution verstanden werden. Der Künstler ist der Auffassung, dass das Museum Kunstwerke normiere. An diesen Orten - womit

¹⁷⁶ Hata 2008, S.21; "*With her own eyes, she carefully selected works that best embodied the concept of art brut.*"

¹⁷⁷ Ebd S.8ff

¹⁷⁸ Maizels 1998, S.226ff

¹⁷⁹ Rieger 2014, S.17ff

¹⁸⁰ Wie wir bereits gesehen haben (3.2 Kapitel) ist die Ästhetisierung mit Versprachlichung, Vermarktung und Ausstellungspraxis von Kunst im Dubuffetschen Sinne zu deuten.

Museen, Galerien, Sammlungen und Archive gemeint sind - werde ein Kunstwerk mit einem andern gleichgesetzt und verglichen. Kunstwerke seien aber einzeln, also jedes Kunstwerk für sich selbst zu betrachten, da sie jedes andere Werk ausschließen.¹⁸¹ Durch die Ausstellungspraxis entstehe ein Kanon, entstehe die Auffassung, dass Kunst mit Kunst überhaupt vergleichbar wäre. Die Vielfalt und Einzigartigkeit wird vermindert indem nur ein Teil von Kunst stellvertretend in Szene gesetzt wird. Dubuffet meinte, dass die Betrachtung von Kunst im Museum deren Ausdruck schwächt und das Publikum auffordert diese Werke zu bewundern.¹⁸² Welche Methoden wendet Dubuffet an um seine Sammlung zu Präsentieren? Wie wurden die Ausstellungen und Retrospektiven der Collection gestaltet? Um diesen Fragen nachzugehen soll im Folgenden die Bewegung der Sammlung der Art Brut und die öffentliche Präsentation der darin enthaltenen Werke betrachtet werden.

Wie erwähnt beginnt das Sammlertum der Compagnie de l'Art Brut 1948. Drei Jahre zuvor unternahmen Dubuffet und Jean Paulhan eine Reise in die Schweiz. Dort wurden Sammlungen von Ärzten und Krankenanstalten aufgesucht um der Art Brut, neben ihrer theoretischen Entwicklung, auch ein materielles Gesicht zu geben. Diese Reise lässt sich als Forschungsreise klassifizieren. Besonderes Interesse weckte die Kollektion von Dr. Charles Ladame bei Dubuffet, der die Sammlung des Arztes auch aufkaufte. Er lernte außerdem Arbeiten von Adolf Wölfli, Aloise Corbaz und Heinrich Anton Müller kennen, die es zu besonderer Bekanntheit im Rahmen der Art Brut brachten.¹⁸³ Die erste Sammlung Dubuffets unterscheidet sich von jener die im Rahmen der Compagnie entstand. Auch die Publikationen und Ausstellungen im Foyer wurden von den Mitgliedern und nicht von Dubuffet alleine geleitet.¹⁸⁴

Schon 1949 fand in der Galerie Renè Drouin eine Ausstellung mit dem Titel "L'Art Brut préfère aux arts culturels"¹⁸⁵ mit 200 Werken von 63 KünstlerInnen der Art Brut statt.¹⁸⁶ Die Fülle der Sammlung wuchs so stark an, dass die Compagnie bald keinen Platz mehr hatte neue Werke aufzunehmen. Der Maler Alfonso Ossorio übernahm also von 1951-62 die Collection und brachte diese nach East Hampton in seine private Villa, wo die Werke nach Anfrage besichtigt werden konnten.¹⁸⁷ Während dieser Zeit unterbrach Dubuffet seine Erkundungsreisen und widmete sich

¹⁸¹ Dubuffet 1992, S.33

¹⁸² Ebd S.35f

¹⁸³ Kurzmeyer 1994, S.181

¹⁸⁴ Thévoz 1995, S.53

¹⁸⁵ Haas 1997, S.31

¹⁸⁶ <http://www.kunstmag.net/kunstrichtungen/art-brut.html>

¹⁸⁷ Thévoz 1995, S.54

wieder seinem eigenen künstlerischen Werk. Leonhard Emmerling verfasste 1999 eine Dissertation mit dem Titel "Die Kunsttheorie Jean Dubuffets". Er merkt an, dass Dubuffet finanziell erschöpft war und durch die Sammeltätigkeit auch keine Zeit und Energie hatte um selbst künstlerische Arbeiten produzieren zu können.¹⁸⁸ Dies könnte ein Grund dafür sein, dass Dubuffet seine Sammlung in New York zurückließ. Emmerling geht sogar so weit zu sagen, dass sich Dubuffet absichtlich von der französischen Kunstszene lösen wollte und nennt die Übersiedelung der Sammlung einen "*Befreiungsschlag*".¹⁸⁹ Demnach glaubte Dubuffet die Collection und Theorien der Art Brut durch seine Künstlerkollegen missverstanden aber auch ihm selbst, seiner eigenen künstlerischen Entwicklung war die Art Brut wohl im Weg gewesen. Vergleichbares ist auch bei Thévoz zu lesen. Michael Thévoz, der schweizer Gründungsdirektor der Art Brut in Lausanne führt an dieser Stelle André Breton an, welcher die *Kunst der Geisteskranken* und die Art Brut als der Surrealismus zugehörige Kunstrichtung zu etablieren versuchte, womit Dubuffet nicht konform gehen wollte.^{190, 191} Zurück in Paris wurde die Collection de l'Art Brut in einem von Dubuffet gekauften Haus in der Rue de Sévres eingerichtet, und auch hier der Öffentlichkeit nur eingeschränkt, also nach Interesse und Nachfrage zugänglich gemacht. Ebenfalls 1962 wurde die Compagnie de l'Art Brut nun zum zweiten Mal von Jean Dubuffet, Daniel Cordier, Raymond Queneau, Alfonso Ossorio, "Latis" Clinamen, Henri Pol Bouché, Asger Jorn und Salvko Kopac ins Leben gerufen. Kopac war außerdem als Konservator der Sammlung tätig.¹⁹²

Nicht alle Werke, die im Laufe der Zeit in die Art Brut Sammlung aufgenommen wurden, konnten ihren Platz in dieser behalten. Einige KünstlerInnen näherten sich an den Kunstmarkt an oder waren schon in Ausstellungen durch ihre Werke vertreten, was Dubuffet dazu veranlasste die Werke aufzuteilen und eine zweite Sammlung anzulegen. Auch waren einige der KünstlerInnen nicht mit der Bevormundung durch Dubuffet einverstanden. Sie sträubten sich

¹⁸⁸ Emmerling 1999, S.90

¹⁸⁹ Ebd S.95

¹⁹⁰ Thévoz 1995, S.54

¹⁹¹ Dubuffet 1992, S. 47; Herauslesen lässt sich dieser Umstand auch aus dem Text "Wider eine vergiftete Kultur" von 1968. Hier bemerkte Dubuffet, dass die Art Brut nichts mit dem generellen Kunstbetrieb gemein hätte, da sie sonst nicht existent sein könne. "*Der Kulturbeflissene, dem man von einer 'rohen Kunst' ausserhalb des Bereichs der gewohnten Kunst spricht, glaubt unerschütterlich, dass man Werke aus dem kulturellen Register in der Art von van Gogh, des Zöllners von Rousseau oder der Surrealisten meint, die aber mit roher Kunst - Art brut - so wenig zu tun haben wie die Arrangements des Reisebüros mit einsamen Inseln.*"

¹⁹² Emmerling 1999, S.91

dagegen in die Sammlung aufgenommen zu werden.¹⁹³ Die "Collection Annexe" auch als "Neuve Invention" bezeichnet sollte also jene Werke beinhalten, die nach Dubuffets Einschätzung von der kulturellen Kunst schon teilweise vereinnahmt gewesen waren.¹⁹⁴ Dies kann auch am "Catalogue de la Collection de l'Art Brut" von 1971 abgelesen werden, der neben Art Brut KünstlerInnen auch um die 1000 Arbeiten von KünstlerInnen zeigt, die von Dubuffet zwischen Kunstmarkt und Art Brut angesiedelt wurden.¹⁹⁵

3.3.1 Lausanne

1972 trennte sich Dubuffet endgültig von seiner Sammlung und übergab diese als Schenkung an die Schweizer Stadt Lausanne, die ihm dafür die Räumlichkeiten des Château de Beaulieu zusicherte. Auch von Frankreich bekam er, besonders ab 1967 mehrere Angebote, die die Unterbringung der Collection beispielsweise im Musée des Arts Décoratifs vorschlugen, welche er aber zurückwies.¹⁹⁶ Begründen kann man dies als Reaktion auf die Kunst- und Intellektuellenszene des damaligen Frankreichs, die nach Dubuffets Einschätzung zu wenig Interesse an der Art Brut äußerten. Auch, dass diese Sammlung an ein Museum übergeben werden sollte war Dubuffet wohl nicht ganz recht. Bei Emmerling findet sich hierzu ein sehr aussagekräftiges Zitat, das den Unmut des Künstlers zur Geltung bringt.

Er schreibt: *"I refused to give it to France! I was bitter that so few Intellectuals were interested here. There were so few visitors. They offered to put aside a part of the new Musée Beaubourg, in Paris (Centre Pompidou), but they wouldn't display it all the time, so i refused. Really, it would have displeased me if Art Brut had been accepted in official museum."*¹⁹⁷

In diesem Interviewausschnitt kommt nicht nur Dubuffets Abwehrhaltung zu offiziellen Institutionen zum Ausdruck sondern auch sein ambivalentes Verhalten zu kulturellen Einrichtungen. Einerseits drückt er hier aus, dass ihm die Unterbringung in einem Museum missfällt, andererseits würde er sich mehr Publikumsinteresse wünschen und das, obwohl Dubuffet sich stets gegen publikumswirksame Ausstellungsformate sträubte. Daneben ist er damit einverstanden die Werke in ein eigens dafür umgebautes Schloss zu übersiedeln. Der Unterschied liegt in der generellen Handhabung der Collection. Im Centre Pompidou würde keine Dauerausstellung und auch keine Sammlungserweiterung stattfinden, was ihm Seitens Lausanne

¹⁹³ Hier ist zum Beispiel Guston Chaissac (1910-1964) zu nennen, der sich gegen eine Verbindung zur Art Brut aussprach. Siehe dazu: Brütsch, Françoise; Gaston Chaissac, eine Biographie; Gachnang & Springer, Bern, 1993

¹⁹⁴ <http://www.kunstmag.net/kunstrichtungen/art-brut.html>

¹⁹⁵ Thévoz 1995, S.54

¹⁹⁶ Emmerling 1999, S.92

¹⁹⁷ Dubuffet nach Emmerling 1999, S.92

versprochen wird. Der Schenkungsvertrag an die Stadt Lausanne umfasste 1972 insgesamt 5304 Werke, die seit 1976, im Château de Beaulieu besichtigt werden können. Mittlerweile wuchs die Sammlung Lausanne auf 63000 Arbeiten von 1000 KünstlerInnen an, wie auf der Homepage der Collection zu lesen ist.¹⁹⁸ Neben der Erhaltung und Erweiterung der Sammlung der Art Brut kümmert sich die Collection Lausanne auch um eine 700 Werke umfassende Dauerausstellung, sowie temporäre, themengebundene Ausstellungen und die Publikation von Katalogen, Büchern und dokumentarischem Filmmaterial.¹⁹⁹

An dieser Stelle soll nun darauf hingewiesen werden, dass die Theoriebildung zur *rohen Kunst* von der praktischen Umsetzung, hier festzumachen am Ausstellungscharakter der Sammlung, abweicht. Dubuffet gestaltete sich zwei differente Welten der Art Brut indem er polemische Texte verfasste, die das traditionelle Museumsdisplay in Bezug auf die dadurch hervorgerufene kulturelle Reglementierung kritisieren, stimmt letztendlich aber einer Aufnahme der Collection, durch die Einrichtung im Château zu. Die Schenkung an die Stadt Lausanne ist aber als Musealisierung der Sammlung zu werten.²⁰⁰ Die Widersprüchlichkeit findet man auch in Dubuffets allgemeiner Beurteilung von Kunst. Dubuffets theoretisches Spätwerk wird nicht in Relation zu damals aktuellen Ereignissen in der Kunstszene gesehen, da er darin einen Kunstbegriff verallgemeinere, der auch durch Bewegungen wie Fluxus oder dem Wiener Aktionismus an Wirkungskraft verloren hätte.²⁰¹ Offen bleibt ob Dubuffet die aktionistischen Kunstentwicklungen ignoriert oder ebenfalls in die kulturelle Kunst einordnen würde. Im Text "Wider eine vergiftete Kultur", von 1986 finden sich dazu folgende Überlegungen. So bemerkt Dubuffet, dass die Kultur die Kunst in ihren Möglichkeiten einschränken würde und von der Werbung Gebrauch mache, welche wiederum stärker Einfluss auf die gesellschaftliche Anerkennung nimmt, als die künstlerische Leistung an sich.

*"Die Allgemeinheit hat das Gefühl, man müsste sich verstellen, um etwas Künstlerisches herzustellen. So weit hat es die Kultur gebracht."*²⁰²

Durch den Einfluss der Werbung, die Dubuffet als *Kulturpropaganda*²⁰³ bezeichnet, passen sich die Kunstschaffenden an Bedingungen und Forderungen von Institutionen an anstatt individuell zu agieren. Dubuffet ist aber der Meinung, dass Kunst niemals objektiv sein kann.

¹⁹⁸ <http://www.artbrut.ch/en/21070/collection-art-brut-lausanne>

¹⁹⁹ Ebd

²⁰⁰ Szeemann 1985, S.146

²⁰¹ Emmerling 1999, S.99

²⁰² Dubuffet 1992, S.29

*"Künstlerische Produktion ist nur vorstellbar als etwas, was individuell, persönlich und allgemein ausgeübt wird, nicht als etwas, was an Stellvertreter delegiert wird."*²⁰⁴

Darüber hinaus schwächt das Zusammenspiel von Handel und Kultur den Kunstbegriff, wodurch Preise kontrolliert werden die sich auf dem Stellenwert von Kunst auswirken. Hohe Preise beeinflussen Anerkennung und Ruhm positiv, was für den professionellen Künstler als erstrebenswert gilt. Ein Entwicklungsstillstand sozusagen, dem sich die Künstler unterwerfen. Verschieden starke Ausprägungen subversiver Kunst sind für Dubuffet scheinbar nicht existent.

*"Man hält etwas für subversiv, was nur so tut als ob; was nicht einen Moment lang die Grundlage des Systems in Frage stellt, [...]"*²⁰⁵

So sei das Subversive, eher als Modererscheinung zu betrachten, da es nur als Teil des Kunstbetriebs anzutreffen ist, diesen aber nicht verändert.²⁰⁶

3.3.2 VertreterInnen der Art Brut Collection

Die Kunst der Art Brut unterscheidet sich von *der* Kunstgeschichte²⁰⁷, da sie sich nicht auf Kontinuitäten stützt. Thévoz beschreibt, dass die VertreterInnen der Art Brut Sammlung keine Vergleichsoption für andere bilden, deren Werke tangieren nicht miteinander, sondern gehen einen eigenen Weg.²⁰⁸

In Monografien über das künstlerische Schaffen - vergleichsweise von Heinrich Anton Müller²⁰⁹ oder Rosa Maarbach²¹⁰ - ist auffällig, dass die Biografie kurz und die Krankheitsgeschichte ausführlich besprochen wird. Kurzmayr fragt, ob die Geschichte von H.A. Müller nicht doch eine andere ist als jene von professionellen KünstlerInnen.²¹¹ Diese Frage steht im Mittelpunkt von Dubuffets Überlegungen zur Positionierung der Art Brut. Wir haben bereits gesehen, dass Dubuffet die Art Brut außerhalb der Kultur angesiedelt sehen will. Durch deren ungezwungene Entstehung sei die Collection nicht einordenbar.²¹² Dieser Thematik wird so viel Aufmerksamkeit

²⁰³ Dubuffet 1992, S.31

²⁰⁴ Ebd S.35

²⁰⁵ Ebd S.76

²⁰⁶ Ebd S.75f

²⁰⁷ Thévoz 1995, S.209; "[...] *History of art in the usual term is itself a product of culture.*"

²⁰⁸ Ebd S.210

²⁰⁹ siehe dazu: Kurzmayr, Roman; Heinrich Anton Müller - 1869-1930, Katalog der Maschinen, Zeichnungen und Schriften; Stromfeld Verlag (Roter Stern), Basel, Frankfurt am Main, 1994

²¹⁰ Röthlisberger, Rolf; Lienert, Meinrad (Hrsg.) Die Löwenbraut der Waldau - Aquarelle von Rosa Maarbach; Benteli Verlag, 1996

²¹¹ Kurzmayr 1994, S.193

²¹² Dubuffet 1992, S.29

geschenkt, weil eine Sammlung nicht für sich alleine steht. Auch die Art Brut Sammlung ist, wie jede andere Sammlung in ein hierarchisches System eingebunden. In diesem Falle möchte aber Dubuffet die Rahmenbedingungen als Sammler und Entdecker kontrollieren. Was sich anhand der Art Brut zeigt ist nicht die Loslösung von der Eingliederung und Reglementierung sondern eben diese. Mit einem Beispiel soll dies nun verdeutlicht werden. Wie schon angemerkt war nur ein Teil der Sammlung aus Kliniken und Anstalten entnommen was für Dubuffet in der Rezeption keine Differenzen haben sollte. Aktuell wird aber auf die biographischen Daten und Lebensumstände in der Art Brut Forschung Rücksicht genommen. In der Hervorhebung der Krankheitsgeschichte tritt die künstlerische Tätigkeit oft in den Hintergrund und wird, meines Erachtens von deren Leben in den Kliniken zurückgewiesen. Vielleicht sind es aber auch jene Umstände, die besonders anerkannt werden müssen. Am kulturellen Leben nicht teilhaben und nicht selbstbestimmt Arbeiten zu können, steht gerade im Kontext von Kunst, die im Zeitraum von Anstaltsaufenthalten produziert wurde. So waren einige der VertreterInnen der Art Brut (-etwa: Adolf Wölfli, Aloise Corbaz, Heinrich Anton Müller; und viele andere) in Bezug auf die Erhaltung ihrer Werke auf die Gunst von ÄrztInnen angewiesen, die stellvertretend für die PatientInnen Sammlungen anlegten.²¹³ Einige dieser Sammlungen hat sich die Art Brut zu eigen gemacht. Von dieser Position aus ist die Art Brut Collection, wie jede andere Kunstsammlung von jenen "elitären" Eingriffen gestaltet, die Dubuffet am Kunstbetreib kritisierte. Dubuffets Zeitgenossen warfen ihm unter anderem vor die Collection und die KünstlerInnen auszunützen. Es heißt er würde sich durch diese bereichern.²¹⁴ Ähnliches findet sich auch in Navratils "Aufruf an die Schweizer Ärzte", durch den er die Meinung vertritt, dass die Erzeugenden (somit die KünstlerInnen) "[...] *noch zu ihren Lebzeiten einen realen Nutzen aus ihren Leistungen erzielen [sollten], [...]*"²¹⁵ weshalb er sich für die öffentliche Präsentation und den Verkauf der Werke einsetzt.²¹⁶ Viele der KünstlerInnen, die durch die Art Brut vertreten wurden waren nicht *frei*. Sie konnten sich nicht aussuchen ob sie am Kunstmarkt teilnehmen möchten oder nicht. Dubuffet nutzt diesen Umstand für seine Sammlung aus und setzt den kommerziellen Wert oder Warenwert von Kunst gleich mit der Ermächtigung von Kultur über Kunst.²¹⁷ Zwar bezweifelt er,

²¹³ Thévoz 1995, S.115; Wie Thévoz beschreibt wurden alle Maschinen von H.A.Müller durch die Leitung der Heilanstalt zerstört. Von einer künstlerischen Freiheit kann hier also weniger die Rede sein.

²¹⁴ Martin 2005, S.21

²¹⁵ Navratil 1998, S.237

²¹⁶ Ebd S.237

²¹⁷ Dubuffet 1992, S.72; Für eine Befreiung der Kunst bedürfe es nach Dubuffet "[...] *auf das alles zu verzichten, auf die Beförderungen, die Klassifizierungen, den Mythos des Wertes, und alles in die Kompetenz des eigenen Gefallens*

dass es eine Person geben könnte, die unberührt von kulturellen Einflüssen ist, sieht aber die ständige Selbstreflexion als wichtige künstlerische Methode.²¹⁸ Die Art Brut kann sich nicht an den Markt richten, sonst wäre sie ihrer Position entledigt.²¹⁹ In diesem Sinne spricht sich Dubuffet gegen eine Kommerzialisierung seiner Collection aus, was aber nicht die KünstlerInnen selbst bestimmten sondern der Sammler.

3.4 Die Auswirkung der Art Brut Collection auf den Kunstmarkt

Wie der Titel des Unterkapitels schon verrät, soll im Folgenden auf die Reichweite der Theoriebildung und Sammeltätigkeit Dubuffets eingegangen werden. Besondere Aufmerksamkeit möchte ich der Frage widmen, ob Dubuffet seine antikulturelle Haltung als Kultur etablieren konnte. Welche Auswirkungen auf den Kunstbetrieb werden der Collection de l'Art Brut gutgeschrieben? Ich möchte gleich vorwegnehmen, dass es nicht eindeutig feststellbar ist in welchem Ausmaß Dubuffets theoretisches Werk und die Collection Auswirkungen auf den Kunstbegriff des 20. Jahrhunderts nahm und womöglich auch noch nimmt. Dies liegt daran, dass nicht ganz klar ist in wie fern Dubuffet selbst von KünstlerkollegInnen und deren Theorien, sowie dem geisteswissenschaftlichen Komplex seiner Zeit beeinflusst wurde. Die Art Brut wird aber immer wieder mit Kunstrichtungen wie Outsider Art, Self taught Art oder psychopathologischer Kunst in einem Atemzug genannt. Interessant finde ich hier, dass eben genau dieses Umfeld der Erweiterung des Begriffes Kunst auf außerakademische Werke zu einer Zeit seinen Höhepunkt nahm, in der Dubuffet sich entschloss einen Kunstbegriff zu formulieren, der sich nicht nur gegen diese neuen Begrifflichkeiten richtet, sondern auch selbst in den Kanon Eingang fand. Das Prinzip einer von kulturellen Einflüssen unberührter Kunst, hat Dubuffet eben nicht erfunden und nach Peter Gorsen mittlerweile auch schon wieder verloren.^{220,221} Nichts desto trotz nimmt die Collection einen besonderen Stellenwert in der Moderne ein, da sie nicht auf einen eingrenzenden Kunstbegriff ausgelegt ist sondern sich durch Mannigfaltigkeit

zurückzuverweisen, losgelöst von der Legitimation, in den Bereich des Spontanen und zweckfreien Interesses ohne einen Nutzen für das Renommee [...]"

²¹⁸ Dubuffet 1992, S.73

²¹⁹ Ebd S.84

²²⁰ Gorsen 2007, S.30f

²²¹ Ebd S.31; "Art Brut hat ihre 'antikulturelle' Position, ihre exklusive Fremd- und Andersartigkeit verloren. Dies ist der Preis für ihre demokratische Eingemeindung in den erweiterten, hierarchischen Kunstbegriff."

charakterisiert.²²²

Harald Szeemann schreibt diesbezüglich: *"Sein Kampf galt der Befreiung des schöpferischen Potentials im Bild aus den Klauen der Exegeten, der Psychiater und Psychologen. Und das ist ihm gelungen. Nun aber geht es um die Schaffung des Museums der Obsession unserer Zeit."*²²³

Dass die Sammlung und Beschäftigung mit Art Brut Dubuffet als Künstler beeinflusste steht außer Frage, dass Dubuffet auch dritte mit seiner Sammlung inspirierte deren Horizont der Begrifflichkeit Kunst zu erweitern, ebenfalls. Es gibt eine Verbindung zwischen dem Künstler, seinem Werk und seiner Sammlung. Eine Sammlung lässt sich als Erweiterung des Oeuvres, aber nicht als eigenständige Kreation charakterisieren.²²⁴ Die Auswirkungen der Sammlung auf die Kunstproduktion sind aber nicht eindeutig festzumachen. Auch als die Sammlung fast zehn Jahre lang in Amerika untergebracht war, hatte sie keinen öffentlichen Charakter. Um die Arbeiten zu besichtigen musste man sich bei Ossorio voranmelden.²²⁵ Was aber gesagt werden kann ist, dass eine Sammlung Inspirationsquelle und Arbeitsmaterial bildet. Dies zeigt sich auch an der Sammelleidenschaft anderer KünstlerInnen im Kontext der Art Brut. Arnulf Rainer, der 1960 Kunst aus dem autodidaktischen Umfeld zu Sammeln begann beschreibt, dass seine Sammlung für ihn wichtiger künstlerischer Impuls und Studienobjekt ist.²²⁶ In den 1970er Jahren fertigte er Übermalungen unter anderem aus Arbeiten von Johann Hauser, Louis Soutter oder Jean Dubuffet an, die als "Art Brut Hommagen" bekannt wurden. Ich denke, dass sich der Einfluss auf Kunst und Kultur (- wie dieser von Dubuffet erhofft wurde) nicht messen und auch nicht beschreiben lässt. Damit soll das Unterfangen Dubuffets aber keinesfalls bewertet oder gar beurteilt werden. Es sei hier lediglich vermerkt, dass die Widersprüchlichkeit, die dem Projekt Art Brut zugrundeliegt es mir unmöglich macht die Etablierung von Kunst im *Dubuffetschen Sinne* zu erfassen. Die Art Brut Collection wurde von Dubuffet selbst musealisiert und der Künstler ist mit seinem eigenen, umfangreichen Werk in zahlreichen Sammlungen vertreten. Ob Dubuffet dies nun von Beginn an plante oder sich aus welchem Grund auch immer, erst im Laufe seiner Karriere dazu entschloss, konnte sich mir nicht ausdrücklich genug darstellen um ein gehaltvolle Diskussion darüber führen zu können. Im folgenden Kapitel soll noch ein Künstler betrachtet

²²² Martin 2005, S.10

²²³ Szeemann 1985, S.148

²²⁴ Vouilloux 2005, S.263

²²⁵ Berrebi 2006, S.89; Sophie Berrebi bespricht die Verbindung zwischen Claes Oldenburg und Jean Dubuffets Kunst. In ihrem Artikel ist zu lesen, dass sich Oldenbourg mit einem Brief an Alfonso Ossorio wendete, um die Art Brut Collection zu besuchen, aber nie dort erschienen ist.

²²⁶ Rainer 1991, S.5ff

werden, der durch Hommagen in der kinetischen Kunst zitiert wurde. Dies soll der Verbindung zwischen Art Brut und Kunstbetrieb etwas mehr Raum geben und auf ein referentielles Verfahren hinweisen, dass ab den 1960er Jahren in Europa als Interpiktorialität²²⁷ bekannt wurde.

3.4.1 Heinrich Anton Müller: zwischen Hommage und Kunstmarkt

Der in der Schweiz lebende Heinrich A. Müller (1865-1930) wurde unter anderem durch seine Erfindung im Bereich Weinbau bekannt, künstlerische Aufmerksamkeit kam ihm durch die Aufnahme der Art Brut und in den 1970er Jahren im Zuge der kinetischen Kunst zu. Seine künstlerische Produktion setzt sich aus Zeichnungen, Assemblagen und plastischen Arbeiten (als Maschinen bezeichnet) zusammen. Die Werke sind alle in einer psychiatrischen Klinik entstanden, in die er 1902 eingeliefert wurde.

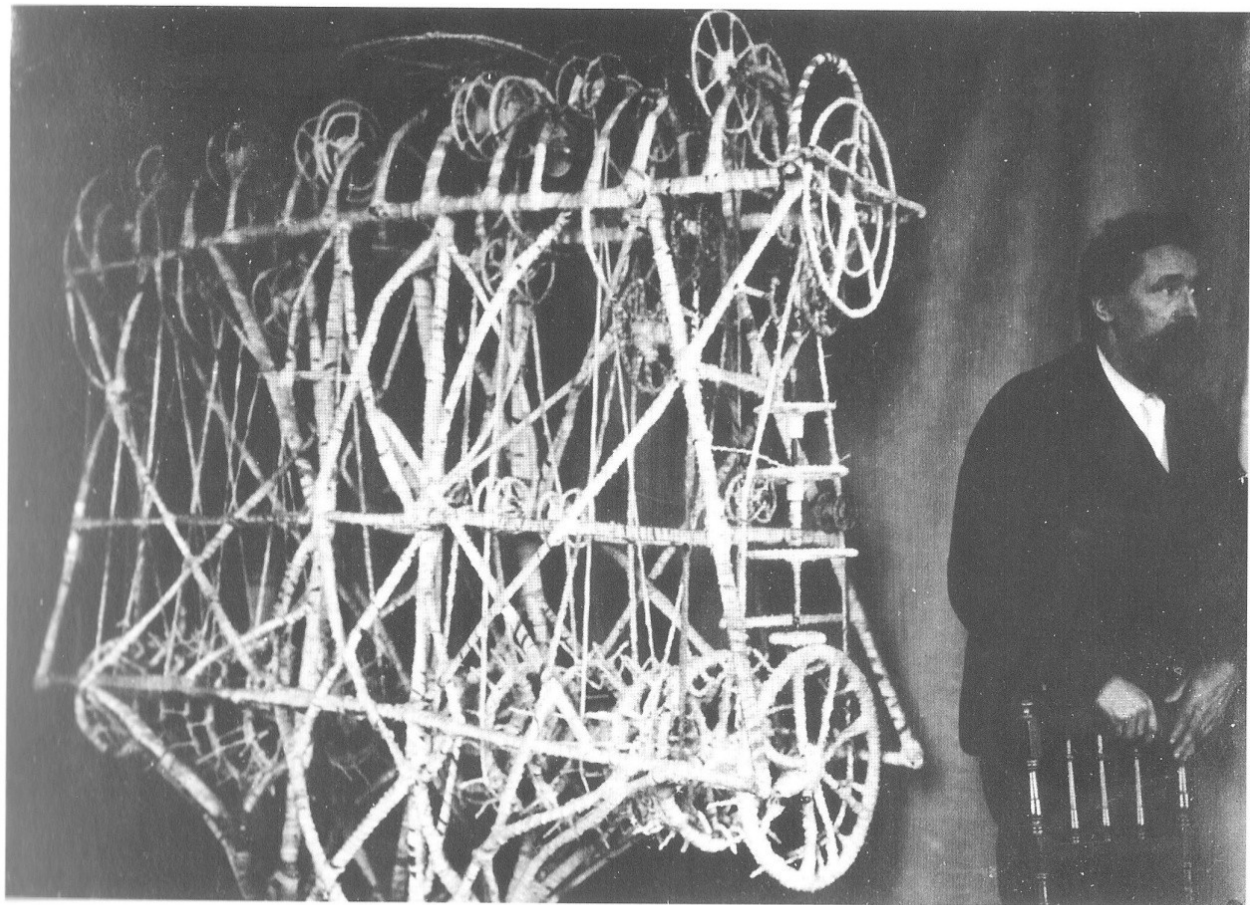


Bild 3: Heinrich Anton Müller; M4 - Maschine, 1914/22; verbleib unbekannt

²²⁷ Döhl 2014, S.11

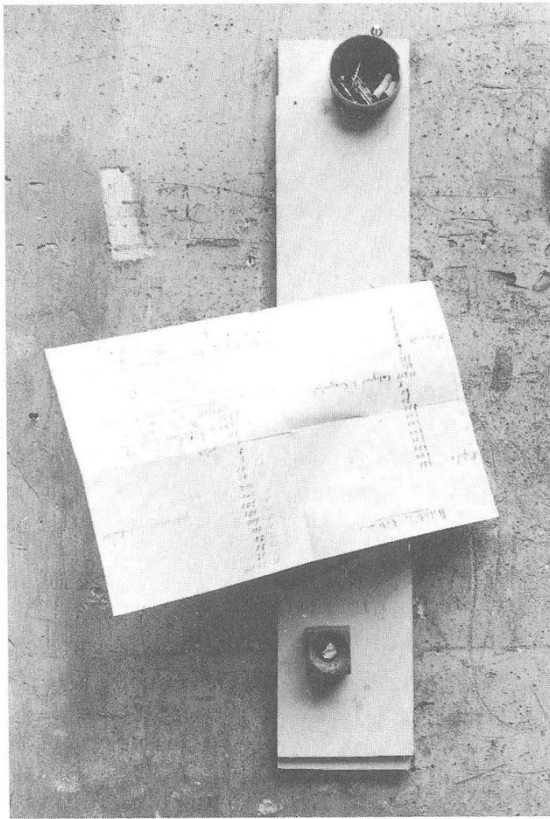


Bild 4: Daniel Spoerri;
"Hommage à Anton Müller, père de Dieu", 1960;
Privatbesitz Venezuela

Roman Kurzmeyer stellt in einer Monographie über Heinrich Anton Müller fest, dass die Maschinen des, in der Heil- und Pflegeanstalt Waldau untergebrachten Künstlers und Erfinders ab 1960 das Interesse von Daniel Spoerri und Jean Tinguely weckten. Die Objekte waren zu diesem Zeitpunkt aber nur noch als Fotografien erhalten geblieben. Theodor Spoerri, der Cousin von Daniel Spoerri, war Assistenzarzt der Klinik Waldau und machte diesen auf Müllers Objekte und Zeichnungen aufmerksam. Zeitgleich interessierte sich auch Harald Szeemann für dessen Maschinen. Er stellte Arbeiten von Müller 1972 im Rahmen der "documenta 5" aus. Durch die Ausstellung soll nach Szeemann "*die Gleichstellung der Art Brut mit den Stilkünsten*"²²⁸ von statten gegangen sein. Daniel Spoerri nimmt in einer Assemblage von 1960 "Hommage à Anton Müller, père de Dieu" nicht nur namentlich Bezug auf Müller, sondern zieht auch von diesem bearbeitete Kartonstücke zur Umsetzung der Arbeit heran. Er greift direkt auf Objekte von Müller zu und macht sich diese zu eigen.

Ein weiteres Beispiel ist die Ausstellung "Bewogen Bewegung" von 1961 im Stedelijk Museum (Amsterdam), in der von Spoerri eine Arbeit Müllers ausgestellt wurde.²²⁹ In diesem Rahmen nahm auch Jean Tinguely Bezug auf Müller. Tinguely stellte eigens für diese Ausstellung die

²²⁸ Szeemann nach Kurzmeyer 1994, S.189

²²⁹ Kurzmeyer 1994, S.190

Skulptur "Hommage à Anton Müller" her, die nach Ende der Exhibition zerstört wurde, als Fotografie aber in "mobile scrap-and-rubbish sculpture" von 1967 zu finden, und auch in der Monographie von Kurzmeyer, auf S.194 abgebildet ist.²³⁰ Einen Hinweis auf die jahrelange Auseinandersetzung mit Müllers Maschinen geben die um 1978 entstandenen Zeichnungen von Jean Tinguely "Radau / Kravall / ? Hommage à & Trophée pour Anton Müller No.2" und die mobile Skulptur "Hommage et Trophée pour Anton Müller No.2 - (Supa Baluba = Krawall = Radau)". Kurzmeyer bemerkt, dass Müller aber nie in der kinetischen Kunst verortet wurde, also in keinem Standardwerk über kinetische Kunst aufscheint und dies trotz der öffentlichen Anerkennung, die ihm durch Jean Tinguely, Marcel Duchamp oder Daniel Spoerri entgegengebracht wurde.²³¹ Dies sei daran festzumachen, dass Müllers Maschinen durch ihre Zerstörung auf die Transkription und Dokumentation von dritten angewiesen sind. Die einzigen, die zur Entstehungszeit der beweglichen Konstruktionen Müllers über diese schrieben waren aber Ärzte. Die Frage ob die Geschichte der Kunst von Müller eine andere ist, als die von Künstlern wie Tinguely, Spoerri oder Duchamp bleibt vorerst offen.²³²

Bemerkenswert ist, dass nicht nur das Formale, die Oberfläche, sondern auch der intellektuelle Umgang mit Kunst inspirierend auf die Gruppe der Breufskünstler einwirkte. Es war eben auch ein *moralisches* Statement, in welchem auf die Freiheit des Ausdrucks, angespielt wird.^{233, 234}

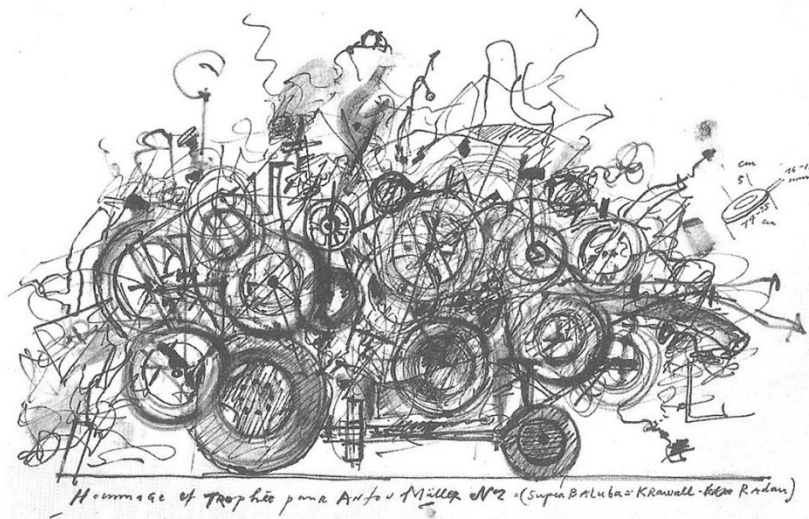


Bild 5: Jean Tinguely; "Hommage et Trophée pour Anton Müller No.2 - (Supa Baluba = Krawall = Radau)", 1978; Privatbesitz

²³⁰ Kurzmeyer 1994, S.191

²³¹ Ebd S.192

²³² Ebd S.193

²³³ Eliel 1992, S.17f

²³⁴ Ebd S.18; "The expressive intent is shaped not by external forces but seemingly by internal necessity."



Bild 6: Jean Tinguely; "Klamauk", 1979; Privatbesitz, Schweiz

3.5 Dimensionen des Sammelns: Dubuffet, Kunst und Mimesis

"F: Haben Sie aus Ihrer Sicht den Status des Amateurs, den Sie in Ihren künstlerischen Anfängen hatten, verloren? Zählen Sie sich nun zu den professionellen Künstlern?"

*A: Ich habe mich immer in der Position eines Menschen wie alle anderen gefühlt, der als Amateur Kunst macht, ohne im Geringsten professioneller Künstler zu sein. Dass ich mich daran gewöhnt habe, meine Arbeiten zu verkaufen - wogegen ich mich anfangs ziemlich gesträubt hatte - und davon zu leben, hat in meinen Augen nichts an meiner Position am Rande der Gesellschaft geändert, die ich auch unbedingt so beibehalten will."*²³⁵

Die jahrelange Beschäftigung mit Art Brut und die Sammlung dieser, machen sich auch in Dubuffets eigenen künstlerischen Arbeiten als Anregung und Motivation bemerkbar. Dies ist beispielsweise an einer Gegenüberstellung von Materialität und Form zwischen Joaquim Vincenc Gironellas Skulpturen und jenen Dubuffets erkennbar.²³⁶ In die Art Brut reihte er sich selbst aber nicht ein, da sein intellektueller Zugang zu Kunst von der Idee der Art Brut zu unterschiedlich sei. So meint Dubuffet selbst, dass er nicht dazu im Stande ist, sich von kulturellen Einflüssen abzusondern. Als Künstler könne er dies versuchen, gelungen wäre es ihm aber nicht in jenem

²³⁵ Dubuffet 1994, S.73

²³⁶ siehe dazu: Dubuffet, Jean; Petites statues de la vie précaire; Franzke, Andreas (Hrsg.); Gachnang&Springer, Bern/Berlin, 1988; Einen Vergleich illustriert Franzke Andreas im Vorwort des Kataloges, der kleinformatischen Statuen, die zwischen 1954-1960 entstanden sind.

Ausmaß, das er den KünstlerInnen der Art Brut zuschreibt.²³⁷ In "die Autorität des Vorhandenen" von 1970 führt Jean Dubuffet ein fiktives Interview mit sich selbst. Dabei kommt eben dies zum Ausdruck. Dubuffet schildert seine Eindrücke vom Kunstmarkt und der kulturellen Konditionierung. Im Mittelpunkt des Monologs steht seine Auffassung von und Haltung zur Kunst. Er äußert sich auch (wie aus dem Zitat oben ablesbar) zu einem sehr spannenden Punkt seiner Karriere, nämlich der Tatsache, dass er selbst, obwohl sich seine Kunst kritisch zu Kultur und Museum verhalten sollte, in Museen ausstellt und in diesem Sinne auch Werbung betrieben wird. Dass er, mittlerweile selbst von diesem System profitiert war ihm also durchaus bewusst. Er zeigte sich optimistisch, dass sich "seine Werbung" als Gegenposition zur *kulturellen Werbung* (wie er diese bezeichnet) etablieren kann und die zur Schaustellung seiner Bilder in kulturellen Institutionen, einen positiven Effekt auf das Publikum haben würde.

Er schreibt 1970: "*Ich bin überzeugt, dass das Publikum bald ebenso wie ich die wachsende Kluft zwischen der wirklichen Schöpfung und dem trügerischen Reflex, den sie in der kulturellen Werbung erhält, empfinden wird. Es kann sein, dass das goldene Zeitalter dieser Werbung bald zu Ende ist.*"²³⁸

Wichtig ist ihm dabei (dies wiederholt er), Kunst als etwas aufzufassen, das auf den Geist einwirkt und nicht umgekehrt. Kunst und die Malerei im Besonderen, hat außerdem die Möglichkeit etwas anzusprechen, das von Sprache nicht erfasst werden kann. Ein Werk stehe zwischen unterschiedlichsten Bedeutungen und kann dies sichtbar machen. Am interessantesten stuft er den Entstehungsprozess ein, also wenn eine Arbeit noch nicht umgesetzt ist, -der Gedanke noch nicht materialisiert wurde. Bei der Umsetzung ist ihm wichtig, dass sich ein Bild im Entstehungsprozess verändert und in manchen Situationen kann der Künstler von einem Bild für ein anderes einen Nutzen ziehen, sich sozusagen inspirieren lassen.²³⁹ Ich werde nun näher auf diese Verbindung eingehen und zeigen, dass sich Jean Dubuffet nicht nur an seiner eigenen Kunst, sondern auch an seiner Sammlung inspiriert und durchaus mit Gegenwartskunst beschäftigt. Im Sinne der *symbolphilosophischen Kunsttheorie Nelson Goodmans*²⁴⁰ kann eine künstlerische Arbeit auf eine andere auf zwei Arten verweisen. Dafür verwendet er zwei Begriffe, die *Denotation* und die *Exemplifikation*. Bei der Denotation handelt es sich um ein Verfahren, durch das eine künstlerische Arbeit durch eine andere symbolisiert wird, ohne deren Elemente

²³⁷ Dubuffet 1994, S.85

²³⁸ Ebd S.36

²³⁹ Dubuffet 1994, S.53; "[...] *Verzauberung ist das ausschliessliche Privileg der Werke, die noch nicht existieren. Es kann sogar sein, dass man das Beste an einem Werk verliert, indem man es realisiert.*"

²⁴⁰ Feige 2014, S.24ff

wiederzugeben. Sie symbolisiert den Bezugspunkt. Die Exemplifikation hingegen weist beschreibende Elemente auf, die auf das Original zurückführen. Im Sinne des Musters von einem gewissen Objekt.²⁴¹ In Bezug auf Dubuffets Schmetterlingscollagen (die im Folgenden besprochen werden) ist die Exemplifikation als Verfahren zutreffend, auch wenn dies von Dubuffet selbst abgelehnt werden würde. Es soll hier um die Frage der Materialästhetik und der Nachahmung oder Imitation von Bilderzeugungsstrategien gehen und versucht werden auf den einnehmenden Charakter einer Sammlerpersönlichkeit hinzuweisen. Ideen zu sammeln und weiterzuverarbeiten ist eine Thematik des Urheberrechts. Als künstlerische Methode wird das Original in manchen Fällen weniger bedeutend oder Populär als jenes, das sich darauf bezieht. Auch dieser Aspekt lässt sich anhand des folgenden Beispiels verdeutlichen.

Wie aus den vorherigen Kapiteln ablesbar, hat Dubuffet wenig Interesse daran Malerei zu produzieren, die schon am Markt vorhanden war. Ganz anders ist sein Verhältnis zu Experimenten und dem spielerischen Zugang zur Bildherstellung. Daraufhin verfolgte Dubuffet die Zugänge seiner KünstlerkollegInnen genau und teilweise imitierte er diese auch. Besprochen wird dieser Aspekt des Sammelns im Folgenden anhand der 1953 entstandenen Schmetterlingscollagen, die erstmals in der Ausstellung "Démones et merveilles" im Jahr 1953 in der Galerie Rive Gauche in Paris gezeigt wurden. Die Räume der Galerie vereinten unter anderem Arbeiten von Max Ernst, Juan Miro, Dorothea Tanning und eben Jean Dubuffet, der mit acht Collagen vertreten war.²⁴² Mediales Interesse richtete sich im Zuge dieser Ausstellung ausschließlich auf Dubuffets Arbeiten. Sarah K. Rich (die Kunsthistorikerin mit Spezialgebiet der amerikanischen und französischen Kunst der 50er - 60er) behandelt diese Thematik in ihrem Artikel "Dubuffet, the Butterfly Man" von 2007. Nach Rich sind die Collagen dermaßen spektakulär gewesen, dass ihnen alleine mediale Aufmerksamkeit zukam. Positives gab es seitens der Kritik aber nicht zu schreiben. Als Massaker und sinnlose Schlachtung wurden die Collagen verstanden. Vor allem der brutale Umgang mit den Schmetterlingen - diese wurden zerdrückt, zerrissen und auf den Bilduntergrund geklebt - war für die Kritiker eine unangemessene Handhabung, dieser an sich schönen Insekten.²⁴³ Es scheint als hätten KritikerInnen dieser Zeit noch kein gebräuchliches Vokabular für Dubuffets ästhetische Umgangsformen. Die Interpretation von Schönheit steht nach wie vor im Mittelpunkt der Betrachtung von Kunst, was die Rezeption stark beschränkt. Auch zeigt sich, dass die Schmetterlinge von den Betrachtenden

²⁴¹ Feige 2014, S.26f

²⁴² Rich 2007, S.47

²⁴³ Ebd S.48

als Schmetterlinge wahrgenommen wurden und nicht als bildnerisches Material (wie etwa Farbe).



Bild 7: Jean Dubuffet; "Personnage en ailes de papillons", 1953;
Smithsonian Institution, Joseph H. Hirschhorn
Purchase Fund Gerstenberg

Rich fragt sich wie diese Collagen entstanden sind und gibt gleich eine Antwort darauf: Dubuffet habe sich die Methode seines Reise- und Künstlerkollegen im Sommer 1953 zu Eigen gemacht. Damals unternahm er und seinem Bekannter Pierre Bettencourt (1917-2006), ein französischer Künstler, einen Ausflug, um den Flusslauf eines Baches, genauer gesagt die Bewegungen des darin geführten Wassers zu skizzieren. Dubuffet war aber mit seinen Skizzen und Zeichnungen nicht sehr zufrieden und beobachtete Bettencourt, der gekommen war um Schmetterlinge für Collagen zu jagen.²⁴⁴ Er schloss sich dieser Aktivität an und fing selbst einige Schmetterlinge, die er später zur Herstellung der oben genannten Bildserie verwendete. Die zwei Künstler waren am Ende des Tages aber nicht sicher, was sie mit den Collagen anfangen sollten, da sich deren Arbeiten doch sehr ähnlich waren. Zwar gab es formale Unterschiede - Bettencourt verfolgte einen symmetrischen Aufbau und verwendete für die Darstellung des Figurenkörpers hauptsächlich eine Schmetterlingsart, während Dubuffet eine naive Bildsprache, vordergründig asymmetrischen Bildaufbau und ungeordnete Anordnung der Schmetterlingsarten anstrebte - dennoch ist aus einer Gegenüberstellung dieser Arbeiten ersichtlich, dass hier ein Zusammenhang

²⁴⁴ Rich 2007, S.52

besteht. Aus einer Korrespondenz der zwei Künstler, kann herausgelesen werden, dass Dubuffet seinen Kollegen wortwörtlich austrickste um diese Idee als seine eigene zu vermarkten.²⁴⁵

So schreibt Dubuffet an Bettencourt: "*I have been your imitator through this whole affair, and that makes me anxious; regarding the project of mounting an exhibit together, of sharing the glorious wall on equal footing, it doesn't seem to make any sense to me. I think it would be best if you did your own exhibit—or I could participate by writing a preface (in which I would reveal the ways in which I was driven to mimic your technique).*"²⁴⁶

Einige Monate später nahm Dubuffet mit diesen Schmetterlingscollagen an der Ausstellung "Démon et merveilles" in Paris Teil, ohne Bettencourt auch nur zu erwähnen. Als sich dieser bei ihm schriftlich beschwert, antwortet Dubuffet, dass er schon vor ihrem gemeinsamen Ausflug organisches Material für seine Kunst verwendet hatte und sich kein Zusammenhang zwischen den Arbeiten ergebe.²⁴⁷

In diesem Beispiel macht sich die Sammelleidenschaft Dubuffets gleich mehrfach bemerkbar. Einerseits geht es hier um die Beschaffung von Material (in Form von Schmetterlingen, die eingesammelt werden müssen) und zweitens haben wir gesehen, dass auch Immaterielles, also im Bereich der Ideen gesammelt wird. Dieser Umstand lässt sich nicht immer so explizit nachweisen. Während sich das Sammeln von Kiesel, Sand, botanischen Materialien, Abfall oder Schlacke schon bei der oberflächlichen Begutachtung seiner Arbeiten preisgibt, ist man im Fall der Ideenübernahme auf die Überlieferung des Prozesses (hier ist dies die Korrespondenz der Künstler) angewiesen. Was sich überdies am Beispiel zeigt ist, dass Dubuffet seine eigene künstlerische Arbeit von einer anderen grundlegend unterscheidet. Dies auch, wenn das Material (Schmetterlingsflügel), das Herstellungsverfahren (Collage) und das Bildmotiv (figurative Darstellung) von dieser übernommen wurden. Er eignet sich sozusagen die Idee für ein Bild an und kontextualisiert sie durch die eigene Produktion neu. Damit steht Dubuffet nicht nur in der Tradition des 20. Jahrhunderts sondern in einer Jahrtausende alten Fragestellung zur künstlerischen Produktion - der Mimesis. Bis René Girard (dem 1923 in Frankreich geborenen Philosophen) ist die Mimesis als Teilbereich (Themengebiet) der Ästhetik zu verstehen. Es handelt sich bei diesem Begriff um die Nachahmung der Natur durch die Künste. Girard überträgt die Mimesis auf Prozesse im sozialen Gefüge, mit Fokus auf Gewaltausübung und religiöse Riten. Seine These ist, dass Blutrache nur mit Blutrache und dieser wiederum nur mit Blutrache -

²⁴⁵ Rich 2007, S.52f

²⁴⁶ Dubuffet nach Rich 2007, S.54

²⁴⁷ Rich 2007, S.54f

und so weiter - begegnet werden kann. Religion aber, würde diese Gewalt aus der gesellschaftlichen Sphäre (aus den Händen der Menschen) in die Heilige überführen und so die Gewaltbereitschaft der Mitglieder einer Gemeinschaft eindämmen. Demzufolge ermöglicht Religion durch die Etablierung von Ritualen die Existenz einer Gruppe.²⁴⁸ Ich denke, dass diese Thematik in Dubuffets Kunst- und Kulturtheorie zu finden ist wenn der Künstler versucht Kunst durch Kunst zu entmachten. Dies ist wie wir gesehen haben auch anhand der Sammlung möglich. Eine Sammlung an Objekten, kann dazu beitragen diese als Kunst zu definieren. Dubuffet verwehrt sich dieser Idee und legt eine Kunstsammlung an, die der schon Vorhandenen (in Museen oder Galerien etwa) gegenüberstehen soll. Die direkte Übertragung Girards These auf Dubuffets Collection de l'Art Brut ist möglich weil Girards Mimesisbegriff nicht auf Differenzen sondern Ähnlichkeiten aufbaut. Der Zerstörungswille zielt nicht auf Unterschiede sondern auf Analogien. Entscheidend ist für mich sein Wille durch das Vorhandene etwas Neues zu schaffen. Obwohl er sich im Fall der Schmetterlingscollage gegen die figürliche Nachahmung wehrt indem er einen Körper darstellt, der näher an der abstrakten Darstellung als an einer anatomisch "korrekten" ist, kann diese Collage dennoch als Mimesis (im Sinne Girards) gewertet werden. Für Girard braucht ein Ritual nämlich auch ein Opfer, das im Sinne des Gemeinwohls anstelle der Blutrache tritt. Bei Dubuffet sehe ich dieses Opfer, als den von ihm polemisierten Kulturbegriff an, der in diesem Paradigma als formalästhetische Bildtradition (zum Beispiel: Symmetrie, Einsatz von Farbkontrast, Perspektive;) interpretiert werden kann.

An dieser Stelle möchte ich noch einmal auf die Bestimmung des Sammlungsbegriffs zurückkommen, denn den Begriff Sammlung konnten wir im Zuge dieser Arbeit schon in einigen Ausformungen erleben. Ich resümiere hier die wichtigsten Punkte: - die Sammlung Prinzhorn als Studienobjekt, -die Collection de l'Art Brut als Möglichkeit der Erweiterung des Kunstbegriffs und Kollaboration von KünstlerInnen, -die Sammlung von Materialien zur Verarbeitung und Bilderzeugung²⁴⁹, -die Imaginäre Sammlung, -die Sammlung als Invention -die Sammlung als Mimesis und -die Sammlung als Kunstwerk. Im Fall von Dubuffet kann über all diese Ausformungen berichtet werden. Dadurch öffnen sich für den Künstler mannigfaltige

²⁴⁸ Müller-Funk 2006, S.255-269 (Kapitel: "Opfer, Mimesis und verborgene Gewalt")

²⁴⁹ siehe dazu: Dubuffet 1988, (Katalog ohne Seitennummerierungen); Für die Herstellung von Skulpturen verwendet Dubuffet auch Abfallmaterialien; "[...] zunächst handelt es sich um solche aus den Abfallkisten der Liegenschaft, in der ich damals wohnte; hernach fanden sich andere, die ich zusammen mit anderem Abfall - zerschlissenen Seilresten, Glasscherben oder großen rostigen Nägeln - im Lokomotivdepot von Montrouge einsammelte." Zitiert nach: Dubuffet, Jean; Mémoire sur le développement de mes travaux; Katalog zur Ausstellung: Jean Dubuffet, 1942-1960, Musée des Arts Décoratifs, Paris, 1960 (S.150-161)

Herangehensweisen. Die Collection de l'Art Brut macht sich der Künstler nicht zu eigen indem er die Bilder als Arbeits- und Ausgangsmaterial verwendet, wird aber trotzdem zum Autor eines Kunstwerkes, das sich aus diesen Bildern und Objekten zusammensetzt. Der Art Brut Begriff gesteht Dubuffet (durch seine Definition) eine einzigartige Position zu. Denkt man dessen Entwicklung (-den theoretischen Diskurs) als künstlerische Arbeit Dubuffets, so sind auch die Widersprüche im Theorie-Praxis Gebilde nicht existent. Denn Dubuffet sammelt Kunst, die er außerhalb kultureller Kompetenz ansiedelt, im Bewusstsein selbst sehr wohl von Kultur vereinnahmt zu sein. Man könnte nun kritisieren, dass er dadurch aber nicht dazu im Stande ist eine antikulturelle Position zu definieren. Weiters ist es auch fragwürdig, ob es eine Person geben kann, die sich unbelastet von kulturellen Einflüssen künstlerisch Ausdrücken kann. Versteht man die Art Brut Sammlung aber als Werk, fällt jeglicher Widerspruch. Das Gesamtwerk Art Brut wird zur Darstellung Dubuffets Bemühungen eine künstlerische Position einzunehmen. Respektive malt er kein Bild um dies zu verdeutlichen, sondern sammelt Material, in welchem sich die Art Brut ausdrückt.

Durch das Interesse an autodidaktischer Kunst, erlebt Dubuffet, dass außerhalb der akademischen Kunstszene Werke und KünstlerInnen, so wie Zugänge zur Kunst existent sind, in denen marktwirtschaftliche Anerkennung und Künstlergenialität als unbedeutend erachtet werden. Diese Künstler schaffen phantastische Werke und ungewöhnliche Materialcollagen. In seinen eigenen Arbeiten nähert sich Dubuffet an diese Idee an²⁵⁰. Durch die Art Brut konstruiert er Kunst anhand von schon existenter Kunst. Durch die Sammlung und Definition schafft er Rahmenbedingungen, die dazu beitragen, dass diese in kulturelle Prozesse eingebunden werden kann. Inspiriert von den einzelnen Teilen seiner Sammlung entwickelt er selbst nun Arbeiten, die es ermöglichen auch die formalästhetischen Aspekte in den regulären Kunstbetrieb einzubinden. 1967 schenkt er Teile seines Werkes aus über zwei Jahrzehnten an das Musée des Arts Décoratifs in Paris. Darunter finden sich Zeichnungen, Drucke, Malereien, Collagen und Skulpturen, die zwischen 1942 und 1966 entstanden sind.²⁵¹ Im selben Jahr verweigert er aber (siehe Kapitel 3.4.1 *Lausanne*) die Unterbringung der Collection de l'Art Brut im Musée des Arts Décoratifs. Daran zeigt sich, dass es sich um zwei unterschiedliche Positionen handeln muss. Seine eigene macht Dubuffet innerhalb der Kunst fest und übergibt diese an ein Museum, die andere sieht er außerhalb der Tradition und besteht auf die Initiation eines Ortes, an dem diese

²⁵⁰ Peiry 2005, S.143

²⁵¹ siehe dazu: Maeght Verlag, Paris; Les Dubuffet de J. Dubuffet: Donation de Jean Dubuffet au musée des Arts Décoratifs en 1967; Katalog anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Musée des Arts moderne de Nice, 1992

Platzierung zur Geltung kommen kann. Die Art Brut wird also in die Schweiz gebracht. Einige tausend Arbeiten kommen in ein Museum, das sich als Gegenposition zu einem Museum etablieren soll, um Kunst auszustellen, die außerhalb der Kunst verortet wird und nicht für den Ausstellungskontext entstanden sein soll.

Damit möchte ich das Kapitel Dubuffet abschließen und zu einem Künstler und Sammler übergehen, der ein Museum für seine eigenen Arbeiten begründet hat. Durch dessen Charakterisierung zwischen Produktionsprozessen und finalem Werk, verwischt die Grenze von Atelier und Museum. In diesem Kontext wird das nächste Kapitel mit Dieter Roths Sammlungsbegriff hantieren. Durch die Besprechung seiner künstlerischen Arbeiten kann die Reichweite des Sammlungsbegriffs im 20. Jahrhundert noch erweitert werden. In Dubuffets kunsttheoretischen Ansätzen ist von einer Abwendung von Persönlichkeit des Künstlers und der Künstlerin zu berichten. Das Material, nicht der Mensch steht im Mittelpunkt seiner Überlegungen und wenn sein Sammlungsbegriff alltägliches Material einschließt, handelt es sich dabei nicht um die Spurensicherung kultureller Ereignisse, sondern den Umgang mit dessen spezifischer Materialität. Bei Dieter Roth treffen wir auf eine künstlerische Position, die durch die Sammlung den Künstler selbst und dessen alltägliche Verrichtungen in den Mittelpunkt der Auseinandersetzung stellt. Wie sich dies erkenntlich machen kann soll nun befragt werden.

4. Dieter Roth als Sammler

Dieter Roths Positionierung im künstlerischen Feld kann keinesfalls auf das Sammeln und Anhäufen sowie Weiterverarbeiten des Gesammelten beschränkt werden. Dennoch scheint es offensichtlich zu sein, wenn man sich den Werken Roths nähert, dass diese erst durch die Sammeltätigkeit des Künstlers entstehen konnten. Roth sammelt vor allem Objekte aus seinem persönlichen Umfeld, Dinge die mit seinem Leben in Verbindung gebracht werden können und die sich auf ihn selbst beziehen. Im Unterkapitel *Dimensionen des Sammelns*, möchte ich diese Thematik auch noch angesprochen haben, da sie sich von der Verbindung zwischen Kunst und Leben, wie sie bisher Beachtung gefunden hat unterscheidet.

In der Ausstellung "Und weg mit den Minuten - Dieter Roth und die Musik" die 2015 in Berlin, im Hamburger Bahnhof, (Museum für Gegenwart) gezeigt wurde, die ich auch besuchen konnte, eröffnete sich mir die Immanenz der hortenden Tätigkeit des Künstlers, in verschiedenen Ebenen. Bezeichnen möchte ich die Tätigkeit des Sammelns als Strategie, die durch die scheinbare Willkürlichkeit der zusammengeführten Objekte eine unbestimmbare Unruhe in mir als Betrachtende auslöste. Werke, die Roth aus der Kombination von unterschiedlichstem Material entstehen lässt, verweilen in einer poetischen Unordnung, die sich selbst widerspricht sobald man versucht jedes der Bestandteile einzeln zu betrachten. Es weckte in mir die Assoziation Knetief in einer Müllhalde des Alltäglichen zu stehen. Von einem Schönheitsbegriff, wie ihn Adorno formulierte und im zweiten Kapitel versucht worden ist darzustellen kann hier vielleicht gesprochen werden. In meiner persönlichen Auseinandersetzung mit den Arbeiten Roths, stellten sich mir diese in einer nicht feststellbaren Schönheit dar.

Jean-Francois Lyotard, der in seiner "Analytik des Erhabenen", die Kantsche "Kritik der Urteilskraft" aufarbeitet, beschreibt den Schönheitsbegriff als unvergleichbar und unbestimmbar. Das Urteil über das Schöne geht von der Erkenntnis des Subjekts aus.²⁵²

Lyotard schreibt: "*Das Geschmacksurteil ist reflektierend, also einzeln oder besonders, aber enthält einen doppelten Anspruch aufs Allgemeine und Notwendige.*"²⁵³

Dabei stellt Lyotard dar, dass sich die *Lust am Schönen*²⁵⁴ nicht auf soziologische oder kulturelle

²⁵² Lyotard 1994, S.26

²⁵³ Ebd S.28

²⁵⁴ Ebd S.29

Gepflogenheiten herunter brechen lässt, da sie nach Immanuel Kant einem Geschmacksurteil unterliegt.

*"Wenn der Geschmack dennoch eine Forderung nach Allgemeinheit enthält, dann deshalb, weil das Gefühl einer möglichen Harmonie der Erkenntnisvermögen außerhalb der Erkenntnis ist."*²⁵⁵

Das Subjekt ist aber in der Empfindung des Schönen gefangen zwischen der Begrifflichkeit des Schönen und der Erkenntnis darüber. Erst aus diesem Zustand heraus kann sich das Subjektive entwickeln.²⁵⁶ Die Aporie des Schönheitsbegriffes ziehe ich als Ausgangspunkt, für die Auseinandersetzung mit dem Rothschen Werkkomplex heran. Der Werkbegriff Dieter Roths ist so vielseitig, dass im Zuge dieser Arbeit lediglich angedeutet werden kann, in welchen thematischen Auseinandersetzungen die Arbeiten des Künstlers verortet werden. Dabei soll vor allem das Werk "flacher Abfall" untersucht werden, in dem die Begriffe Tagebuch, Selbstdarstellung und Abfall, sowie das Archiv des Alltags eingeschrieben sind. Neben "flacher Abfall" sollen auch seine Tagebücher und die Bildserie "Reykjavik Slides" einen Platz in den folgenden Seiten finden.

Ob sich Roth mit den Überlegungen Kants auseinandersetzt ist mir nicht bekannt. Künstlerisch bezieht er sich aber auf das Schriftstück, was die Arbeit "Essay" von 1963, in der der Künstler Kants "Kritik der Urteilskraft" durchlöcherte, zeigt.²⁵⁷

Kant schreibt: "[...] unter einer ästhetischen Idee aber verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne das ihr doch ein bestimmter Gedanke, d.i. Begriff adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann."²⁵⁸

In §49 der "Kritik der Urteilskraft", geht es speziell um das Wechselspiel zwischen Vernunft und Einbildungskraft. Die Einbildungskraft, die von Kant auch als *Idee* bezeichnet wird²⁵⁹ veranlasst uns dazu über etwas zu kommunizieren, das von der Natur entliehen wurde aber diese nicht exakt wiedergibt. Es übersteigt sozusagen die Natur als Nachahmung schließt aber die Wiederholung aus. Dabei ist die Grenze dieser Umformung die Assoziation. Insofern kommt der Einbildungskraft eine grenzüberschreitende Position zu. Kant beschreibt diese als "*schöpferisch* [denn sie] *bringt das Vermögen intellektueller Ideen (die Vernunft) in Bewegung [...]*"²⁶⁰ Somit ist

²⁵⁵ Lyotard 1994, S.29

²⁵⁶ Ebd S.31

²⁵⁷ Lowndes 2012, S.46

²⁵⁸ Kant 2009, S.44

²⁵⁹ Ebd S.44

²⁶⁰ Ebd S.45

die Einbildungskraft ein produktiver Bestandteil des Denkens und der Kommunikation. Sie regt an Begriffe über deren erlernten Sinn hinaus auszuweiten, was sich die Künste zu nutzen machen.²⁶¹ Die Durchlöcherung der Schrift, geht wie ich finde mit dieser Thematik um. Dabei muss der Naturbegriff aber transformiert werden, denn ein Buch entspricht nicht der Natur. Natur ist aber vergleichbar mit einem Buch, wenn man auf Natur als Kulturlandschaft blickt, die vom Menschen schon in eine Form gepresst wurde. Der ausgestanzte Text ist in diesem Fall Sinnbild der Nachahmung und die Löcher, die diesen unlesbar machen, würde ich als Bewegung und Kommunikation mit dem Text interpretieren. Es ist eine Aneignung, die nicht Wiedergibt sondern Assoziationen freisetzt. Die Bewegung ist als Transformation zu verstehen, die diese Schrift unleserlich macht und dadurch den Inhalt unbrauchbar. Als Symbol bleibt es aber bestehen.

"Essay" ist nicht die einzige Arbeit die sich destruktiv mit dem Medium Buch beschäftigt. Auch die "Vorlesungen über Ästhetik" von Georg Wilhelm Friedrich Hegel bleiben nicht verschont. Sie werden in der Arbeit "Literaturwürste" durch Roth verarbeitet, der zwischen 1961 und 1974 unterschiedliche literarische Werke und Boulevardpresse zerkleinert, würzt, mit Schmalz anreichert und in Därme stopft, verarbeitet.²⁶²

Trotz dieser Vorgangsweisen erhebe Roths Kunst vor allem Anspruch auf Schönheit und die Schönheit der Vergänglichkeit. Roth will demnach nicht provozieren, aber die Palette künstlerischer Handlungsspielräume erweitern. Dabei stellt er sich durch seine organischen Bilder und Objekte, eben auch gegen den traditionellen Kunstgedanken, nach dem Kunst etwas ist, das die Zeit überdauert.²⁶³ Indem Roth seinen Werken ein Restaurationsverbot auferlegte verhinderte er den Erhalt (oder die Ausführung der Forderung nach Ewigkeit). Die Erhaltung von Objekten einer Sammlung. In einem Museum zeigt sich dies zum Beispiel an Hand von Restaurationsarbeiten.

Dieter Roths Museum, über das ich im Kapitel 4.2 die *museale Sammlung als Werk* noch sprechen werde geht mit dieser Thematik um. Zwei Arbeiten, die im "Schimmelmuseum" zu sehen sind (es handelt sich um "Selbstturm" von 1992-1994, und "Zuckerturm" von 1994) sind neben vielen anderen, Zeugnis der Selbstzerstörung seiner Werke. Der 10 Meter hohe "Selbstturm", den Roth aus Schokoladeköpfen -ganz nach dem Vorbild der 1968 entstandenen Büste "Portrait of the Artist as Vogelfutterbüste" gegossen wurde- brach allmählich unter seinem

²⁶¹ Kant 2009, S.46

²⁶² http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/dieter_roth/category_works/snow/

²⁶³ Dobke 2002, S.202

Eigengewicht zusammen. Ähnlich erging es auch der Arbeit "Zuckerturm" die den Einwirkungen von Luftfeuchtigkeit nicht standhalten konnte. "Zuckerturm" bildet dabei aber eine Ausnahme, da diese Arbeit nun schon zum dritten Mal, auf Wunsch des Künstlers neu aufgebaut wird.²⁶⁴ Neben der Sammlung als Praxis des Umwertens, gibt es bei Roth somit eine weitere Dimension der Sammlung. Durch seine Eigeninitiative konnte ein Künstlermuseum entstehen, das ganz nach den Vorstellungen Roths dessen Werke zeigt. Außerdem wurde in Kooperation mit Phillip Buse die "Dieter Roth Foundation" als umfangreiches Werkarchiv und Museum ins Leben gerufen.

Was hier mit dem Sammlungsbegriff geschieht ist ein metaphorisches Spiel, das sich der ästhetischen Idee insofern annähert als, dass es das Wort Sammlung nicht als Begriff sondern assoziatives Feld betrachtet. Womöglich kann die Arbeit "Literaturwürste" gar nicht als Sammlung bezeichnet werden, obwohl ich sie unter diesem einführenden Kapitel anmerke. Vielleicht liege ich falsch in meiner Annahme, die Arbeiten "Selbstturm" und "Zuckerturm" seien Sammlungen, die wiederum in einer Sammlung ausgestellt werden. Ich denke aber, dass jemand der Material sammelt um es weiterzuverarbeiten, der ein und dasselbe Objekt vielfach herstellt und zu einer künstlerischen Arbeit kombiniert (Beispiel "Selbstturm") auch als Sammler bezeichnet werden kann. Bei Roth nimmt der Sammlungsbegriff alle möglichen Formen an. Vom klassischen Archiv bis zur formalen Interpretation der schablonenhaften Wiederholung formaler Objekte findet man die Ansammlung in Roths künstlerischer Arbeit. Das Kapitel 4.4 *Werkbetrachtungen*, soll dieser knappen Einleitung etwas Spielraum zugestehen und speziell auf einige Ausformungen der Sammlungstätigkeit eingehen.

4.1 Biographische Daten zu Dieter Roth

Mit dieser biographische Einleitung in Dieter Roths Werk möchte ich einen skizzierenden Überblick geben, der dazu beitragen kann die im Unterkapitel 4.4 *Werkbetrachtungen* angeführten Arbeiten in einem größeren Zusammenhang zu sehen.

Dieter Roth, der zwischen den USA, Island, Schweiz und Deutschland hin-und-her pendelte, gründete im Laufe seiner Karriere einige Verlage, knüpfte Kontakte zu unzähligen KünstlerInnen und wird heute in mehreren Kunstrichtungen gleichzeitig verortet. Er selbst sah sich vor allem als Schriftsteller. Sein poetisches Werk ist sehr reichhaltig und umfangreich soll in dieser Arbeit aber

²⁶⁴ Dobke 2002, S.206

nur teilweise angeschnitten werden. Überaus bekannt wurde er durch die Verfallsbilder und Skulpturen, die aus organischem Material geformten Objekte oder mit Nahrungsmitteln gedruckten Grafiken. Da es in dieser Arbeit aber konkret um den Sammlungsbegriff gehen soll, möchte sein Werk lediglich angerissen werden um auf drei seiner Arbeiten, nämlich "Reykjavik slides" von 1973-75, 1990-98, "flacher Abfall" von 1971-73, und die Rezeption seiner Tagebücher, detaillierter eingehen zu können.

1930 wird Karl-Dietrich Roth in Hannover geboren. Er lebt dort mit seinen Eltern bis 1943, als er, wegen den Bombardements im II. Weltkrieg nach Zürich ausreist. Dort knüpft er schon als Jugendlicher erste Kontakte zu KünstlerInnen, was ihn veranlasste selbst Gedichte, Zeichnungen und Aquarelle anzufertigen. Im Alter von 17 Jahren verlässt Roth das Gymnasium und zieht nach Bern um eine Lehre als Grafiker bei Friedrich Wüthrich zu beginnen.²⁶⁵ In der Schweiz kommt er auch erstmalig in Kontakt mit aktuellen künstlerischen Positionen und beginnt selbst einige malerische Arbeiten umzusetzen. Der Verlag "Spirale" wird von Roth in Kooperation mit Eugen Gombrich und Marcel Wyss gegründet. Die in dieser Zeit entstandenen Arbeiten sind stark von der konkreten Malerei beeinflusst und Roth lernt durch die Ausstellungsbeteiligung der "Schweizer-Konkreten" Daniel Spoerri kennen. Das Angebot eines Textilproduzenten, auf ein Atelier und einen Arbeitsplatz bringt Roth 1955 nach Kopenhagen. Zwei Jahre später reist er nach Reykjavík wo er seine erste Ehe mit Sigríður Björnsdóttir eingeht. Da Roth in Island keine Arbeitserlaubnis bekommt, versucht er sich dort als freischaffender Künstler und gründet mit Eimer Brage den Verlag "ferlag ed".²⁶⁶ Nebenbei arbeitet er als Goldschmied und Grafiker. 1959 reist Roth erstmals auf Grund einer Einladung und eines Arbeitsangebotes in die USA, kehrt aber nach einigen Monaten wieder nach Island zurück, da ihm die versprochene Arbeitsstelle nicht gegeben wurde. 1960 wird ihm der "William and Noma Copley Foundation Award" verliehen und er realisiert das "Copley Book", das 1965 fertig gestellt wurde. In dieser Zeit lernt er der Verleger Hansjörg Mayer kennen, der ihn auf Empfehlung von Richard Hamilton in Reykjavík besucht und knüpft außerdem einige Kontakte zu privaten Sammlern, wie Hanns Sohm und Pilipp Buse, der auch die "Dieter Roth Foundation" 1991 in Hamburg initiierte. Roth nimmt 1961 an der Ausstellung "Bewogen Bewegung" in Amsterdam teil, und zeigt dort die "Gummibandbilder". Er gestaltet außerdem das Ausstellungsplakat.²⁶⁷ 1962 beginnt Roth mit

²⁶⁵ <http://www.dieter-roth-foundation.com/biografie/>

²⁶⁶ Meyer-Krahmer 2006, S.30ff

²⁶⁷ Dobke 2003, S.70

seinem Werk "Mundunculum", welches 1967 im DuMont Verlag erschienen ist.²⁶⁸ Erste Kontakte zu Fluxus KünstlerInnen konnte Roth 1964 in den USA knüpfen. Dort lernet er unter anderem Dick Higgins, Charlotte Moorman, George Brecht, Al Hansen und Joe Jones kennen, beteiligte sich aber nie an einer der Fluxus Aktionen. Roth unterrichtet am "Philadelphia Museum, School of Arts" an der druckgraphischen Abteilung und setzt dort innerhalb von einigen Monaten das Buch "snow" um. 1966 entsteht die Arbeit "Kopierbücher" und im selben Jahr wird sein Atelier in Providence, wegen unbezahlter Miete geräumt und die darin aufbewahrten Arbeiten vernichtet. Dies ist wohl auch darauf zurückzuführen, dass Roth zu dieser Zeit unter anderem an Verfallsobjekten und -bildern arbeitete, also erste Werke aus Lebensmitteln, Schimmelobjekte und anderem organischem Material fertigte,²⁶⁹ die in seinem Atelier gelagert wurden und auch für Geruchsbelästigung sorgten.²⁷⁰ Ähnliches widerfährt ihm 1968 als er in Düsseldorf an der Kunstakademie lehrte. Auch dort wird sein Atelier- und Lagerraum vollständig ausgeräumt und der Inhalt vernichtet.²⁷¹

Roth beginnt mit der Arbeit "264 clouds", die 1968 fertiggestellt wurde.²⁷² Zu dieser Zeit knüpft er auch ersten Kontakt mit Oswald Wiener mit dem er ab 1972 Auftritte organisiert und den "Berliner Dichter Workshop" ins Leben ruft.²⁷³ Ein Jahr später beginnt Roth mit der Arbeit "flacher Abfall", die er zusammen mit Herbert Hossmann 1976 auf 780 Ordner erweitert. Eine weitere Arbeit die sich als Sammlung beschreiben lässt nimmt ihren Ausgangspunkt 1970, nämlich die Gartenskulptur, an der sein Sohn Björn Roth auch nach dem Tod Dieter Roths weiterarbeitet und für jede Ausstellung eigens aufbaut.

Zusammen mit Günter Brus, Hermann Nitsch, Oswald Wiener und Gerhard Rühm veranstaltet Roth in München ein Konzert zu "selten Gehörte Musik" und im selben Jahr wird die erste Retrospektive Roths im Hamburger Kunstverein organisiert. Der Verlag "Dieter Roths Familienverlag", den Roth ebenfalls 1974 gründet sollte der Veröffentlichung von Arbeiten aus seinem Familien- und Freundeskreis dienen, da ab den 80er Jahren Roths Kinder vermehrt am künstlerischen Werk mitarbeiten. Diese Zusammenarbeit mit Freunden, Familie und KünstlerkollegInnen, darunter auch Arnulf Rainer oder Richard Hamilton, bezeichnete Roth als *Collaboration*.²⁷⁴ So entstanden beispielsweise die Arbeit "Tibidabo, 24 Stunden Hundegebell"

²⁶⁸ Meyer-Krahmer 2006, S.36ff

²⁶⁹ <http://www.dieter-roth-foundation.com/biografie>

²⁷⁰ <http://www.dieter--roth.de/>

²⁷¹ Lowndes 1999, S.47

²⁷² Meyer-Krahmer 2006, S.42

²⁷³ <http://www.dieter-roth-foundation.com/biografie>

²⁷⁴ Dobke 2003, S.195

von 1977 in Kooperation mit Björn und Karl Roth und das musikalische Stück "Lorelei, die Langstreckensonate" ebenfalls von 1977, in der 40 Stunden Klaviermusik mit Radioaufnahmen kombiniert werden, zusammen mit Björn und Vera Roth.

Roth gründet "die Zeitschrift für alles", deren Auflagen 1 bis 3 im Hansjörg Mayer Verlag erschien. Gegen Ende seines Lebens (Roth stirbt 1998) wird das Werk Roths mit einigen Auszeichnungen geehrt, so erhält er zum Beispiel den "Genfer Prix Caran d'Ache Beaux", 1991 und den "Großen Kunstpreis Berlin", 1994.²⁷⁵

4.2 Die museale Sammlung als Werk

Roth, der sich von Galeristen und Verlegern oftmals hintergangen fühlte (er wurde beispielsweise nicht oder viel zu spät bezahlt) gründete mehrere Eigenverlage. Diese selbstverwaltende Taktik behält Roth Zeit seines Lebens bei. Ab 1973 arbeitet er mit seinem langjährigen Freund und Geldgeber Phillip Buse an der Umsetzung des "Schimmelmuseums" sowie der "Dieter Roth Foundation". Nach dem Tod Roths sind in der Foundation 550 Originale, 1400 Druckgrafiken und 250 Künstlerbücher zusammen getragen worden, außerdem umfasst die Sammlung sämtliche *Schmuckeditionen und Multiples*.²⁷⁶ Dort sind viele der Arbeiten angesiedelt, die nach 1970 entstanden sind. Dies liegt einerseits daran, dass sich Roth und Buse zu dieser Zeit kennengelernt hatten und andererseits, dass viele der frühen Roth Werke zerstört wurden.²⁷⁷ Man denke hier eben an seine Ateliersammlungen in Provence und Hamburg, die beide um 1970 geräumt und entsorgt wurden. Gegen Ende der 1970er Jahre macht sich ein Medienwechsel in Roths Werken bemerkbar. Er arbeitet weniger grafisch als skulptural. Daneben werden seine Arbeiten zunehmend selbstbezogen. (-Tagebücher und Fotoserien entstehen)²⁷⁸ Dies ist auch in Zusammenhang mit dem Schimmelmuseum zu sehen, das Roths Wohn- und Arbeitsplatz geworden ist. Es ist also nicht nur Darstellungsraum für seine Werke sondern auch für ihn als Künstler.

Ab 1991 wird das etwas verfallene Kutscherhaus von Roth bezogen, welches er und Buse für das Schimmelmuseum erworben hatten. Mit Hilfe von Björn Roth und einigen Freunden, die in

²⁷⁵ <http://www.dieter-roth-foundation.com/biografie>

²⁷⁶ Dobke 2002, S.195

²⁷⁷ Ebd S.203

²⁷⁸ Thun, Felicitas; Vorwort, Graphische Sammlung Albertina; Dieter Roth Druckgrafik und Bücher - prints and books; 1949-1979; 1998, S.51f

einem Kanzleigebäude gegenüber untergebracht sind, nimmt Roth einige Veränderungen am Haus vor, entschließt sich aber den Verfall des maroden Gebäudes nicht zu stoppen, sondern für die Besucherin hervorzuheben. Das Schimmelmuseum ist sozusagen ein Gebäudeumfassendes Kunstwerk in dem Roth arbeitet und Ausstellungen organisiert.

Das Schimmelmuseum kann als halb-öffentlich und halb-privat, als Arbeitsraum, Atelier, Ausstellungsgebäude und Wohnraum zugleich gesehen werden. Damit kommt ihm die Aufwertung als *inventor space*²⁷⁹ zugute, von dem KünstlerInnen profitieren können. Roth greift auf eine Idee zurück, die im Europa des 19. Jahrhunderts - vor Erscheinen der öffentlichen Museen - unter Kunstschaaffenden populär gewesen ist. Wie Vouilloux beschreibt, wandelte sich durch öffentliche Sammlungen auch die Motivation von KünstlerInnen. Dies spornt die KünstlerInnen an den Ausstellungsraum in die Überlegungen zur Werkproduktion mit einzubeziehen,²⁸⁰ da die Aufnahme in eine Sammlung neben allgemeiner Anerkennung auch die Erhaltung der Werke mit sich brachte.²⁸¹ Roth produziert für seine hauseigene Sammlung. Er selbst ist der Kollektor seiner Werke, die er im Schimmelmuseum für dieses produziert und ausstellt. Die Besonderheit des sammelnden Künstlers liegt im Blick auf die Zukunft seiner Arbeiten.

*"[...] so by setting some of them aside artist are banking on their future reception."*²⁸²

In diesem Sinn fordert das Schimmelmuseum nicht nur ein eigenständiges Werk zu sein, es ist auch eine Anlage, die wenig Fremdbestimmung erfährt und vom Künstler selbst zusammengestellt wurde. Das Schimmelmuseum ist mittlerweile aber nicht mehr existent. Es wurde, wegen Bauauffälligkeit abgetragen und kann nur noch virtuell über die Homepage der Dieter Roth Foundation besucht werden.

4.2.1 Abfall oder Kunst: Anmerkungen über Pluralisierung, Sammlung und Werk

Die Verbindung von Kunst und Leben scheint in den Werken Dieter Roths besonderen Ausdruck zu finden. Alles kann zur Kunst werden, was der Künstler berührt, mit dem sich Roth umgibt. Dabei sind nicht nur seine Handlungen, sein Umfeld oder Hab und Gut künstlerisches Objekt. Er selbst behandelt sich als Kunstwerk. Durch die filmische Darstellung seines Alltags ist es möglich, dass die "Privatperson Dieter Roth" im musealen Raum als Objekt vorgeführt wird und

²⁷⁹ Vouilloux 2005, S.261

²⁸⁰ Ebd S.261; "[...] artists began painting and sculpting directly for museums."

²⁸¹ Ebd S.262

²⁸² Ebd S.263

zur Betrachtung freigegeben ist. Verkürzt ausgedrückt hat es den Anschein, dass Roth die Eindrücke seines Lebens sammelt und diese zu Kunstwerken verwertet. Damit wird das Künstlerindividuum und alles was Roth tangiert zum Kunstwerk. In dieser strategischen Anhäufung kommt meines Erachtens das Superlatif der Pluralisierung zum Ausdruck. Es sind aber nicht einfach Gegenstände, Tätigkeiten und Gedanken, die in ihrer Rohform in den Ausstellungskontext überspielt werden. Ein künstlerischer Schaffensprozess modelliert die Spuren. Sie werden ihrer Zuschreibung und Zweckgebundenheit entledigt und gleichzeitig durch die Präsentation den Betrachtenden zugänglich gemacht.²⁸³ Der Künstler befragt sich selbst nach den Möglichkeiten, die ihm offen stehen aus banalen Gegebenheiten (Essen, Schlafen, Arbeiten,...) etwas zu formen, dass sich im Kontext der Kunst verorten lässt und diese hinterfragt, was gleichermaßen auf die materiellen Alltäglichkeiten anzudenken ist. Er nimmt nicht einfach ein gefundenes Objekt und erklärt dieses zum Kunstwerk, sondern stellt Ansprüche an das Material. Vielleicht ist es das Konzept, der Gedanke und die handwerkliche Tätigkeit, die es möglich machen Abfallprodukte als ästhetische Werke zu betrachten. Auch, dass Kunstwerke interpretiert werden unterscheidet sie von ihrem profanen Pendant. So werden sie zu einem Symbol, das etwas über die Realität aussagen kann.²⁸⁴ In Bezug dazu steht, dass eine Müllhalde auch einem Archiv gleicht, was die Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann aufzeigt. Diese zwei Sphären können nicht nur auf formaler Ebene als Simile betrachtet werden, ihre Grenzen sind ineinander übergreifend.²⁸⁵ Objekte aus der Müllhalde finden im Archiv Platz und umgekehrt werden im Archiv eingeordnete Gegenstände gelegentlich entsorgt.

Bianchi Paolo schreibt dazu: *"Als Archäologen der Gegenwart verwandeln die Müllkünstler Relikte des Alltags zu Reliquien des Profanen."*²⁸⁶

Bianchi betitelt, in diesem Auszug aus der Zeitschrift Kunstforum, die Müllhalde selbst als Archiv.²⁸⁷ Das Profane, also Gewöhnliche weist dabei auf den unüberschaubaren Charakter, die Quantität der Objekte, die sich in diesem Archiv befinden hin.²⁸⁸ Sie unterliegen einem ökonomischen Gebrauchswert, ist dieser für das Objekt nicht mehr zutreffend, verschwinden sie in einem Recyclingprozess oder landen ihren Materialeigenschaften zutreffend auf dem

²⁸³ Fayet 2010, S.225f; So scheinen Museum und Abfall gegensätzlich zu sein, was aber Abfall ist muss erst bewertet werden, wie dies auch bei Kunst geschehen muss.

²⁸⁴ Lüdeking 2000, S.19

²⁸⁵ Assmann 2000, S.218

²⁸⁶ Bianchi 2003, S.35

²⁸⁷ Ebd S.38

²⁸⁸ Assmann 2000, S.222

Müllplatz. Daneben, aber nicht minder wichtig ist die räumliche Verortung im Kunstbetrieb. Der Ausstellungsraum einer Galerie oder eines Museums bewahrt teilweise vor Trivialisierung. Banal sind die Werke Roths wohl nicht, obwohl sie sich aus Banalitäten zusammensetzten. Als einfach verständlich sind seine Werke auch nicht festzumachen, dennoch setzten sie sich aus Material zusammen mit dem wir Alltäglich umgehen. Um dies zu verdeutlichen möchte ich einen Vergleich einführen. Roths Arbeiten bestehen unter anderem aus Müll und Abfall. Seine Kunstwerke sind in Ausstellungsräumen und privaten Sammlungen zu finden, und es werden kunsttheoretische Kritiken darüber verfasst. Eine Rezension über einen vollen Mistkübel auf einer Bushaltestelle habe ich zumindest im Kunstkontext noch nie gelesen. Diesen als Installation (-mit formalästhetischem Anspruch) im öffentlichen Raum zu apostrophieren wäre wohl selbst ein Kunstwerk. In diesem Fall bliebe der Mistkübel als Gebrauchsobjekt bestehen. Dabei könnte es sich bei diesem Objekt um eine "Work in progress" handeln oder ein interaktives Gruppenprojekt. Der Pluralisierung ist somit also eine Grenze gesetzt. Es ist ein komplexes, vielschichtiges System, das Objekte zu Kunst transferiert, und das Endprodukt unbestimmbar in einem Feld verortet, das selbst vorgibt keine Grenze zu kennen, sich aber doch an kapitalistischen, politischen, sozio-kulturellen und auch subjektiven Kriterien, die das Kunstwerk beurteilen, reibt.²⁸⁹ KünstlerInnen, die Abfall in ihre Werke integrieren können dies eben, weil Kunst außerhalb der Zweckmäßigkeit angesiedelt ist.

*"Solche Kunst operiert nicht mimetisch sondern strukturell; sie bildet nichts ab und stellt nichts nach, vielmehr macht sie das schlechthin Unsichtbare, nämlich die Grundstrukturen kultureller Wert- und Unwertproduktion sichtbar."*²⁹⁰

Ein Beispiel dafür sind Zuckerreliefs, die im Eingangsbereich des Schimmelmuseums an die Wand angebracht wurden. Diese Bilder sind Zeugnis dafür, dass der Künstler nicht nur die Arbeiten selbst, sondern auch, die im Entstehungsprozess herangezogenen Hilfsmaterialien als Werke betrachtet. Dienten diese ausgestellten, bunten Reliefs, dem Künstler doch eigentlich als Unterlage für die 1994 entstandene Arbeit "Zuckerturm". Durch das Sammeln und Hängen der aus Graupappe bestehenden Unterlagen beanstandet Roth einen Umwertungsprozess vom Verbrauchsgegenstand zum Kunstwerk.²⁹¹

Eine weitere Assoziation, die sich in diesem Zusammenhang ergibt, ist die "Gartenskulptur", die Roth zwischen 1968 und 1996 bearbeitet. Für Danto steht ein Vergleich mit Kants

²⁸⁹ Schmid 2004, S.198

²⁹⁰ Assmann 2000, S.219

²⁹¹ Dobke 2002, S.205

Zweckmäßigkeit ohne Zweck nahe.²⁹² Es handelt sich hier um eine Skulptur, die zuerst in Roths Garten als Sitzmöglichkeit aufgebaut wurde und im Laufe der Zeit zu einem plastischen Labyrinth aus gesammeltem Altmaterial heranwuchs, bis sie aus ihrem ursprünglichen Gebrauchshintergrund entlassen wurde. Die Gartenskulptur ist deswegen ein gutes Beispiel für Roths weites Betätigungsfeld. Sie vereint durch die Ästhetisierung (also auch den materiellen Anhäufungsprozess, der diesen nützlichen, tragenden Gegenstand, zu einer Skulptur modelliert) die Tätigkeit des Sammelns mit dem Anspruch, dass sich Kunst und Leben nicht nur aneinander annähern sondern auch als Gegensatzpaar verstanden werden können. Die Figur wehrt sich gegen formale Richtlinien, wie Fokussteuerung, oder harmonische Leitlinien. Sie scheint unstabil, als könne sie jeden Moment zusammenbrechen. Darüber hinaus ist sie in ihrer verwirrenden Konstruktion so verzweigt, dass sie nur schwer als Einheit erfasst werden kann. Versucht man die Skulptur dennoch von allen Seiten her mit dem Blick abzutasten, begegnen einem ins nichts führenden Treppenaufgänge, Gläser gefüllt mit Regenwasser, Topfpflanzen, Hasenställe, Sitzmöglichkeiten, Seilwinden oder ein Glashaus aus alten Fenstern zusammengebaut. Es sind all jene Dinge, die an einen Garten denken lassen. In der Art ihrer Kombination raten sie aber davon ab, diesen zu betreten. Die Gartenskulptur wuchert in alle Himmelsrichtungen aus. Sie wird von Roth (-und seit dessen Tod von Björn Roth) für jeden Ausstellungsraum erneut zusammengebaut. Diese Skulptur transformiert sich somit seit fast 50 Jahren. Daran zeigt sich, dass diese künstlerische Arbeit nichts mit dem traditionellen Werkbegriff zu tun hat, sondern sich in einem Prozess befindet, der bezeichnend für die Sammlung ist. Besonders die Verbindung zwischen Sammlung und künstlerischer Arbeit wird an der Gartenskulptur sichtbar. Denn diese war zuerst Gartenmöbel und erst später Skulptur. Abschließend möchte ich nun noch ein Zitat einfügen, dass zeigt wie problematisch der Umgang mit Begriffen in der Kunsttheorie sein kann, denn obwohl hier erklärt wird, dass Roth eine Eingliederung in den Werkbegriff verwehrt, spricht man doch von *Roths Werk*.

*"Zwei grundlegende Begriffe können für die weitere Entwicklung in Roths Werk als inhaltliche Leitsätze und als Leitmotiv gewertet werden. Es sind dies das 'quantitative' und das 'destruktive' Element. Beide sind Teil einer einsetzenden radikalen Werkkritik, die sich gegen das 'Meisterwerk' und die 'Musealisierung' der Kunst wendet."*²⁹³

²⁹² Danto 2004, S.285

²⁹³ Thun, Felicitas; Vorwort, Graphische Sammlung Albertina; Dieter Roth Druckgrafik und Bücher - prints and books; 1949-1979; 1998, S.31

4.3 Werkbetrachtungen

Was zählt alles zu einem Werk? Was soll (kann) nach dem Tod des Autors und der Autorin als Werk veröffentlicht werden?²⁹⁴, fragt sich der französische Philosoph Michel Foucault (1926-1984) im Aufsatz "Was ist ein Autor?". Meiner Meinung nach findet sich in diesem Text keine Antwort auf die Definitionsfrage, Foucault trifft aber die Annahme, dass *das Werk* nicht alleine untersucht werden kann, sondern immer der Autor mit besprochen wird. Dadurch kann ein Werk Inhaltlich verarmen oder an Bedeutungsebenen hinzugewinnen. Dies ist einerseits ein kultureller Akt²⁹⁵ und weiter Charakteristikum des Werkes, da es Spuren des Autors beherbergt und dadurch auch *Transformationen* erklärt werden können.²⁹⁶

Foucault fragt sich: "*Aber wenn man in einem Notizbuch [...] einen Hinweis auf ein Rendezvous oder eine Adresse oder eine Wäscherrechnung findet: Werk oder nicht Werk?*"²⁹⁷

Die Beziehung zwischen Autor und Werk, und die Frage nach der Charakteristik eines Werkes möchte ich anhand von Dieter Roths Arbeiten diskutieren. Dabei steht (im Sinne dieser Arbeit) der (An)Sammlungsbegriff im Vordergrund. Ich möchte nächstfolgend zeigen, dass die Sammlung in Roths Arbeiten zwischen mehreren (durchwegs antagonistischen) Bedeutungen anzutreffen ist. So tritt diese unter anderem als Wiederholung (repetitives Moment), als Dokumentation, als Dekonstruktion und Konservierung künstlerisch in Erscheinung, was an drei Werkgruppen veranschaulicht werden soll. Beginnen möchte ich mit der Sammlung flachen Abfalls, da der Künstler es mir besonders leicht macht die Foucaultsche Frage über die Kategorisierung eines Werkes und den Nachlass einer Persönlichkeit zu untersuchen.

4.3.1 flacher Abfall

Die erste Sammlung von flachem Abfall legt Dieter Roth 1973 an. In einem Interview (Hamburg 1976) mit Irmelin Leiber-Hossmann verrät Roth, dass er um 1971 begann Notizen und Skizzen zu sammeln, die er von anderen Leuten zugesteckt bekommen hatte. Mit Auszügen des Interviews möchte ich in diese Thematik einsteigen und vorerst den Künstler für sich selbst sprechen lassen.

²⁹⁴ Foucault 1999, S.33

²⁹⁵ Ebd S.45

²⁹⁶ Ebd S.42f

²⁹⁷ Ebd S.33

*"[...] das waren nun wirklich nur Angaben, wie ich da und da hinkomme und was weis ich. Und da bin ich so gerührt gewesen davon - das sind so alles Zeichnungen gewesen, oder kleine Notizen von anderen Leuten, die Handschriften, das Leben das darin - ja, wie soll man sagen: zum Ausdruck gekommen ist, daß ich die einfach nicht wegschmeißen konnte und ich hab plötzlich gemerkt, daß ich Tüten voll habe von dem Zeug."*²⁹⁸

Diese Sammlung aus Zetteln wuchs so stark an, dass Roth auf einer Reise nach London bemerken musste, dass er in seinem Koffer keinen Platz mehr für Kleidung und ähnliche Gebrauchsgegenstände hatte. Sein Gepäck war mit Zetteln gefüllt.

*"Und da hab ich zum ersten Mal gemerkt: das ist im Wege, das ist zu viel. Der Hansjörg Mayer hat das gesehen und hat gesagt, damals noch: sammel das doch, mach doch ne Sammlung von dem Mist."*²⁹⁹

Als Ausgangspunkt der Sammlung wird hier also das private Interesse des Künstlers angegeben. Seine persönliche Verbindung zu den Objekten motivierte ihn, diese zuerst ungeordnet in Säcken aufzubewahren und 1973 dann in beinahe archivarischer Genauigkeit in Mappen und Folien einzusortieren. Zu diesem Zeitpunkt stand also schon fest, dass es sich dabei um eine künstlerische Arbeit handeln werde.

*"Aber dieses Jahr habe ich mir gedacht, ich versuche, ein Meisterwerk daraus zu machen, ich schleife es jetzt noch mal zurecht, ganz ruhig, so wie ein Bildhauer schön seine Skulptur zurechtfeilt, in aller Ruhe schön nach Tagen geordnet [...]"*³⁰⁰

Wichtig war Roth, diese Sammlung so zu gestalten, dass die einzelnen Tage aus der chronologischen Ordnung der flachen Gegenstände erkannt werden können. Er meint, dass seine erste ungeordnete Sammlung zwar auch einen gewissen Reiz für ihn hatte, die zeitliche Verortung der Objekte aber immer weiter in den Mittelpunkt rückte, weswegen er sich entschloss, eine neue Sammlung systematisch in Mappen anzulegen. Ich denke, dass durch die Sortierung der persönliche Bezug des Künstlers zu seinem Werk nochmals in den Vordergrund tritt. Der Abfall wird zu einem *Anti-Archiv*³⁰¹ mit Tagebuchcharakter. Das Anti-Archiv zeichnet sich nach Michael Thompson durch die selektive Einordnung von Objekten in ein System mit Archivcharakter aus, die vormals aus dem Archivierungsprozess ausgeschlossen wurden. (Also zum Beispiel wird eine Vorlage für ein Endprodukt weggeworfen um das Archiv nicht

²⁹⁸ Roth 2002, S.10

²⁹⁹ Ebd S.10

³⁰⁰ Ebd S.10

³⁰¹ Thompson 2003, S.12

überzustrapazieren) Thompson zeigt anhand der *Mülltheorie*³⁰² auf, dass die Erstellung von Archiven mit Wert- und Umwertungsprozessen zusammenhängt, die einerseits kulturell bedingt sind und andererseits von Personen genutzt werden indem sie selbst einen Wert daraus ziehen oder darauf aufbauen. Dadurch werden in einem Ordnungssystem Machtverhältnisse geschaffen, deren Erhalt diese Struktur begünstigen und den Umgang mit "wertvollen" Waren regeln.³⁰³

Roths Lebensstil beziehungsweise, jene Dinge mit denen er sich in seinem Alltag umgibt wurden nicht nach inhaltlichen (wie dies zum Beispiel bei Staatsdokumenten der Fall ist) aber formalen Kriterien, gesammelt, geordnet und einsortiert. In der Verfügbarkeit an Material, die in diesem Fall vom Angebot der Konsumgüter abhängig ist, zeigt sich darüber hinaus auch ein Bild der geographischen Orte, an denen sich Roth aufgehalten hatte. Insofern lässt es sich mit einem Tagebuch vergleichen in dem die Spuren des Alltäglichen kommentarlos nebeneinander Platz finden. Besondere Aspekt bietet dabei die Wahl der Klarsichtfolie als Platzhalter und Schutzhülle der einzelnen Stücke. In diesen sind Zettel, Rechnungen, Etiketten, Zigarettensammel oder Stofffetzen innerhalb eines Rahmens beweglich und zweiseitig beschaubar. Durch die Transparenz kann außerdem von einer Überlagerung der Inhalte gesprochen werden, solange das Format der Materialien dies zulässt. Die Seiten verbinden sich miteinander. Dieser Aspekt der Überlagerung ist in Roths Werk häufig zu finden, in der beweglichen Form aber einmalig. Die Folien trennen auf räumlicher Ebene und verbinden visuell. Sie ermöglichen das Betrachten der einzelnen Objekte für sich alleine. Eben diese Kombination differenziert die Sammlung flachen Abfalls von anderen archivarischen Arbeiten³⁰⁴ Roths wie zum Beispiel "Containers" von 1971/1973. Die grafischen Blätter aus der Flügelmappe sind im Vergleich mit der Sammlung flachen Abfalls zwar auch visuell miteinander verbunden, haben aber keinen Platzhalter, keine Rahmung.

Wir sehen, dass Roth zu dieser Zeit mehrere Sammlungen anlegte und diese in Mappen einfasste. Die Ringmappen der Sammlung flachen Abfalls erinnern aber besonders an ein Verwaltungsarchiv eines Büros (zum Beispiel im Buchhaltungssektor) und bewegen sich auf dieser Ebene weg vom Thema Abfall hin zu einer Sammlungslogik, die größtmögliche Ordnung verlangt. Dabei liegt es an Roth die Systematik aufrecht zu erhalten, die davon überzeugt seine

³⁰² Siehe dazu: Thompson, Michael; *Mülltheorie – Über die Schaffung und Vernichtung von Werten*; (Erstauflage, *Rubbish Theory*, 1979); überarbeitet und übersetzt durch Fehr, Michael (Hrsg.), Klartext Verlag, Essen, 2003

³⁰³ Thompson 2003, S.17f

³⁰⁴ Thun 1998, S.82f; "Containers" besteht aus einer Flügelmappe mit gesammelten Arbeiten Roths. Es sind 33 Drucke und 3 Wasserzeichen sowie Briefmarken. Im Katalog wird von einer "*archivarischen Konzeption*" gesprochen, die die Mappe als Depot auszeichnet.

ausgebrannten Zigarettenstummel als wertvoller wahrzunehmen als jene am Straßenrand liegenden. Die Klassifizierung als Sammlungsgegenstand beeinflusst die Betrachtenden daraufhin das Objekt mit dem dazugehörigen Wertesystem zu erkennen. Diesen Zusammenhang nützt Roth um davon zu überzeugen, dass seine Ansammlung an Müll und Abfall kostbar ist.

Der Subjektivismus, der in den Arbeiten Roths spürbar wird, gründet aus der geistigen Haltung des Künstlers. Roth sieht Kunst als *"einziges großes Moralgeschrei"*.³⁰⁵ Seiner Meinung nach könne Kunst nicht beschrieben werden, da jede Beschreibung von einer Person verfasst wird und die RezipientInnen, wiederum beeinflusst durch deren subjektive Erfahrung, das Werk nach ihren eigenen Ideen interpretieren. Dass sich der Kunstbegriff also auf ein determiniertes Feld hin, sei dies nun aus formalen Vorgaben oder kunstphilosophischen Ansätzen abgeleitet, eingrenzen lässt lehnt Roth ab. Damit wird Kunst zu einer persönlichen Auseinandersetzung.

*"Und wenn jemand sagt: das Bild ist schön, das ist für Sie ein moralisches Urteil -
Ja. Moralisch heißt für mich: ein Urteil, das drückt. Das die Gedanken in Richtung auf... von sich
weg bewegt. Also daß man, drüben, entweder vorbei muß oder gehorchen muss oder wie man das
nun nennen will."*³⁰⁶

Das Betätigungsfeld Roths ist nicht einfach festzumachen. Wenn man sich seiner künstlerischen Laufbahn zuwendet wird man erkennen, dass er sich nicht mit einem Stil oder einer bestimmten Methode begnügte, sondern mit unterschiedlichsten Herangehensweisen experimentierte bevor er sich der Ansammlung selbstbezogener Objekte widmete. (Malerei, Druck, Plastik, Film, Musik oder Poesie)

Das Sammeln von Verbrauchsgegenständen und Abfall wurde für Roth interessant, als er merkte, dass er damit Geld machen konnte. Er argumentiert, dass der Sammlung, die gleiche Logik zugrunde liegt, wie der Handlung des Wegwerfens.³⁰⁷ Er selbst habe mehrere seiner Arbeiten vernichtet bis er der Idee der Sammlung nachgab.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Sammlungsbegriff des flachen Abfalls dem (Anti)Archiv, der Sammlung und der Akkumulation³⁰⁸ gleicht und auch wird die Arbeit als Tagebuch gedeutet.

³⁰⁵ Roth 2002, S.16

³⁰⁶ Ebd S.17

³⁰⁷ Roth 2002, S.36

³⁰⁸ Brandley 2012, S.12

*"On the outside, a classic archive. On the inside, the orders chaos of trash [...]"*³⁰⁹



Bild 8: Dieter Roth; "flacher Abfall", 1973; Provenienz: Collection Flick, Berlin



Bild 9: Dieter Roth; "flacher Abfall", 1973; Provenienz: Collection Flick, Berlin

³⁰⁹ Bradley 2012, S.32

Ob dieses innere Chaos konsistent ist (also vielleicht doch einer Materiallogik entspricht und damit gar nicht chaotisch ist) möchte im Folgenden besprochen werden, denn es scheint als wäre hier von einer entropischen Ordnung zu sprechen, die sich am Zufall und der Option, also der Möglichkeit einer Willkür innerhalb eines prädestinierten Regelwerks, das sich auf formale Bestimmungen festlegt, speist. Es geht also um den Begriff Ordnung und um die Frage ob diese Ordnung nicht doch bestehen kann, auch wenn (beziehungsweise gerade weil) die Objekte als Müll klassifiziert werden. Ich frage mich ob sich der Begriff Entropie oder Chaos auf das Werk "flacher Abfall" denn überhaupt anwenden lässt?

Den Ordnungsbegriff in Bezug auf *das Meisterwerk* (wie Roth seine Sammlung einordnen würde) möchte ich nun anhand von Rudolf Arnheim (1904-2007), den US-amerikanischen Medienwissenschaftler beschreiben.

Arnheim schreibt, dass *"Ein hohes Ordnungsniveau [...] eine notwendige aber noch keine ausreichende Bedingung für ein gutes Kunstwerk [ist]."*³¹⁰

Diese Idee scheint auch für Roth Bestand zu haben, wenn wir an "flacher Abfall" denken, denn im Interview mit Leeb-Hossmann sagt der Künstler, dass das Ordnen und zeitliche Verorten ihn in die gleiche Position bringt wie einen Bildhauer, der an einer Skulptur feilt.³¹¹

An einer Skulptur lässt sich die Ordnung durch deren Struktur erkennen, die es möglich macht, dass sich ein Bereich der Plastik auf einen anderen bezieht oder auf diesen verweist, was durch den Stillstand der Figur für die Betrachtenden ersichtlich wird. So kann der Blick in Bahnen zu einzelnen Teilbereichen gelenkt werden und diesen zu Gültigkeit verhelfen.³¹² KünstlerInnen bewerkstelligen dies Situationsbedingt, sie treffen so zu sagen optional Entscheidungen über die Spannung eines Werkes und nehmen dabei auch Rücksicht auf die Sehgewohnheiten sowie physikalische Gesetzmäßigkeiten oder verweigern diese. In so fern kann "flacher Abfall" nicht mit diesem Strukturgedanken in Verbindung gebracht werden, ist es doch eine Ordnung, die sich aus den Möglichkeiten der Konsumgewohnheiten, für Roth ergeben hatte und in Form einer beweglichen³¹³ Struktur zum Ausdruck kommt. Diese Ordnung verhilft dem Zufall und dem intendierten Zufall zur Anschauung. Im übertragenen Sinn erhält die Rothsche Abfallskulptur ihre Spannung, Struktur und den Bildverlauf aus der Narration, die vor allem den subjektiven

³¹⁰ Arnheim 1996, S.78

³¹¹ Roth 2002, S.10

³¹² Arnheim 1996, S.53

³¹³ Das Wort beweglich bezieht sich in diesem Zusammenhang auf die Transformation und Vergrößerung der Sammlung sowie die interaktive Betrachtung (die Mappen werden durchgeblättert).

Entscheidungen des Künstlers gerecht wird. Es scheint als würde Roth sich mit dem metaphorischen Vergleich zur Bildhauerei an ein traditionelles Kunstbild annähern, während er vordergründig versucht, seine Sammlungsinhalte in ein zeitliches Konstrukt einzubinden, das er zum Sammlungszeitpunkt - also zu jener Zeit als er die Objekte in seine Kollektion aufgenommen hatte - durch die Unordnung der Tätigkeit selbst zerstörte. Er nimmt die Objekte an sich, vermischt diese miteinander und versucht dann diesen von ihm selbst erzeugten Zustand der Beliebigkeit mittels Ordnen in ein zeitliches und räumliches Beziehungsmuster zurück zu führen. Damit wird er selbst zum Forscher seiner Hinterlassenschaften.

Die Kompaktheit der raumgreifenden Skulptur unterstützt durch ihre archivarische Oberfläche, mittels Kästen, beschrifteten Mappen und Klarsichtfolien, das Bild der Ordnung. Damit weist sie, anders als Roths Verfallsobjekte auf einen Zustand der Ewigkeit, der Standhaftigkeit und Importanz hin. Wirft man einen Blick in das Innere der Mappen so findet man dort die Spuren des Alltags. Diese Spuren bewegen sich zwischen Produktions- und Konsumptionsverweisen und dem verschwindenden Informationsgehalt, der durch die kommentarlose Präsentation in der Fülle der Sammlung seinen Bezug zu anderen Objekten aufzugeben scheint. Die Arbeit könnte als Ansammlung von Spuren gelesen werden, die auf das Leben Roths zurückführen, da sie nicht alles sagen, was gesagt werden kann, aber die Möglichkeiten in einem kontrollierten Rahmen abtasten. Die Sammlung flachen Abfalls schreibt durch die formalen Reglementierungen dem Abfallthema künstlerischen Wert zu und spielt durch die Ordnung auf eine bürokratische Genauigkeit an. Roth imitiert den gesellschaftlichen Akt des Konservierens, der das Aktuelle für das Zukünftige aus dem Verfallsprozess herausreißt.³¹⁴ Durch das Freistellen der Objekte aus der zeitlichen Begrenzung der Existenz dieser Abfallprodukte wird ein wertschätzendes Umfeld erzeugt, das den Blick auf und Umgang mit diesen Objekten grundlegend beeinflusst. In diesem Sinne ist es ein Archiv, das den Wunderkammern der europäischen Herrschaftshäuser, die ab dem 15. Jahrhundert angelegt wurden, ähnelt.³¹⁵

Meiner Meinung nach kann das Innere in Klarsichtfolien eingelagerte Material, somit nicht als Chaos beschrieben werden. Es entzieht sich lediglich auf den ersten Blick einer ästhetisch

³¹⁴ Großklaus 1995, S.44ff; Der Medienwissenschaftler spricht hier von einer Medienrealität. Vom Zeitpunkt der Einlagerung bis zu jenem an dem ein Objekt aus dem Speicher hervorgeholt wird, kann Wert entstehen oder abnehmen.

³¹⁵ Pomian 1993, S.57ff; Die angelegten Sammlungen waren mit Blättern, Muscheln und Steinen fremder Kontinente gefüllt. Es waren also unter anderem Dinge, die ohne finanzielle Mittel gesammelt werden konnten und durch die Aufnahme Sammlerwert bekamen. Sicherlich ist hier zu unterscheiden, dass diese Objekte Raritätenstatus hatten, da sie in Europa nicht anzutreffen waren. Roth hingegen sammelt in einem Zeitalter des industriellen, globalisierten Marktes.

ordnenden Veränderung. Genau der Trugschluss des unbearbeiteten Materials ist ein formaler Aspekt, der die Ästhetisierung der einzelnen Objekte von der Idee des Chaos abhebt und das Innen und Außen des Werkes verbindet.

4.3.2 Reykjavik slides - Every View of a City

Bei "Reykjavik slides" handelt es sich um eine fotografische Arbeit. Eine Sammlung aus mehreren tausend Bildern, die ein architektonisches Portrait der Hauptstadt Islands sein könnten. Es ist eines der Langzeitprojekte Roths, die er mit Unterstützung von Björn und Karl Roth sowie seinem Bekannten Pál Magnússon umsetzte. Der Künstler machte es sich zur Aufgabe alle Häuser der Stadt Reykjavik zu Fotografieren und so entstanden 31.035 Bilder über die Jahre 1973-1975 und 1990-1998. Im Ausstellungskontext werden die Bilder mit 8 Projektoren gezeigt.³¹⁶ Auf der Homepage der Galerie Hauser und Wirth ist zu lesen, dass der Ausgangspunkt dieser Arbeiten in der Beziehung zu Reykjavik und der isländischen Architektur zu finden sei.

*"[...] in seeing every building as worthy of admiration, Roth allowed life itself to communicate as art."*³¹⁷

Diese Beschreibung möchte ich nun überdenken. Life itself - *das Leben als solches* - kann es durch Kunst kommunizieren obwohl es zuerst durch diese adressiert wird? Wie kann das Leben als Kunst in Erscheinung treten und sich durch diese ausdrücken? Wenn hier vom Leben gesprochen wird ist der Begriff schon vorbelastet, denn auch außerhalb des Kunstkontextes beinhaltet dieses mehr als architektonische Schnappschüsse und kann darüber hinaus auch nicht durch ein Medium festgehalten werden. Dies ist vor allem zu berücksichtigen, da Fotografie einen Momentausschnitt interpretiert sicherlich nicht festhält oder wiedergibt sowie dem Bildinhalt erlaubt zu kommunizieren. Die Verständigung geht vom Blick der Betrachtenden als Interpretation aus. So wird das Bild - und hier noch mehr die Projektion des Bildes – auf Ähnlichkeiten zu dem Ausgangsobjekt überprüft. Die Übertragung zwischen Objekt und Fotografie wird von den Betrachtenden, zwischen Fotografie und visueller Wahrnehmung nachvollzogen.³¹⁸ Darauf kann das Wort Kommunikation hindeuten, da dem Werk ein

³¹⁶ <http://www.hauserwirth.com/exhibitions/900/dieter-roth-reykjavik-slides-31-035-every-view-of-a-city/view/>

³¹⁷ Ebd

³¹⁸ Geimer 2009, S.18ff; Eine der ersten Theorien zur Fotografie und der fotografischen Darstellung durch den Theoretiker Philippe Dubois (in Anlehnung an Charles S. Pierce) bezieht sich auf eine Differenzierung zwischen *Simile* und *Indikator*. Die Fotografie ist hier als Zeichen zu verstehen, das im Kontext zum abgebildeten Objekt steht. Während das Simile dem Objekt ähnelt (aber nicht zwingend dem Bild der menschlichen Wahrnehmung entspricht,

subjektiver Erfahrungswert zugrundeliegt. Eine Arbeit bezieht sich nicht ausschließlich auf sich selbst, sondern auch auf die betrachtende Person und auf jene die es gestaltet hatte.³¹⁹ Gerade das scheint mir so erwähnenswert, denn wenn "Reykjavik Slides" einen Ausschnitt des Lebens thematisieren kann, wird dieser auf mehreren Ebenen verzerrt. Zuerst möchte ich einwenden, dass der fotografische Akt, die Auswahl des Bildausschnittes und die Belichtung einer Entscheidung zugrundeliegen. Die Überführung in eine Projektion, ist nur möglich innerhalb einer architektonischen Konstruktion und transformiert dadurch erneut. Darüber hinaus werden durch die Reihenfolge der gezeigten Bilder und die Wiedergabedauer dieser Importanzen gesetzt.

Der 1953 geborene Philosoph Wilhelm Schmid befragt in seinem Aufsatz "Aus dem Leben ein Kunstwerk machen" die Bedeutung von der Verbindung zwischen Kunst und Leben. Dabei geht er von der Frage aus, ob nur Künstler als ExpertInnen ein Werk schaffen können oder auch jede andere Person dazu im Stande sei. Diese Frage möchte ich kurz umkreisen.

Der Begriff *Lebenskunst* geht auf die griechische Philosophie der Antike - um 300 vor unserer Zeitrechnung - zurück, ist aber mit der Wiederaufnahme im 20. Jahrhundert, durch die avantgarde Kunstströmungen nicht gleichzustellen.³²⁰ Paul Klee etwa, sah in der Lebenskunst die Voraussetzung zu allen weiteren Formen des Ausdrucks. In der Auseinandersetzung mit dem eigenem Leben findet sich demnach Material für künstlerisches Handeln.

Lebenskunst wird diesbezüglich von Schmid folgendermaßen beschrieben: "*Eine fortwährende Arbeit der bewussten Gestaltung des Lebens und des selbst, um daraus ein Kunstwerk zu machen.*"

321

Dabei ist es eine Aufgabe der Kunst jene Gegenstände des täglichen Gebrauchs aus ihrem bloßen Objektcharakter zu führen.

Der Untertitel von "Reykjavik slides" lautet "Every View of a City" und deutet auf die Möglichkeit der Fotografie hin ein Objekt als Zeichen in ein Bild zu transferieren. Diese Abzüge der Bilder von Häusern als Projektionen auf den Wänden eines fensterlosen Ausstellungsraums wirken selbst wie Fenster. Das Licht der Projektoren reflektiert von der Wand in den Raum und erzeugt die Fiktion es würde von außen in den Raum einfallen. Durch diese Ausblicke bekommt man aber kein Standbild (insofern eine Fenstersicht als solches bezeichnet werden kann) zu sehen, sondern eine Abfolge von Ansichten auf Wohnarchitektur. In einer Endlosschleife prallt

was im Fall der Bewegungsfotografie der zutreffend wäre) verweist die Fotografie als Indikator auf ein Objekt (als Ausgangspunkt des Bildes) ohne diesem visuell zu entsprechen.

³¹⁹ Schmid 2004, S.199

³²⁰ Ebd S.181ff

³²¹ Ebd S.186

das gesammelte Bildmaterial auf die Wand. Zwischen den einzelnen Ausblicken gibt es einen Moment der Leere. In Bezug auf das Leben als Kunstwerk wäre hier die Stadt als Objekt zu betrachten, als großes ganzes indem sich das Leben abspielt und vollzogen wird. Die einzelnen Häuser können als Symbole für Lebensräume gesehen werden. Ist es aber deswegen eine Arbeit, die auf das Leben hinweist? Die Fülle an Aufnahmen gleicht der Vorgehensweise einer Inventur wobei die Präsentation von der Idee abweicht die Häuser zu kategorisieren und abzuzählen. Auch als Dokumentation lässt sich die referentielle Arbeit nicht fassen, weil in der Fotografie als künstlerisches Medium der Anspruch auf faktische Wahrheit nicht durchsetzbar ist.³²²

Ein weiterer Punkt, den Schmid über die Lebenskunst anführt, und der mit dem unerfüllten dokumentarischen Aspekt der Bildansammlung in Verbindung gebracht werden kann ist der Gedanke an ein Kunstwerk als *work in progress*.³²³ Zwar ist "Reykjavik Slides" nicht in der allumfassenden, die gesamte Lebenszeit des Künstlers überspannenden Dimension vorliegend, die Dauer und erneute Aufnahme des Projekts nach einer Pause deuten aber darauf hin, dass diese Sammlung niemals vollständig sein kann. Eine Stadt als sich ständig erneuerndes Objekt, dessen Bestandteile demontiert oder hinzugefügt werden, erliegt auch nach dem Tod des Künstlers nicht dem Stillstand. Es handelt sich hier also nicht um einen Werkbegriff, der die Vollständigkeit verfolgt, sondern in dem auch das Scheitern und der Widerspruch der künstlerischen Arbeit als Experiment Platz finden. Das Wort Leben kann man als Idiom zu verstehen, das von Kunst als autonomer Gegenstand entworfen wird.³²⁴ So entspricht das Sammeln der Möglichkeit mit einer Fülle von Objekten, die auch im täglichen Leben Bestand haben künstlerisch Verfahren zu können. Weiters wurde der Begriff Lebenskunst von einer Seite her betrachtet, die nicht in direkt nachvollziehbarer Verbindung zu Roth steht sondern eher auf einen allgemeinen Teil - die Stadt als Lebensraum – verweist. Die Stadt als architektonisches, geplantes und organisatorisch verwaltetes Konstrukt ist aber, denke ich, schon ein Kunstwerk, das den Weg der Lebenskunst Rückwärts geht. Eine Stadt als Verbrauchsgegenstand ist zuerst Kunstwerk und wird durch die Verwendung und Nutzung zu einem Bestandteil des Lebens. Deswegen möchte ich Schmid's Definition von Lebenskunst noch in das nächste Kapitel mittragen, in dem es um das Tagebuchformat von Roths Arbeiten gehen soll.

³²² Geimer 2009, S.202ff; Dies argumentiert Jeff Wall. Der 1946 geborene Fotokünstler arbeitet mit der Fotografie am Rand von objektiver Abbildung und Ästhetik der Malerei. Für Wall muss die Fotografie weder noch verfolgen, kann aber die Inszenierung von Wirklichkeit thematisieren.

³²³ Schmid 2004, S.191

³²⁴ Ebd S.200

4.3.3 Roths Tagebücher

Viele von Dieter Roths Arbeiten verweisen auf das Tagebuch. Dies entweder durch die tägliche Verwendung als Aufnahmemedium oder durch die Form in der ein Kunstwerk präsentiert wird. Die Sammlung flachen Abfalls konnte diesbezüglich schon gezeigt werden, andere Arbeiten mit Tagebuchcharakteristik werde ich in diesem Kapitel behandeln. Dabei möchte ich besonders auf die unterschiedliche Materialität hinweisen, die den einzelnen Tagebüchern entsprechende Dimensionen zugestehen. Ausgehend von einem klassischen Tagebuchformat über Fotografie und Video(überwachungs-)kameras sollen die Ausformungen der (An-)Sammlung in Roths Tagebuchformaten betrachtet werden.

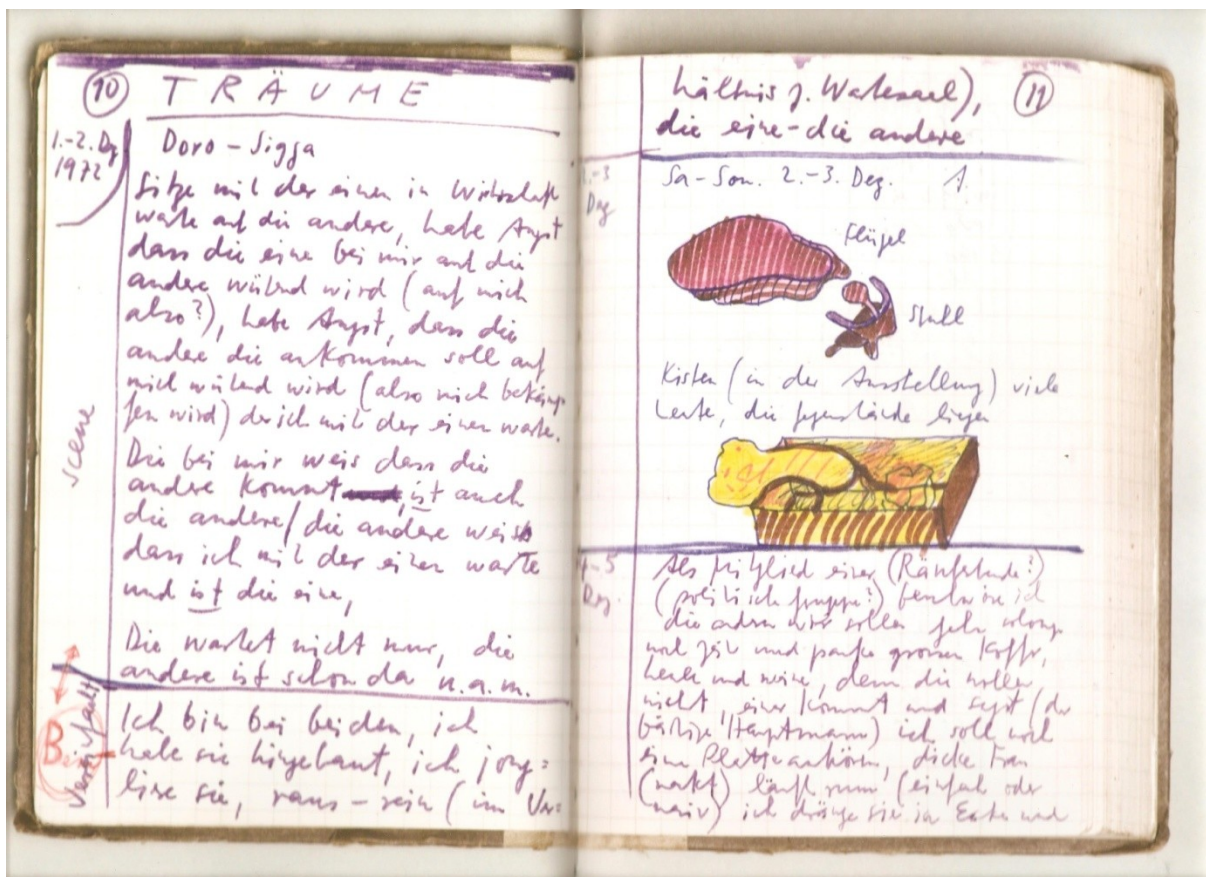


Bild 10: Dieter Roth; Tagebuchseiten, 1975

Über einen Zeitraum von mehr als 30 Jahren (1965-1998) führt Dieter Roth Tagebuch in Form von Kalenderbüchern. Diese beinhalten neben Gedanken, Träumen, Ideen, Skizzen und Notizen auch Arbeits- sowie Daten zu Aufführungen, Orts- und Zeitangaben betreffend der jeweiligen Einträgen oder auch Adresslisten, Wegbeschreibungen und vieles mehr. Künstlerische Konzepte, private Handlungen und Gedanken werden mit einander vermischt und es zeigt sich auch jener

Aspekt, der in Roths Werkkomplex eingeschrieben scheint, nämlich die Verwischung einer Grenze zwischen Kunstwerk und alltäglichen Handlungen - zwischen Autor und Werk.

Ein Aspekt dieser Bücher ist, dass ein Tagebuch nicht speziell für ein Jahr verwendet wurde, so finden sich im Buch, das mit der Jahreszahl 1975 datiert ist, auch Einträge aus den Jahren, 1972 und 73.³²⁵ Es wird also nicht ein Jahr pro Buch in chronologischer Ordnung geführt, sondern viel mehr gibt es ein Nebeneinander an zeitlichen Ereignissen festzumachen, die die Narration unterbrechen und die einzelnen Bücher miteinander verbinden. In manchen Fällen wird diese Unordnung noch verstärkt, da mit unterschiedlichen Farben mehrere Einträge übereinander geschrieben sind, wodurch der Anspruch auf Leserlichkeit respektive der Inhalt des Textes in den Hintergrund zu rücken scheint. Die Frage ist nun, wie der Reichtum an Material über den Künstler, der knapp 50 Tagebücher über den oben genannten Zeitraum erstellte, aus künstlerischer Perspektive gedeutet werden kann.

Finona Brandley schreibt, dass diese Tagebücher die Quelle Roths Schaffensprozesses darstellen und zum Verständnis für sein Werk beitragen können, beinhalten sie doch alle Aspekte, die in den Arbeiten Roths zu finden sind. Roth trug seine Tagebücher, also zumindest das aktuellste, immer bei sich. Trotz der großen Bedeutung, die diesen Büchern zugeschrieben wird konnten sie zum ersten mal 2012 in der Fruitmarket Gallery, Edinburgh, durch die Unterstützung Björn Roths, gesammelt ausgestellt werden.³²⁶

Neben diesen schriftlichen Exponaten, sind auch Video- sowie Filmtagebücher von und über Dieter Roth auszumachen. Das erste veröffentlichte Tagebuch in Filmformat "A Diary" wurde im Schweizer Pavillon der 40.Biennale in Venedig, 1982 gezeigt.³²⁷ Auf zwei gegenübergestellten Leinwänden projizierte Roth mit einer Super 8-Kamera aufgenommenes Filmmaterial, das er zwischen Jänner und Juli desselben Jahres von seinen täglichen Verrichtungen aufgezeichnet hatte. Jede Szene wurde außerdem durch ein Polaroid dokumentiert.³²⁸ Inhaltlich zeigt das Tagebuch den Künstler bei seinen Vorbereitungen für die Ausstellung. So kommt auch sein Atelier in den Ausstellungskontext.

*"Der Künstler führt sich entwaffnend exhibitionistisch dem Publikum vor. Er isst, liest, schläft, trinkt, rülpst und stochert sich zwischen den Zähnen vor der Kamera"*³²⁹

³²⁵ Bradley 2012, S.64

³²⁶ Ebd S.31ff

³²⁷ Ebd S.45ff

³²⁸ Lowndes 1999, S.45ff

³²⁹ Dobke 2002, S.201

Den Stilwandel des Künstlers bringt Dobke mit dem Lebensstil Roths in Verbindung. Er schreibt, dass sich Roth durch Alkoholismus und Depression nicht mehr dazu im Stande gefühlt habe an Auszustellen oder an einem Werk zu arbeiten, was ihn zu einer künstlerischen Auseinandersetzung mit seinem Leben aufforderte.³³⁰

Das Videotagebuch ist als Transformation der schriftlichen Methode zu betrachten entspricht dieser aber nicht. Die Begriffe Aufzeichnen, Erinnern und Archivieren kommen in beiden Medien zu tragen. Ein Tagebuch als selektives Erinnerungsmedium wird aber durch das Video verformt, es bildet einen Kontrast zum schriftlichen Tagebuch, da das Video vor allem visuell und das Tagebuch inhaltlich selektiv ist. Ein Video scheint unverfälschter zu sein als dessen schriftliches Pendant, da in ein Tagebuch erst durch Erinnerung das Erlebte eingetragen werden muss. Es bietet also die Möglichkeit zur lückenhaften Schilderung und Verzerrung. In "A Diary" und "Solo Szenen" hat Roth diesbezüglich weniger Handlungsspielraum, er setzt keine Importanzen, bestimmt aber den räumlichen Bezugspunkt, den Fokus in dem sich die Bewegungen abspielen können. Um aufgezeichnet zu werden muss er sich vor die Linse der Kamera begeben. Die fotografischen Sequenzen unterstreichen den Anspruch auf scheinbare Lebensrealität, beinhalten aber auch mehr noch als das im Video der Fall ist performativen Charakter.³³¹ Es ist also keine Verdoppelung, keine Redundanz sondern zwei Arten eine zeitliche Abfolge von Ereignissen thematisieren zu können. Obwohl beides Medien sind, die mittels Licht eine Narration bilden, kann ein Film durch die Quantität der Bilder Bewegungen vorspielen, die bei einem Foto interpretiert oder erfunden werden müssen.

Seit den späten 80er Jahren wird die autobiographische Dimension in den Werken Roths immer relevanter und seine künstlerischen Arbeiten erinnern an dokumentarische Aufnahmen über das Leben eines Künstlers. Als weitere Arbeiten mit Tagebuchcharakter können unter anderem "flacher Abfall" (siehe Kapitel: 4.3.1) und die Videoarbeit "Solo Szenen" von 1997-1998 gesehen werden. "Solo Szenen" versetzt die Betrachtenden nicht nur in einen voyeuristischen Blickpunkt auf Roth, es ist auch einer der umfangreichsten Selbstdarstellungen in Roths Werk. Sie besteht aus 128 Videofilmen, die in den Wohn- und Atelierräumen des Künstlers in Deutschland und der Schweiz mittels installierten Kameras aufgenommen wurden. "Solo Szenen" kann als Steigerung der Tagebuchführung und Selbstdarstellung der Arbeit "A Diary" gesehen werden, da die Fülle (der Umfang) an Videomaterial Roths Tagesablauf, zumindest innerhalb der Wohn- und Arbeitsräume umfassend darstellt.

³³⁰ Dobke 2002, S.200f

*"There is so much footage on so many monitors that it becomes clear that Roth's early fear of exposure has been supplanted with another desire, to tell all, to show all."*³³²

Interessant an den Tagebüchern Roths ist, dass sie anhand künstlerischer Darstellungsmethoden entstehen, die nicht immer an ein klassisches Buch denken lassen. Der Begriff weitet sich auf Video, Foto und Archiv aus. Seine Tagebücher im Sinne der Kalenderbücher sind formal zwar als solche erkennbar, es ist aber auffällig, dass Schrift darin auch als Bild in Erscheinung tritt. Sie ist unleserlich, verwischt oder überlagert sich mit anderen Bestandteilen. Oft sind auch Zeichnungen oder Bildausschnitte an deren Stelle inhaltsbestimmend. Tagebuch und Skizzenbuch laufen ineinander über. Dadurch, dass Roth alle seiner Tagebücher aufbewahrt hat kann man in diesem Komplex auch daraufhin von einer Sammlung sprechen. Es ist somit eine Sammlung an Tagebüchern und eine Sammlung mit ideellem Wert.

An dieser Stelle möchte ich noch einmal auf den Archivbegriff zu sprechen kommen denn klassische Archive sind Datenansammlungen, die als nicht korrumpierbar gelten. Anmerkungen und Überschreibungen sind dabei nicht am archivierten Gegenstand selbst erlaubt, sie können aber im Archiv beigelegt werden. Dabei ist zu beachten, dass die Chronologie der eingegangenen Objekte nicht unterbrochen wird. Roth aber überschreibt einige seiner Tagebücher. Er verwendet diese mehrmals und zu unterschiedlichen Zeiten, sodass Teile der vorläufigen Einträge zerstört werden. Dies entspricht nicht der Charakteristik eines klassischen Archivs, sondern der Zerstörung dessen durch die Weiterführung. Das Archiv als Gedächtnis ist nicht passiver Ort des Speicherns, sondern bildet einen Raum in dem Geschichte und Wissen entsteht. Dabei kann auf Erinnerung nicht zugegriffen werden weil sie dort erst gebildet wird.³³³ Diese Klassifikation steht jener der Sammlung flachen Abfalls gegenüber, bei welcher Ordnung geschaffen wird. Die Spuren, die in diesem Archiv zu finden sind wurden ganz im Sinne der Abfalltheorie³³⁴ nach einer Phase des Vergessens wiederentdeckt und strukturiert.

4.4 Dimensionen des Sammelns: Selbstdarstellung als Sammlungsmotiv

Roths Arbeiten sollen (wie dargestellt) in Verbindung zu seinem privaten Leben stehen. Dabei dient die sammelnde Tätigkeit als Überführungsmechanismus von Medien aus dem persönlichen

³³¹ Loh 2011, S.293

³³² Lowndes 2012, S.48

³³³ Ernst 2002, S.38f

³³⁴ Thompson 2003, S.12ff

Bereich des Künstlers in die entsprechende Rahmung eines künstlerischen Objekts. Im folgenden, abschließendem Kapitel wird auf diese Methode ein Blick geworfen um die Frage zu beantworten ob der Begriff Sammlung mit der Selbstdarstellung des Künstlers in Verbindung zu bringen ist und wie *dieses Selbst* konzipiert wird? Denn die Sammlung als Archiv oder Museum hat an sich nicht die Möglichkeit abzubilden, sondern zu formen. Dadurch wird ein Bild von Roth erzeugt, dass ihn als Künstler beschreiben kann, sein privates Leben bleibt aber in einem anderen Archiv, in einem anderen Gedächtnis verborgen. Inwiefern kann hier von Selbstdarstellung gesprochen werden?

Ersten Anhaltspunkt bietet die Arbeit "snow" in der Roth in Buchform all jene Dinge vereinte, die er im Laufe eines Tages berührt hatte und auch alles was spontan sein Interesse wecken konnte.³³⁵ Die Inszenierung des Selbst scheint hier in einem geplanten Handlungsspielraum auf, dem Roth bestimmte und zweckgebunden, nämlich zur Herstellung der Arbeit "snow" eingrenzte. Es ist also lediglich ein Teilbereich des Selbst, wenn überhaupt. So hatte Roth um die 2000 Fotografien gemacht und zog aus dieser recht willkürlichen Sammlung von Eindrücken zirka 300 heran um das Buch zu realisieren.³³⁶ Das Impulsive als Bestandteil des Persönlichen wird einer Zensur unterzogen. Nicht das bloße Interesse von Roth zeigt sich darin, sondern die Weiterverarbeitung zum Kunstwerk die aussortiert und neue Kontexte bildet.

Ähnlich verhält es sich auch mit "flacher Abfall". Roth sammelt in einem definierten Rahmen in dem das Selbst durch die Materialisierung zum Vorschein kommt, oder zumindest vorgibt die Bewegungen und Gewohnheiten der Person darstellen zu können. Auch wenn die erste Sammlung, die Roth um 1971 in seinem Handgeäck aufbewahrte nach Angaben des Künstlers³³⁷ einer sehr persönlichen Praxis unterlag, so wurde sie doch in ihrer endgültigen Form durch den Künstler und nicht durch die private Person Dieter Roth definiert und als Werk bestimmt. Dabei ist eben zu beachten, dass dem Künstler im Wissen um die Publizierung seiner Sammlung die Inszenierung von Alltag und Willkürlichkeit nicht streitig gemacht werden kann. Das Werk wird also auch für den Ausstellungskontext mit konzipiert. Wir sprechen hier von einer kontrollierten Selbstbeobachtung, die mit den Worten der Kunstkritik auch als "Entgrenzung der Kunst" bezeichnet werden kann. Isabelle Graw, die in ihrem Text "Ausweitung der Kunstzone" auf diesen Mechanismus Bezug nimmt, spricht von einem kunstkritischen Werturteil, das einerseits Werte schafft und darüber hinaus durch die zur Kenntnisnahme eines Werkes dessen

³³⁵ http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/dieter_roth/category_works/snow/

³³⁶ Ebd

³³⁷ Roth 2002, S.10

Wert steigert.³³⁸

*"Je mehr symbolische Bedeutung für die jeweilige Arbeit reklamiert wird, desto positiver wird sich dies auf den Symbolwert auswirken."*³³⁹

Damit nimmt die Kunstkritik auch Teil an der Bildung des Marktwertes. Das Wort Entgrenzung, das ab den 1960er Jahren Einzug in die künstlerische Produktion nahm, hatte als Gegenposition - in der Forderung der Zusammenführung von Kunst und Leben - aber an Relevanz verloren. Dies macht sie an der Rezeption von Entgrenzungsmechanismen und der kapitalistischen Wertschätzung von Kunst und dem Leben als Ressource der Kunstproduktion fest.³⁴⁰ Es kann also weniger von Entgrenzung als von der Ausweitung der Grenze gesprochen werden innerhalb derer sich die Beurteilung von Kunst vollzieht und eben auch *das Selbst* darstellen kann.



Bild 11: Dieter Roth;
"Soloszenen", 1997-98

³³⁸ Graw 2013, S.196

³³⁹ Ebd S.196

³⁴⁰ Ebd S.195f

5. Conclusio

Im Verlauf dieser Arbeit wurde versucht der Ansammlung in Bezug auf künstlerische Prozesse und deren Positionierung innerhalb der Kunstentwicklung im späten 20.Jahrhundert nachzuspüren, wobei das Sammeln selbst als künstlerischer Prozess zu verstehen ist. Die Vorgehensweise der Arbeit (anhand von zwei Künstlern) trägt dazu bei, die einzelne Position innerhalb des großräumigen Sammlungsbegriffs dezidiert betrachten und diese mit der Kunstgeschichte in Verbindung bringen zu können. Dabei zeigt sich, dass der Sammlungsbegriff (speziell ab der Moderne) als Kunstwerk in Erscheinung tritt und die Tätigkeit des Sammelns eine Strategie sein kann, wie auch Inspirationsquelle für die jeweiligen KünstlerInnen ist. Dies ist unter anderem durch Kollaborationen möglich geworden. Im Fall von Sammlungen "primitiver" Kunst ist dies ersichtlich, da sich zu Beginn des 20.Jahrhunderts Museen einer breiten Öffentlichkeit nicht länger verschlossen hielten und Galeristen, wie Charles Ratton, KünstlerInnen halfen Kunstobjekte aus dem außereuropäischen Raum zu ersteigern.³⁴¹ KünstlerInnen griffen verstärkt in den Kunsthandel ein. So können die Sammlungen der Surrealisten einerseits auf deren marktwirtschaftliche Intelligenz zurückgeführt und gleichzeitig als Versuch interpretiert werden *den Ursprung der Kunst* zu ergründen was exemplarisch für das Kunstgeschehen der Moderne ist.³⁴² Andererseits zeigt sich an den Sammlungen auch der Umgang mit Wirklichkeit oder dem Leben. Eine Ansammlung an Alltagsmaterial bildet Referenzen zur Lebenspraxis.

Die vorgestellten Kollektionen, die von KünstlerInnen angelegt werden, bestehen aus einer vielschichtigen Palette an Material. Deren eigene Arbeiten, Werke von Freunden und Bekannten, aber auch ethnographische Gegenstände, Material das im autodidaktischen oder klinischen Feld verortet wird sowie profane Objekte und Konsumgüter sind darin zu finden. Es handelt sich um halb öffentlich - halb private Sammlungen, die in Wohn- und Atelierräumen aufgebaut wurden.

Ein weiterer Aspekt, der die Sammlung auszeichnet ist der Umwertungsprozess, dem die archivierten Objekte unterliegen. In den Sammlungen von Müll und Abfall macht sich eben dies bemerkbar. Ab den 1960er Jahren tritt durch die Anhäufung an *Krempel und Allerlei* der Verbrauchsgegenstand und die konsumorientierte Warenwelt als inhaltlicher Fokus in die Kunstwerke ein und stellt die Kunstschaaffenden und deren Alltag in Bezug zum Werk. Dadurch bilden sich neue Orientierungspunkte heraus. Pluralisierung und Entgrenzung der Kunst werden

³⁴¹ Laurance 2011, S.166f

³⁴² Martin 2005, S.17

zu vieldiskutierten Schlagworten, angeregt durch die scheinbar persönliche Willkürlichkeit der Materialwahl. Dass sich eine Verbindung zwischen Leben und Werk in den Sammlungen nicht immer kommunizieren lässt, weil jede künstlerische Arbeit einen persönlichen Bezug zu den Kunstschaaffenden beinhaltet, tritt dabei in den Vordergrund. Es ist in diesem Zusammenhang auffällig, dass ein Objekt, das zum Kunstwerk transformiert der Alltagswelt entnommen wurde und als Symbol die Verbindung zum Leben aufgibt. Die Repräsentation rückt in den Vordergrund und der Materialwert steht nicht mehr im Verhältnis zum Wert des platzierten Objekts. Wie wir gesehen haben, verändert die Sammlung die Realität der Gegenstände.

Im Fall der Art Brut Collection, die unter Anleitung Jean Dubuffets zusammengetragen worden ist, zeigt sich erneut wie schwierig es ist darüber zu sprechen, ob und wie ein Kunstwerk beurteilt werden kann.³⁴³ Diese Sammlung wirft nicht nur die Frage nach den Eigenschaften und dem Bewertungssystem von Kunst auf, sondern zeigt auch, dass Kunstproduktion nicht erlernt sein muss³⁴⁴ - somit keiner professionellen Ausbildung unterliegt - auf das Atelier verzichten kann, aber nicht auf den Ausstellungsort und die Sammlung. Wenn die Sichtbarkeit und Zurschaustellung verwehrt wird, ist ein Werk unzugänglich und kann zwar Kunstwerk sein, wird aber keinen Einfluss auf andere Werke nehmen. Dieser Punkt ist nochmals hervorzuheben, da er in Dubuffets Collection besonderen Stellenwert einnimmt.

Kunst unterliegt einem ständigen Wandel, einer Entwicklung, die von KünstlerInnen selbst ausgehen kann, aber in Zusammenhang mit dem Markt gebracht werden muss.³⁴⁵ Die Sammlung ist als immanenter Bestandteil der künstlerischen Produktion zu betrachten. In diesem Zusammenhang bleibt sie selbst von einer Umgestaltung nicht verschont, da sie Produkt der thematischen Auseinandersetzung durch die sammelnde Person ist.

Die anfangs gestellte Frage warum KünstlerInnen sammeln findet nun mehrere Antworten. Es kann davon ausgegangen werden, dass sich durch die Möglichkeit, also Zugänglichkeit an Material der Gedanke an die eigene Sammlung verdinglichte. Weiter bietet sie Kontrapunkt zu einer öffentlichen Sammlung, da selbstbestimmt mit den Materialien verfahren werden kann. Sie ist somit auch Grundlage für künstlerisches Handeln, kann die persönlichen Interessen befriedigen und selbst zu einem Kunstwerk geformt werden. KünstlerInnen können sich durch

³⁴³ Vouilloux 2005, S.270; "Do we really judge a Wölfli as we judge a Dubuffet? [...] Do we really judge a Dubuffet the way we judge a Rembrandt? In both instances we are invented not to judge [...] Collecting you see, is an art of framing."

³⁴⁴ Schmidt 1963, S.14

³⁴⁵ Zahner 2005, S.35

die Sammlung weitere Positionen aneignen. Sie werden zu KuratorInnen und AuktionärInnen, Forschenden und RezipientInnen.³⁴⁶ Darüber hinaus ermöglicht eine Sammlung die Erhaltung der eigenen Werke. Museen mit exklusivem Anspruch entstehen auf Eigeninitiative von KünstlerInnen. Das zeigte sich am "Schimmelmuseum" und der Dieter Roth Foundation, Hamburg oder dem Art Brut Museum, Lausanne. Dass die Sammlung dazu beiträgt selbst gesammelt zu werden, eine Positionierung im Kunstbetrieb provozieren kann, da eben die Erforschung und Publikation *des Neuen* das eigene künstlerische Werk tangiert, wurde ebenfalls in dieser Arbeit besprochen.

Einen weiteren Punkt möchte ich hier noch zusammenfassend vermerken. Der Begriff Schönheit nimmt in der Kunst nach wie vor keine marginale Rolle ein. So werden durch die Sammlung die formal-ästhetische Rezeption in Frage gestellt sowie der Werkcharakter und der schöpferische KünstlerInnentypus angezweifelt. Die Sammlung kann also auch als Ermächtigung verstanden werden - als Weg aus der Produktion in die Bewertung von Kunst, womit sie Einfluss nimmt auf die inhaltliche und formal-ästhetische Auseinandersetzung der KünstlerInnen mit deren eigenen künstlerischen Objekten. Die Frage nach der Autorenschaft und deren Beziehung zum Werk sind in den dargestellten Kollektionen, eben auf die Funktion der Sammlung hin antagonistisch und multidimensional.

KünstlerInnen der Moderne und Postmoderne legen Sammlungen mit musealem Charakter an (- wie dies bei Dubuffet festzustellen ist). Darüber hinaus machen sie die Sammlungen beziehungsweise Objekte der Sammlung zu eigenen Werken, indem die Autorenfrage verweigert wird oder wie bei Dieter Roth, durch die Verwendung von Abfallprodukten keine weiteren Referenzpunkte bietet, als die Marke des Konsumprodukts. So stehen die Sammlung und die sammelnde Tätigkeit in Bezug zu Anerkennung und Marktwert, der durch die Anhäufung und Aufbewahrung selbst produziert wird. Im Laufe des 20. Jahrhunderts zeigt sich - von den Anfängen der ersten KünstlerInnenkollektionen außereuropäischer Kunst über die Eroberung des Marktes von psychopathologischer Kunst bis zur Verwendung *kunstfremder* Materialien - dass es vor allem mit der Sicherung und Aufbewahrung der Objekte zusammenhängt ob diese Bedeutung für die Kunstgeschichte einnehmen können, ob eine Rezeption möglich ist. Das Objekt steht im Mittelpunkt, wird seiner Kompetenzen und Zuschreibungen entledigt, somit Träger neuer

³⁴⁶ Vouilloux 2005, S.254; "Thus artist and collector allegedly oppose one other like the two poles of a single socio-economic system - 'the art world' - that is to say, the two extremities of a circuit of production and reception."

"[...] und insofern ist es trotz seiner handgreiflichen materiellen Präsenz gewissermaßen gar nicht mehr real."³⁴⁸

Wie wir im Falle der Art Brut und auch der außereuropäischen Kunst gesehen haben, erfolgt die Umwertung von einem *Dokument* (- im psychotherapeutischen Kontext sowie eines ethnographischen, anthropologischen Forschungsgegenstandes) zu einem *Monument*,³⁴⁹ das durch die Anteilnahme von KünstlerInnen Einzug in Museen halten konnte.³⁵⁰ Die Transformation vom *Dokument* in ein *Monument* tritt bei Michel Foucaults Archivbegriff auf, wenn der Versuch unternommen wird Gegenstände eines Archives zu untersuchen die in Bezug zu einander stehen, respektive aufeinander aufbauen.³⁵¹ Dies zeigt sich in ironischer Weise auch an Dieter Roths formaler Umsetzung der Sammlung flachen Abfalls, die diese beiden Aspekte miteinander vereint.

Die sammelnde Tätigkeit charakterisiert sich als Fragestellung an den Kunstbetreib und die Rahmenbedingungen unter denen KünstlerInnen tätig sind. Sie kann bezüglich der besprochenen Arbeiten unter anderem verstanden werden als Mittel zum Zweck, als Methode (Collage, Akkumulation), als edukativer Aspekt des Inspirationsprozesses und als Moment der Bewegung. Der Sammlungsbegriff ist als Überbegriff zu lesen, der unterschiedliche Phänomene bezeichnet. Einige Sammlungen (und Ansammlungen) sind als Werk zu beschreiben, andere beinhalten diese, können aber von der Interpretation als Werk nicht ausgeschlossen werden. Die verschiedenen Sammlungen sind nach deren Methodik zu klassifizieren. Referentielle Verfahren der Kunstproduktion stehen im Kontext zwischen Original und der schöpferischen Künstlerfigur, während die Appropriation das Handlungsfeld von KünstlerInnen auf weitere Bereiche ausdehnt. Der Sammlungsbegriff stellte sich mir vielschichtig und äußerst komplex dar. Im Bereich der Kunst muss dieser auf jede Künstlerpersönlichkeit und jedes Kunstobjekt erneut befragt werden, da sich zwar Themenbereiche (wie zum Beispiel das Tagebuch oder die dokumentarische Sammlung) anhand der Umsetzung und Form der Sammlung interpretieren lassen, die Objekte

³⁴⁷ Vouilloux 2005, S.265

³⁴⁸ Lüdeking 2000; S.19

³⁴⁹ Vouilloux 2005, S.268; "[...] the recognition of an artistic dimension (and hence value) to works that had been considered beyond the realm of art up to then meant that what had been merely a document was elevated to the status of monument."

³⁵⁰ Ebd S.269

³⁵¹ vgl. Ernst 2002, S.16f

aber eben nicht nur als Multiple Bestand haben, sondern auch als Einzelstück und Arbeitsmaterial. Dadurch nehmen sie Einfluss auf die Rezeption der gesamten Ansammlung.

6. Literaturverzeichnis

Adorno 1996

Adorno, Theodor Wiesengrund; Ästhetische Theorie; Gesammelte Schriften Bd.7; 6. Auflage; Suhrkamp, 1996

Amrouche 2003

Amrouche, Pierre; Primitive Art in the Breton Collection - Translation of page 14; S.274-276; In: Breton, André; André Breton. 42 Rue Fontaine - catalogue de vente / Auktionskatalog; Calms Cohen, Paris, 2003

Arnheim 1996

Arnheim, Rudolf; Entropie und Kunst - Ein Versuch über die Unordnung der Ordnung; Nachdruck der Ausgabe Köln, DuMont, 1979-1996

Apollinaire 1989

Apollinaire, Guillaume; Düchting, Hajo (Hrsg.); Apollinaire zur Kunst - Texte und Kritiken 1905-1918; DuMont Verlag, Köln, 1989

Assmann 2000

Assmann, Aleida; Jenseits der Archive; S.217-233; In: Huber, Eva (Hrsg.); Technologien des Selbst. Zur Konstruktion des Subjekts; Stomfeld / Nexus Verlag; Frankfurt am Main, 2000

Barck 2010

Barck, Karlheinz (Hrsg.); Ästhetische Grundbegriffe - historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Studienausgabe Nr.6 (Tanz bis Zeitalter); J.B. Metzlers Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 2010; S.588-617

Bertinetto 2010

Bertinetto, Alessandro (Hrsg.); Nichts, Negation, Nihilismus - Die europäische Moderne als Erkenntnis und Erfahrung des Nichts; Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main, 2010

Bianchi 2003

Bianchi, Paolo; Alles Abfall; S.35-41; In: Kunstforum International - Theorien des Abfalls; Bd.167 Nov-Dez 2003

Bradley 2012

Bradley, Fiona; Dieter Roth - Diaries; S.31-44; In: Bradley, Fiona (Hrsg.); Dieter Roth - Diaries; Katalog zur Ausstellung: Dieter Roth Diaries, Fruitmarket Gallery, Edinburgh von 2.08 - 14.10.2012; Fruit Market Gallery Verlag, 2012

Brands 1990

Brands, Gunter; Zwischen Island und Athen - Griechische Kunst im Spiegel des Nationalsozialismus; S.103-137; In: Brock, Bazon; Preiß, Achim (Hrsg.); Kunst auf Befehl?: Dreiunddreißig bis Fünfundvierzig; Klinkhardt & Biermann Verlagsbuchhandlung GmbH, München, 1990

Breton 1924

Breton, André; Erstes Manifest des Surrealismus; 1924; In: Breton, André; die Manifeste des Surrealismus; Rowolth Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbeck bei Hamburg 1968

Brock 2001

Brock, Bazon; Die Forderung nach Schönheit ist revolutionär, weil sie das Hässliche gleichermaßen zu würdigen zwingt; In: Bohunovsky-Bärnthaler, Irmgard (Hrsg.); Was aber ist das

Schöne?; Vortragsreihe der Galerie Carinthia im Stift Ossiach vom 17.-19-08.2000; Ritter Verlag, Klagenfurt, 2001

Buren 1995

Buren Daniel; die Funktion des Museums; S.143-152; In: Buren, Daniel; Achtung! Texte 1967 - 1991; Fietzek, Gerti; Inboden, Gudrun (Hrsg.); Verlag der Kunst, 1995

Bürger 2009

Bürger, Peter; Wahnsinn als Faszinosum - Zum Problem einer surrealistischen Ästhetik; S.28-54; In: Röske, Thomas; van Beyme, Ingrid (Hrsg.); Surrealismus und Wahnsinn; Publikation anlässlich der Ausstellung "Surrealismus und Wahnsinn" vom 26.11.2009 - 14.02.2010; Verlag das Wunderhorn, Heidelberg, 2009

Danto 2004

Danto, Arthur, Coleman; Dieter Roth; S.279-286; 2004; In: Danto, Arthur, Coleman; Unnatural Wonders -Essays from the Gap between Art & Life; Columbia University Press, 2007

Danto 1999

Danto, Arthur, Coleman; Die Verklärung des Gewöhnlichen - Eine Philosophie der Kunst; Übersetzt von Max Looser, 4. Auflage, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1999

Dichter 2007

Dichter, Claudia; Art Brut - gestern und heute, ein Überblick; S.58-58; In: Bäumer, Angelica (Hrsg.); Kunst von Innen - Art Brut in Austria; Holzhausen Verlag GmbH, Wien, 2007

Dichter 1999

Dichter, Claudia; Outsider Art - Collection Charlotte Zander; Wachter Verlag, Bönningheim, 1999

Dickel 2006

Dickel, Hans; Kunst als zweite Natur - Studien zum Naturverständnis in der modernen Kunst; Dietrich Reimer Verlag, Berlin, 2006

Dierks 2015

Dierks, Nicolas; Endlose Erneuerung – Moderne Kultur und Ästhetik mit Wittgenstein und Adorno; Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, 2015

Dobke 2003

Dobke, Dirk; Walter, Bernadette; Vischer, Theodora; Roth Time - A Dieter Roth Retrospective; Museum of Modern Art Verlag, New York, 2003

Dobke 2002

Dobke, Dirk; Die Dieter Roth Foundation - Ein Künstlermuseum; S.195-216; In: Dieter Roth Foundation, Hamburg (Hrsg.); Dieter Roth: Originale; Hansjörgmayer Verlag, London, 2002

Döhl 2014

Döhl, Frédéric; Wöhrer, Renate; Einleitung; S.7-17; In: Döhl, Frédéric, Wöhrer, Renate (Hrsg.); Zitieren, Appropriieren, Sampeln – Referenzielle Verfahren in den Gegenwartskünsten; Transcript Verlag, Bielefeld, 2014

Dubuffet 1994

Dubuffet, Jean; Die Autorität des Vorhandenen, Schriften Band IV; Erstausgabe: 1970, Franzke, Andreas (Hrsg.), Verlag Gachnang & Springer, 1994

Dubuffet 1992

Dubuffet, Jean; Wider eine vergiftete Kultur, Schriften Band II; Erstaussgabe: 1968, Franzke, Andreas (Hrsg.); Verlag Gachnang & Springer, 1992

Dubuffet 1991

Dubuffet, Jean; Die Malerei in der Falle - Aktuelle Positionen, Schriften Band I; Erstaussgabe: 1967, Franzke, Andreas (Hrsg.); Verlag Gachnang & Springer, 1991

Dubuffet 1988

Dubuffet, Jean; Petites statues de la vie précaire - kleine Statuen des unsicheren Lebens; Franzke, Andreas (Hrsg.); Gachnang&Springer, Bern/Berlin, 1988

Eliel 1993

Eliel, Carol S.; Moral Influence and Expressive Intent: A Model of the Relationship between Insider and Outsider; S.16-19; In: Eliel, Carol; Tuchman, Maurice (Hrsg.); Parallel visions - modern artists and outsider art; Publikation anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Los Angeles County Museum of Art vom 18.10.1992-03.01.1993

Emmerling 1999

Emmerling, Leonhard; Die Kunsttheorie Jean Dubuffets; Verlag: Das Wunderhorn, Heidelberg, (Diss.) 1999

Ernst 2002

Ernst, Wolfgang; Das Rumoren der Archive – Ordnung aus Unordnung; Merve Verlag, Berlin, 2002

Engelhardt 2007

Engelhardt, Katrin; Die Ausstellung "Entartete Kunst" in Berlin 1938 - Rekonstruktion und Analyse; S.89-161; In: Fleckner, Uwe (Hrsg.); Angriff auf die Avantgarde - Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus; Akademie Verlag GmbH, Berlin, 2007

Fayet 2010

Fayet, Roger; Der Abfall und das Museum; S.225-241; In: Wagner, Anselm (Hrsg.); Abfallmoderne - Zu den Schmutzrändern der Kultur; Tagungsband von Abfallmoderne, ein Symposium zu den Schmutzrändern der Kultur an der Karl-Franzens Universität vom 4-5.06.2008; Grazer Edition, Bd.4, Lit. Verlag, Wien, 2010

Feige 2014

Feige, Martin Daniel; Bezugnahmen von Kunstwerken untereinander – Eine Rekonstruktion im Geiste Nelson Goodmans und Arthur C.Dantos; S.23-41; In: Döhl, Frédéric, Wöhrer, Renate (Hrsg.); Zitieren, Appropriieren, Sampeln – Referenzielle Verfahren in den Gegenwartskünsten; Transcript Verlag, Bielefeld, 2014

Foucault 1999

Foucault, Michel; Was ist ein Autor?; Erstveröffentlichung: München, 1974; S.30-49; In: Foucault, Michel; Botschaften der Macht - Der Foucault-Reader, Diskurs und Medien; Deutsche Verlags-Anstalt GmbH, Stuttgart; 1999

Germer 1990

Germer, Stefan; Kunst der Nation - Zu einem Versuch, die Avantgarde zu nationalisieren; S.21-41; In: Brock, Bazon; Preiß, Achim (Hrsg.); Kunst auf Befehl?: Dreiunddreißig bis Fünfundvierzig; Klinkhardt & Biermann Verlagsbuchhandlung GmbH, München, 1990

Geimer 2009

Geimer, Peter; Theorien der Fotografie – zur Einführung; Junius Verlag, Hamburg, 2009

Gorsen 2007

Gorsen, Peter; Das Prinzip der Art Brut; S.26-34; In: Bäumer, Angelica (Hrsg.); Kunst von Innen - Art Brut in Austria; Holzhausen Verlag GmbH, Wien, 2007

Gorsen 2001

Gorsen, Peter; Die Karriere des Outsiders in der modernen Kunst, S.117-137; In: Deutsches Hygiene Museum (Hrsg.); Der (im-)perfekte Mensch - Vom Recht auf Unvollkommenheit; Hatje Cantz, 2001

Graw 2013

Graw, Isabelle; Ausweitung der Kunstzone - Wert und Urteil im Zeichen der Entgrenzung; S.195-208; In: Döhl, Frédéric; Feige, Daniel, Martin; Hilgers, Thomas; McGovern, Fiona (Hrsg.); Konturen des Kunstwerks - Zur Frage von Relevanz und Kontingenz; Wilhelm Fink Verlag, München, 2013

Großklaus 1995

Großklaus, Götz; Medien-Zeit, Medien-Raum - Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne; Suhrkamp, 1995

Groys 1997

Groys, Boris; Logik der Sammlung - Am Ende des musealen Zeitalters; Carl Hanser Verlag, München/Wien, 1997

Groys 1992

Groys, Boris; Über das Neue - Versuch einer Kulturökonomie; 1947; Carl Hanser Verlag, München/Wien, 1992

Haas 1997

Haas, Mechthild; Jean Dubuffet: Materialien für eine "andere Kunst" nach 1945; Berlin: Reimer, 1997

Hata 2008

Hata, Yoshiko (Hrsg.); The world of outsider art - Art Brut in the east and west; Publikation anlässlich der Ausstellung: Art Brut/ crossing spirit - the encounter between the east and west; Borderless Art Museum NO-MA, Hokkaido, 2008

Hauskeller 2000

Hauskeller, Michael; Was das Schöne sei; Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München, 1994

Jeker 1976

Jeker, Werner; Collection de l'art brut - Château de Beaulieu; Lausanne, 1976

Jeuthe, 2007

Jeuthe, Gesa; Die Moderne unter dem Hammer - Zur "Verwertung" der "entarteten" Kunst durch die Luezerner Galerie Fischer, 1939; S.161-189; In: Fleckner, Uwe (Hrsg.); Angriff auf die Avantgarde - Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus; Akademie Verlag GmbH, Berlin, 2007

Kaiser 2005

Kaiser, Franz-W.; Arnulf Rainer, artist and collector; S.227-234; In: Aisemberg, Paula (Hrsg.) Arnulf Rainer et sa collection d'Art Brut; Lyon:Fage, Paris, 2005

Kant 2009

Kant, Immanuel; Kritik der Urteilskraft; S.45-55; In: Frauke, Bernd; Symbol - Grundlagentexte aus Ästhetik, Poetik und Kulturwissenschaft; Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2009

Kant 1990

Kant, Immanuel; Kritik der Urteilskraft; Weischedel, Wilhelm (Hrsg.); 11.Auflage, Suhrkamp Taschenbuch, 1990

Kauppert 2008

Kauppert, Michael; Funcke, Dorett (Hrsg.); Wirkungen des wilden Denken, Zur strukturalen Anthropologie von Lévi-Strauss; Suhrkamp, 2008

Kurzmeyer 1994

Kurzmeyer, Roman; Heinrich Anton Müller - 1869-1930, Katalog der Maschinen, Zeichnungen und Schriften; Stromfeld Verlag (Roter Stern), Basel, Frankfurt am Main, 1994

Laurance 2011

Laurance, Madeline; Kriese des Objekts / Objekte in der Krise - *Exposition surrealiste d'objects* in der Galerie Charles Ratton 1936; S.165-275; In: Pfeiffer, Ingrid (Hrsg.); Surreale Dinge - Skulpturen und Objekte von Dalí bis Man Ray; Publikation anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, von 11.02-29.05.2011; Hatje Cantz, Frankfurt, 2011

Leclercq 2014

Leclercq, Sophie; Schön wie die zufällige Begegnung einer aphroditischen Jacke mit einer Yupik-Maske; S.20-42; In: Foundation Pierre Arnoud (Hrsg.); Surrealismus und primitive Kunst - Eine Wahlverwandtschaft; Publikation im Zuge der gleichnamigen Ausstellung von 13.06 - 5.10.2014; Hatje Cantz Verlag, 2014

Lowndes 2012

Lowndes, Sarah; Hole Punch: The Late Autobiographical Works of Dieter Roth; S.45-70; In: Bradley, Fiona (Hrsg.); Dieter Roth; Diaries; Katalog zur Ausstellung: Dieter Roth Diaries, Fruitmarket Gallery, Edinburgh von 2.08 -14.10.2012; Fruit Market Gallery Verlag, 2012

Loh 2011

Loh, Stefanie; Performative Tagebuch-Archive. Die Transformation einer Gattung und eines sozialen Phänomens bei Raymond Depardon und Rinko Kawauchi; S. 291-304; In: Reiche, Ruth; Romanos, Iris; Szymanski, Berenika; Jogler, Saskia (Hrsg.); Transformationen in den Künsten - Grenzen und Entgrenzung in der bildenden Kunst, Film, Theater und Musik; transcript Verlag, Bielefeld; 2011

Lüdeking 2000

Lüdeking, Karlheinz; Die Verwandlung des Banalen; S.17-27; In: Gaßner, Hubertus; Rosenthal, Stephanie (Hrsg.); Dinge in der Kunst des XX. Jahrhunderts; Publikation im Zuge der gleichnamigen Ausstellung im Haus der Kunst, München von 02.09 - 19.11.2000; Göttingen: Steidl, 2000

Lyotard 1994

Lyotard, Jean-Francois, Die Analytik des Erhabenen - Kant Lexikon; Wilhelm Fink Verlag, München, 1994

Majetschak 2013

Majetschak, Stefan; Ästhetische Kontingenz und künstlerische Form - Überlegungen zu ihrem Verhältnis in den Kunstwerken; S.17-31; In: Döhl, Frédéric; Feige, Daniel, Martin; Hilgers,

Thomas; McGovern, Fiona (Hrsg.); Konturen des Kunstwerks - Zur Frage von Relevanz und Kontingenz; Wilhelm Fink Verlag, München, 2013

Mc Govern 2014

Mc Govern, Fiona; Referenz und Appropriation in der künstlerischen Ausstellungspraxis; S.113-129; In: Döhl, Frédéric, Wöhrer, Renate (Hrsg.); Zitieren, Appropriieren, Sampeln – Referenzielle Verfahren in den Gegenwartskünsten; Transcript Verlag, Bielefeld, 2014

Meyer-Krahmer 2007

Meyer-Krahmer, Benjamin; Dieter Roth - Selbstbetrachtung als künstlerischer Schaffensprozess, 2006; Verlag Silke Schreiber, München, (Diss.) 2007

Maizels 1996

Maizels, John; Raw Creation - Outsider Art and beyond; Phaidon Press, Oxford; 1996

Moldehn 1993

Moldehn, Dominique; Buchwerke - Künstlerbücher und Buchobjekte von 1960 bis 1994; Verlag für moderne Kunst, Nürnberg,(Diss.) 1993

Molderings 2004

Molderings, Herbert; Ästhetik des Hässlichen – Zur Erfindungsgeschichte der Readymades Marcel Duchamps; 2004, S. 103-136; In: Mattenklott, Gert (Hrsg.); Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste – Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich; Sonderheft der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 2004

Muensterberger 1995

Muensterberger, Werner; Sammeln - Eine unbändige Leidenschaft, psychologische Perspektiven; Berlin Verlag, 1995

Müller-Jentsch

Müller-Jentsch, Walter; die Kunst in der Gesellschaft - Zur Soziologie des Kunstsystems, 2. Auflage; Springer, 2012

Müller-Funk

Müller-Funk, Wolfgang; Kulturtheorie; Narr Francke Verlag UTB GmbH, Tübingen, 2006

Müller-Stahl

Müller-Stahl, Armin (Hrsg.); Brock Haus Enzyklopädie in 30 Bänden, 21. völlig neu überarbeitete Auflage, Bd.7 (DIEU-EMAR); F.A.Brockhaus GmbH, Leipzig, 2006; S.323f

Nebelung 2003

Nebelung, Andreas; Das Ausgeschlossene Dritte - Ethik der Ästhetik - Existenz ohne Abfall; S.83-95; In: Kunstforum International - Theorien des Abfalls; Bd. 167 Nov-Dez 2003

Peiry 2005

Peiry, Lucienne; Wie die Art Brut Jean Dubuffet bereicherte - Der Jahrmarkt der Inkonssequenzen; S.140-143; In: Martin, Jean-Hubert (Hrsg.); Dubuffet & Art Brut - Im Rausch der Kunst; Ausstellungskatalog zur Ausstellung: Im Rausch der Kunst -Dubuffet & Art Brut, im Museum Kunst Palast, Düsseldorf, 19.02 -29.05.2005; Ginko Press Verlag, 2005

Pomian 1993

Pomian, Krzysztof; Der Ursprung des Museums - Vom Sammeln; Verlag Klaus Wagenbach, Berlin, 1993

Prinzhorn 1994

Prinzhorn, Hans; Bildnerie der Geisteskranken; 4. Auflage, Springer Verlag, Wien/New York, 1994

Rainer 1991

Rainer, Arnulf; Art Brut hommagen; Galerie Susanne Zander, Köln, 1991

Richter 1964

Richter, Hans; Dada - Kunst und Antikunst; DuMont Schauberg, Köln, 1964

Rieger 2014

Rieger, Hannah; Kunst die verbindet - Die Sammlung Hannah Rieger, die Sammlung Kurt Steinke und andere Projekte der Leidenschaft; H.Rieger Verlag, 2014

Rosenkranz 2007

Rosenkranz, Karl; Ästhetik des Hässlichen; Erstausgabe Königsberg, 1853; Nachdruck Reclam Taschenbuch, Stuttgart, 2007

Rottau 2009

Rottau, Nadine; Everyone to his taste' or 'truth to material'? - the role of materials in collections of applied arts; 2009, S.71-87; In: Myzelev, Alla; Potvin, John (Hrsg.); Material Cultures, 1740-1920 - The meaning and Pleasures of Collecting; Ashgate Verlag, 2009

Roth 2002

Roth, Dieter; Interview mit Lebeer-Hossmann, Irmelin; Hamburg 1976 und Stuttgart 1979; S. 9-161; In: Roth, Dieter; Gesammelte Interviews; Wien, Barbara (Hrsg.); Edition Hansjörg Mayer, Berlin, 2002

Rubin 1984

Rubin, William; Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhundert; Prestel Verlag, München, 1984

Schmeller 1956

Schmeller, Alfred; Surrealismus; Verlag Brüder Rosenbaum, Wien, 1956

Schmid 2004

Schmid, Wilhelm; Aus dem Leben ein Kunstwerk machen -Versuch über Kunst und Lebenskunst, ausgehend von Foucault; S.181-203; In: Gente, Peter (Hrsg.); Foucault und die Künste; Suhrkamp Wissenschaft; 2004

Schmidt 1963

Schmidt, Georg; Was hat die Kunst der Geisteskranken mit Kunst zu tun? S.13-21; In: Kunsthalle Bern (Hrsg.); Insania pingens; Kunsthalle Bern, 1963

Schneede 2009

Schneede, Uwe; Die Kunst der Moderne; Verlag C.H. Beck oHG, München, 2009

Schneider 2006

Schneider, Martin; In die Freiheit geworfen - Positionen zur deutsch- französischen Kunstgeschichte nach 1945; Akademie Verlag, 2006

Schweppenhäuser 2003

Schweppenhäuser, Gerhard; Theodor W. Adorno zur Einführung; 3. Auflage, Junius, 2003

Spies 2002

Spies, Werner; La révolution surréaliste; Publikation anlässlich der Ausstellung "La révolution surréaliste" vom 06.03 - 24.06.2002; Edition Centre Pompidou, Paris, 2002

Szeemann 1985

Szeemann, Harald; Individuelle Mythologien; Merve Verlag, Berlin, 1985

te Heesen 2012

te Heesen, Anke; Theorien des Museums - eine Einführung; Junius Verlag, Hamburg, 2012

Thévoz 1995

Thévoz, Michel; Art Brut, Verlag Genève:Skira, 1995

Thompson 2003

Thompson, Michael; Mülltheorie – Über die Schaffung und Vernichtung von Werten; (Erstausgabe *Rubbish Theory*; 1979) überarbeitet und übersetzt durch Fehr Michael (Hrsg.), Klartextverlag, Essen, 2003

Thun 1998

Thun, Felicitas; Grafische Sammlung Albertina; Dieter Roth - Druckgrafik und Bücher; prints and books; 1949-1979; Katalog anlässlich der Ausstellung: Dieter Roth - Gedrucktes Gepresstes Gebundenes 1949-1979; Graphische Sammlung Albertina, Wien, 7. 5. - 5. 7. 1998; Goldie Palley Gallery, Moore College of Art and Design, Philadelphia, 26. 5. - 30. 7. 1999; Oktagon Verlag, Köln, 1998

Trebeß 2006

Trebeß, Achim (Hrsg.); Metzlers Lexikon Ästhetik - Kunst, Medien, Design und Alltag; Carl Ernst Poeschl Verlag, Stuttgart, 2006

van Beyme

van Beyme, Ingrid; Anstaltskunst als wahre Avantgarde? - Die Rezeption von Irrenkunst durch die Surrealisten; S.98-106; In: In: Röske, Thomas; van Beyme, Ingrid (Hrsg.); Surrealismus und Wahnsinn; Publikation anlässlich der Ausstellung "Surrealismus und Wahnsinn" vom 26.11.2009-14.02.2010; Verlag das Wunderhorn, Heidelberg, 2009

Vouilloux 2005

Vouilloux, Bernard; Artist - collectors; S.254-270; In: Aisemberg, Paula (Hrsg.) Arnulf Rainer et sa collection d'Art Brut; Lyon:Fage, Paris, 2005

Wackers 2004

Wackers, Ricarda; Dialog der Künste; Waxmann Verlag, 2004

Wagner 2002

Wagner, Monika; Rübel, Dietmar; Hackenschmidt Sebastian (Hrsg.); Lexikon des künstlerischen Materials - Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn; C.H. Beck Verlag, 2002

Wegener, 1989

Wegener, Maria; Werner, Wolfgang (Hrsg.) Kurt Schwitters 1887-1948: Der Künstler von Merz; Ausstellungskatalog anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, von 27.10-16.12.1989; Kunsthandel Wolfgang Werner, Bremen, 1989

Widrich 2014

Pop, Andrei; Widrich, Mechtild; Ugliness - the non beautiful in Art and Theory; I.B. Tauris & Co Ltd, London/New York, 2014

Zahner 2005

Zahner, Nina Tessa; Die neuen Regeln der Kunst; Campus Verlag Frankfurt/New York, (Diss.) 2005

o.A.

Dubuffet, Jean; Maeght Verlag, Paris; Les Dubuffet de J. Dubuffet: donation de Jean Dubuffet au musée des Arts décoratifs en 1967; Katalog anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Musée des Arts moderne de Nice; 1992

7. Internetquellen

Baeumer 1973

Baeumer, Max L.; Winckelmanns Formulierung der klassischen Schönheit, Monatshefte Vol.65, No.1, pp.61-75; 1973, Herausgegeben von: University of Wisconsin Press
Article stable URL: <http://www.jstor.org/stable/30165080>
(besucht am 03.12.2015)

Berrebi 2006

Berrebi, Sophie; Paris Circus New Yourk Junk: Jean Dubuffet and Claes Oldenburg 1959-1962, Art History Vol.29 Issue 1; S. 79-101; Published online 2006;
URL: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1467-8365.2006.00493.x/abstract?userIsAuthenticated=false&deniedAccessCustomisedMessage=>
(besucht am 03.12.2015)

Biro 2015

Biro, Yaelle; African Arts between curios, antiquities and avant-garde at the Maison Brummer: Paris (1908-19014); Journal of Art Historiography, No.12/ june 2015, The European scholarly reception of 'primitive art' in the decades around 1900; published online 2015
Article URL: <https://doaj.org/article/b55e05112f604aa8b2db1e732c9e0c59>
(besucht am 03.12.2015)

Danto 2014

Danto, Arthur C.; Kalliphobia in Contemporary Art; Art Journal, 2004, published online: 2014
Article stable URL: http://www.jstor.org/stable/4134518?seq=1#page_scan_tab_contents
(besucht am 03.12.2015)

Minturn 2004

Minturn, Kent; Dubuffet, Lévi-Strauss, and the Idea of Art Brut; Anthropology and Aesthetics, No. 46, Polemical Objects, Autumn, 2004, pp. 247-258; Published by: The President and Fellows of Harvard College; Article stable URL: <http://www.jstor.org/stable/20167651>
(besucht am 03.12.2015)

Navratil 1998

Navratil, Leo; Psychiatrie und Kunst - Ein Aufruf an die Schweizer Ärzte; Schweizer Archiv für Neurologie und Psychiatrie, S.236-239, 1998
URL: <http://www.sanp.ch/docs/1998/1998-05/1998-05-043.pdf>
(besucht am 03.12.2015)

Olge 2005

Ogle, Vanessa; Die Kolonisierung der Zeit - Repräsentationen französischer Kolonien auf den Pariser Weltausstellungen von 1889 und 1900; Historische Anthropologie: Kultur, Gesellschaft, Alltag; Ogle, 2005 Vol.:13, Iss.:3; S.376-396
URL: <http://www.degruyter.com/view/j/ha.2005.13.issue-3/ha.2005.13.3.376/ha.2005.13.3.376.xml>
(besucht am 03.12.2015)

Rich 2007

Rich, Sarah K.; Jean Dubuffet: The Butterfly Man; MIT Press Journals, Winter 2007, No. 119,

Pages 46-74,

Article stable URL:

<http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/octo.2007.119.1.46?journalCode=octo>
(besucht am 03.12.2015)

o.A.

<http://www.kunstmag.net/kunstrichtungen/art-brut.html>
(besucht am 03.12.2015)

Kontakt im Web – info at kunstmag punkt net

Inhaltlich Verantwortlicher gemäß § 10 Absatz 3 MDStV:

Name der Gesellschaft: Radulescu & Uerpmann GbR

Sitz der Gesellschaft: Obere Straße 9

D-33813 Oerlinghausen

Tel: +49 179 70 80 245

E-Mail: info@kunstmag.net

Geschäftsführer: Radulescu, Alin-Peter; Uerpmann, Sebastian

o.A.

http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/dieter_roth/category_works/snow/
(besucht am 03.12.2015)

Department of Digital Media:

Allegra Burnette, Creative Director

Shannon Darrough, Senior Media Developer

Dan Phiffer, Web Developer

Sara Dayton, Freelancer

Editorial: Jason Persse, Editorial Manager, Department of Marketing and Communications

o.A.

<http://www.artbrut.ch/en/21070/collection-art-brut-lausanne>
(besucht am 03.12.2015)

Webpublishing et coordination: Collection de l'Art Brut, Lausanne, 2012

o.A.

<http://www.dieter-roth-foundation.com/biografie/>
(besucht am 03.12.2015)

Inhaltlich Verantwortliche: Dieter Roth Foundation, Hamburg, 2015

Abteistraße 57; Dr. Dirk Dobke

o.A.

<http://www.dieter--roth.de/>
(besucht am 03.12.2015)

Inhaltlich Verantwortliche: Art Dictionary GmbH; An den Römerhügeln 1, 820231 Grünwald;

Geschäftsführung: Elke Thobe

o.A.

<http://www.hauserwirth.com/exhibitions/900/dieter-roth-reykjavik-slides-31-035-every-view-of-a-city/view/>

(besucht am 03.12.2015)

inhaltlich Verantwortliche: Hauser & Wirth, 2015

8. Abbildungen

Bild 1: André Breton, Atelier in der Rue Fontaine 42; Foto von Sabine Weiss, Mai 1960
Aus: Musée national d'art France (Hrsg); André Breton - La beauté convulsive; Edition du Centre Pompidou, Paris, 1991

Bild 2: Schwitters, Kurt; "Wooden Assamblage"; 1943/1945, Assamblage - Holz;
21,3x11,5x12cm; Provenienz: Lords Gallery, London
Aus: Wegener, Maria; Werner, Wolfgang (Hrsg.) Kurt Schwitters 1887-1948: Der Künstler von Merz; Ausstellungskatalog anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, von 27.10-16.12.1989; Kunsthandel Wolfgang Werner, Bremen, 1989

Bild 3: Heinrich Anton Müller; M4 Maschine, um 1914/22; verbleib unbekannt
Aus: Kurzmeyer, Roman; Heinrich Anton Müller - 1869-1930, Katalog der Maschinen, Zeichnungen und Schriften; Stromfeld Verlag (Roter Stern), Basel, Frankfurt am Main, 1994, S.69

Bild 4: Daniel Spoerri; "Hommage à Anton Müller, père de Dieu"; 1960; Privatbesitz Venezuela;
Aus: Kurzmeyer, Roman; Heinrich Anton Müller; - 1869-1930, Katalog der Maschinen, Zeichnungen und Schriften; Stromfeld Verlag (Roter Stern), Basel, Frankfurt am Main, 1994, S.190

Bild 5: Jean Tinguely; "Hommage et Trophée pour Anton Müller No.2 - (Supa Baluba = Krawall = Radau)", 1978; Kugelschreiber und Bleistift auf Papier, 26x41,8 cm; Privatbesitz
Aus: Kurzmeyer, Roman; Heinrich Anton Müller - 1869-1930, Katalog der Maschinen, Zeichnungen und Schriften; Stromfeld Verlag (Roter Stern), Basel, Frankfurt am Main, 1994, S.192

Bild 6: Jean Tinguely; "Klamauk", 1979; Privatsammlung Schweiz; geschweißte Skulptur - Traktor mit Aufbau; 330x700x300 cm
Aus: Kurzmeyer, Roman; Heinrich Anton Müller - 1869-1930, Katalog der Maschinen, Zeichnungen und Schriften; Stromfeld Verlag (Roter Stern), Basel, Frankfurt am Main, 1994, S.193

Bild 7: Jean Dubuffet; "Personage en ailes de papillons", 1953, Collage - Schmetterlingsflügel, Papier; 24,7x18,5 cm; Provenienz: Sammlung Gerstenberg;
Aus: <http://www.artnet.fr/artistes/jean-dubuffet/personnage-en-ailes-de-papillons-VbJTfO99Xi-jRGp12FYajw2>

Bild 8: Dieter Roth; "flacher Abfall", 1973
Aus: Bradley, Fiona; Dieter Roth; Diaries; Ausstellungskatalog zur Ausstellung: Dieter Roth Diaries, Fruitmarket Gallery, Edinburgh von 2.08 -14.10.2012; Fruit Market Gallery Verlag, 2012, S.43
Aufgenommen in der Galerie Hauser & Wirth & Pressenhube, Zürich, 1998; Provenienz: Collection Flick, Berlin

Bild 9: Dieter Roth; "flacher Abfall", 1973, 623 Ordner, 5 Holzregale, 7 Buchauflagen, 4 Lampen zwischen jedem Regal;

Aus: Bradley, Fiona; Dieter Roth; Diaries; Ausstellungskatalog zur Ausstellung: Dieter Roth Diaries, Fruitmarket Gallery, Edinburgh von 2.08 -14.10.2012; Fruit Market Gallery Verlag, 2012, S.56-57; Provenienz: Collection Flick, Berlin

Bild 10: Dieter Roth, Tagebuch von 1975

Aus: Bradley, Fiona; Dieter Roth; Diaries; Ausstellungskatalog zur Ausstellung: Dieter Roth Diaries, Fruitmarket Gallery, Edinburgh von 2.08 -14.10.2012; Fruit Market Gallery Verlag, 2012, S.64-65

Bild 11: Dieter Roth, "Soloszenen", 1997-98

Aus: Bradley, Fiona; Dieter Roth; Diaries; Ausstellungskatalog zur Ausstellung: Dieter Roth Diaries, Fruitmarket Gallery, Edinburgh von 2.08 -14.10.2012; Fruit Market Gallery Verlag, 2012, S.144

Ausstellung im d'APPERTutto, 48. Biennale, Venedig, 1999