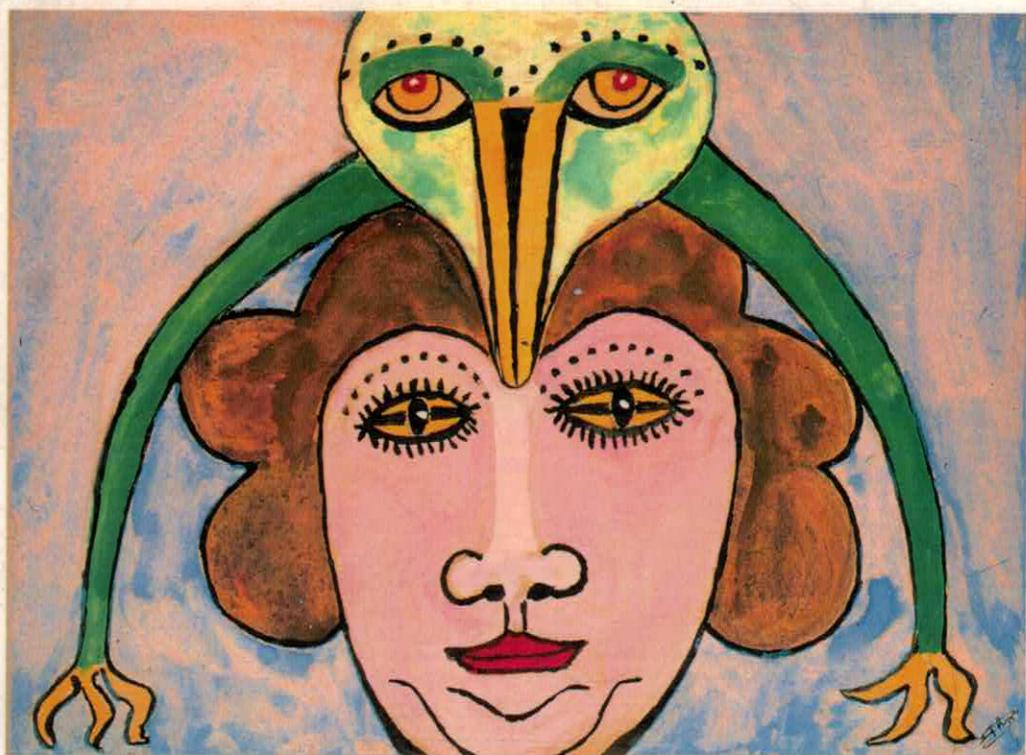


# KUNSTFORUM

Bd. 101, Juni 1989

INTERNATIONAL



## BILD UND SEELE

Über Art Brut und Outsider-Kunst

Zum Kölner BILDERSTREIT: Rezensionen, Kommentare, Materialien · **MONOGRAFIE** Reiner Ruthenbeck · **INTERVIEWS:** Heinrich Klotz: »Die Idee des Gesamtkunstwerks im Pluralismus der Medien«. Günther Umberg: »Ich male Tafelbilder«. Peter Weiermair: »Für Frankfurt die sauren sieben Jahre«.

ROMAN BUXBAUM

# Kunst und Psychiatrie

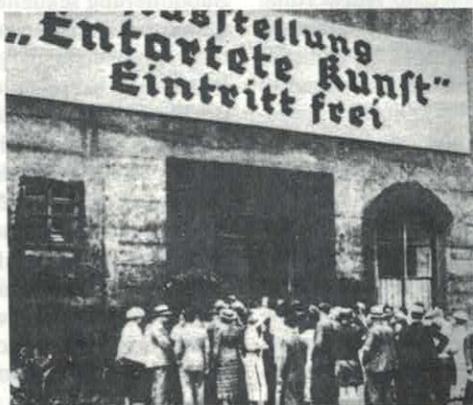
»Die Morgenstund hat Gold im Mund,  
aber manchmal auch den Hund,  
denn jede Tat hat ihren Lohn,  
ob gut, ob schlecht oder schön.«  
Adolf Wölfli

Wenn von Außenseiterkunst die Rede ist, stellt sich früher oder später immer die Gretchenfrage nach dem Zusammenhang zwischen dem Werk eines Künstlers und seinem psychischen Zustand. Auch der Titel dieses Bandes - Bild und Seele - verweist auf die Existenz eines solchen Bezuges zwischen der ästhetischen und der psychischen Ebene künstlerischen Schaffens. Welches sind die Zusammenhänge zwischen Kunst und psychischer Krankheit, zwischen Kunst und Psychiatrie, und wie haben sie sich entwickelt? Welche Relevanz hat die Kunst psychisch kranker Künstler: für sie selbst, für die psychiatrische Institution, in der sie leben, und für die Gesellschaft, die nun vermehrt ihre künstlerische Arbeit zu rezipieren beginnt, den psychisch Kranken aber weiterhin gettoisiert?

Im Verlauf der Geschichte änderte sich das Verständnis der Zusammenhänge zwischen Kunst und psychischem Kranksein immer wieder. Die Künstlermythen und die Einstellung zum psychisch Kranken spiegeln das Menschenbild und die geistige Atmosphäre der jeweiligen Zeit.<sup>1</sup> Es lassen sich diesbezüglich zwei gegensätzliche, geschichtlich gewachsene Positionen herausheben, die heute in

dialektischer Spannung koexistieren: die Position der Aufklärung und die der Romantik. Nicht nur unsere Kunstbegriffe, auch unser Krankheitsbegriff ist weitgehend vom Kraftfeld dieser geistesgeschichtlichen Polarität geprägt. Die Kunst psychisch kranker Menschen stand besonders oft als "Projektionsträger"<sup>2</sup> im Kreuzfeuer der Auseinandersetzung der beiden konkurrierenden Kunst- und Weltbegriffe. Auch heute können wir kaum über Kunst psychisch kranker Künstler sprechen, ohne in die alte Kontroverse - klassische Ästhetik versus anticlassische, manieristische<sup>3</sup> Ästhetik - hineinzugeraten. Ich möchte deshalb die beiden Standpunkte kurz charakterisieren und auf unser Thema Kunst und Psychiatrie beziehen.

In der Aufklärung waren künstlerische Anerkennung und psychisches Kranksein unvereinbar. Die lichte Welt der Vernunft ließ alles "Ver-rückte", Gefühlte, Besondere und Individuelle als unzulänglich erscheinen und forderte ein klassizistisches Kunstideal, das nach Regelmäßigkeit, Gesetzmäßigkeit und ordnender Begrenzung trachtete. Imagination, Inspiration, Phantasie und Enthusiasmus - die "rechtshemisphärischen" Funktionen also - waren aus dem Instrumentarium des



Völkischer Beobachter, 17. Juli 1937



IDA BUCHMANN und Roman Buxbaum im Malatelier der Psychiatrischen Klinik Königsfelden/Schweiz (1988). Foto: Petr Kalny

Künstlers verbannt. Erst im ausgehenden 18. Jahrhundert verkehrte sich im Sturm und Drang das starre Primat des Verstandes in eine - der klassizistischen Position polar entgegengesetzte - Aufwertung der Gefühlswelt des Künstlers, bis zum eigentlichen Vollbild des deutschen Geniekults, dessen Künstlerimago bis heute noch die Publikumserwartungen an den Stil und die Persönlichkeit des Künstlers mitbestimmt. Der Künstler erscheint nun "als Bruder des Verbrechers und des Verrückten" (Thomas Mann). Der tragische Künstler-Held wird zum Symbol des Scheiterns an der Welt.

In der Literatur des späteren 19. Jahrhunderts (und danach in der psychoanalytischen Theorie) erfährt der romantische Mythos von Genie und Irrsinn eine entscheidende Abwandlung. Er gleitet ab ins Pathologische. Bereits 1862 kleidet der deutsche Psychiater Schilling die romantisch-künstlerischen Verhaltensweisen in medizinisches Vokabular. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts entstehen die ersten Publikationen über die Kunst Kranker<sup>4</sup>, gefolgt von einer bis heute anhaltenden Flut von Schriften über das psychische Kranksein der Künstler. Die romantische Idee der Abnormität des Schöpferischen wird jetzt medizinisch verbrämt. In Künstlerpathographien anekdotenhaft wiedergegebene Kuriositäten berühmter Persönlichkeiten sollen die Nachbarschaft von Kunst und Krankheit dokumentieren. Die Schulmedizin - ganz im Geiste der Romantik - macht

sich auf die Suche nach einem somatischen Korrelat des Genialen<sup>5</sup> einerseits, der Verrücktheit andererseits. Sigmund Freud schafft mit der Theorie der Sublimierung sexueller oder aggressiver Triebenergien auf "höherwertige", sprich künstlerische Ziele<sup>6</sup> das erste psychoanalytische Modell für den krankheitsnahen Ursprung des Schöpferischen. Er sieht die Motive des Künstlers vor allem im kulturell sublimierten Streben nach "Ehre, Macht und Liebe der Frauen", dem "sekundären Kunstgewinn". Es folgen weitere Kunst- und Neurose-Theorien<sup>7</sup> seiner Schüler, die Kunst und Kreativität alle als Resultat intrapsychischer Konflikte verstehen. Erst mit der Entwicklung der Ich-Psychologie<sup>8</sup> um die Mitte unseres Jahrhunderts wird es auch der Psychoanalyse möglich, künstlerische Prozesse im Rahmen einer "konfliktfreien Sphäre" zu sehen und nicht mehr zu pathologisieren.

Die Psychiatrie tut sich bis heute schwer, wenn es um das künstlerische Schaffen psychisch kranker Menschen geht. Diese Ambivalenz hat ihre geschichtlichen Entsprechungen. Es waren die beiden Psychiater Walter Morgenthaler<sup>9</sup> und Hans Prinzhorn<sup>10</sup>, die um 1920 den wesentlichen Anstoß zur Entdeckung des kreativen Potentials in den Arbeiten psychisch kranker Menschen gaben. Doch waren es ebenfalls Psychiater<sup>11</sup>, die wenige Jahre später die "Entartung" der Moderne propagierten und für das schlimmste Kapitel der Pathologisierung von Kunst

und Künstlern mitverantwortlich zeichneten. Zwischen diesen beiden geschichtlichen Polen bewegt sich das Kunstschaffen psychisch kranker Menschen bis heute. Im Zeitalter eines erneuten Trends zur biologischen Medizin ist in den Kliniken das Interesse an der Kunst psychisch Kranker selten, Stellen für kompetentes Personal, also Künstler und Kunsttherapeuten, noch seltener. Zeichnungen von hohem künstlerischen Wert werden in Kliniken noch immer stapelweise weggeworfen oder zerfallen jahrzehntelang ungesichtet in Schränken. Die beiden in diesem Band vorgestellten Kliniken, in denen künstlerisch Begabte professionell unterstützt werden (Königsfelden in der Schweiz und Klosterneuburg bei Wien), sind eher löbliche Ausnahmen als die Regel.

Die psychiatrisch-medizinische Institution hat den Auftrag, Krankheiten zu heilen oder zu lindern, und nicht den, Kunst zu fördern. Hier stellt sich die Frage nach der ethischen und therapeutischen Basis einer künstlerisch orientierten Betrachtungsweise der Arbeiten psychisch kranker Menschen. Wo bleibt da die Therapie, wenn wir Bilder der "Künstler-Patienten" in Galerien und Museen an die Wand hängen oder verkaufen? Handelt es sich letzten Endes nicht um Vermarktung ihrer Krankheit, um morbiden Voyeurismus eines dekadenten Kunstbetriebs, der alles Neue, insbesondere alles Absonderliche, gierig aufsaugt? Viele Psychiater, die kunsttherapeutische Methoden in ihrer averbalen Kommunikationsmöglichkeit noch gutheißen, wenden sich ab, wenn psychisch Kranke von sich selber oder von anderen als Künstler gesehen werden. Doch die Unterstützung künstlerisch arbeitender, psychisch Kranker hat ein klares therapeutisches Konzept. Psychisches Kranksein ist mehr als bloß die Summe lästiger Beschwerden (wie sie etwa eine körperliche Krankheit ausmachen). Die meisten Symptome auch schwerer psychischer Erkrankungen können auch bei gesunden Menschen auftreten. Jeder von uns kann unter besonderen Umständen veränderte Bewußtseinszustände mit Halluzinationen, Wahnideen oder Depressionen erleben. Psychisch "krank" wird jemand erst, wenn er im Berufsleben, Freundeskreis und Familie aus seinem Rahmen ver-rückt. Psychisches Kranksein ist nicht durch Symptome, sondern durch soziale Isolation und Ächtung charakterisiert. Hier setzt die "Kunstrehabilitation"<sup>12</sup> an. Der künstlerisch begabte Kranke erlebt (meist zum ersten Mal in seinem Leben) eine aufrichtige Wertschätzung seiner Arbeit. Diese soziale Anerkennung ist der Boden für ein neues Selbstwertgefühl und das Herzstück jeder psychosozialen Rehabilitationsarbeit. Gottfried Dober wollte am Anfang auf das schöne weiße Papier nicht zeichnen. Es schien ihm allzu wertvoll für seine Zeichnungen. Im Rahmen unserer Zusammenarbeit hat er erlebt, daß sich Menschen für seine Bilder interessieren, sie bewundern und sie

P3E IST KEINE  
GUTE ABTEULUG

ICH WILL  
50 Franken FÜR  
MEINE BILDER

WILHELM GÖGOS

oben: ohne Titel, 1987, Filzstift auf Papier, 30 x 42 cm

unten: ohne Titel, 1987, Filzstift auf Papier, 30 x 42 cm.

Fotos: Roman Buxbaum, Baden

kaufen. Mit seiner künstlerischen Arbeit hat Gottfried Dober die Isolation und das Gefühl der Wertlosigkeit ein Stück weit durchbrechen können. Ida Buchmann nennt sich seit einiger Zeit Künstlerin. Sie sagt: "Ich läbe nôt schlächt als Künschtleri. Früener bin i id Rüschtchuchi gange, det häts nume achzg Franke im Monat ge. Bim Male verdiene meh!" Ida Buchmann hat in ihrer künstlerischen Arbeit eine neue Aufgabe, ein Stück neues Selbstwertgefühl und eine neue gesellschaftliche Identität als Künstlerin gewonnen. Sie freut sich, Zeichnungen anderen zu schenken. Sie, die Jahrzehnte dazu verurteilt war, Hilfeleistungen passiv anzunehmen, kann nun auch geben. Wilhelm Gögös lehnt es zwar ab, als Künstler bezeichnet zu werden, doch er fragt mich bei jeder Gelegenheit: "Herr Doktor, wann bekomme ich das Geld für meine Bilder?" Ausstellungen und Verkauf bedeuten für ihn (wie für die meisten Künstler) eine wichtige Form gesellschaftlicher Anerkennung. Es ist die Aufgabe der "Kunstrehabilitationsarbeit", daß Willi Gögös diese Anerkennung noch zu Lebzeiten zukommt. Außerdem, auch Patienten brauchen Geld! Die künstlerische Arbeit bedeutet hier eine individuelle Chance, die krankheits- und institutionsbedingte Isolation zu überwinden und mehr Selbstbestimmung zu erlangen.



ADOLF WÖFLI mit der Papiertrumpete vor seinem Arbeitstisch (1925). Foto: Adolf Wölfli-Stiftung Kunstmuseum Bern

Die empirische Talentforschung setzte der weit verbreiteten Vorstellung vom "bionegativen" Genie ein Ende.<sup>13</sup> Psychisches Kranksein verwandelt Unbegabte nicht automatisch in Künstler. Künstlerisch begabte Menschen sind keinesfalls neurotischer als die Durchschnittsbevölkerung, und künstlerische Hochbegabungen sind bei psychisch Kranken ebenso rar wie bei psychisch Gesunden. Lohnt sich dann der ganze Aufwand überhaupt, wenn er nur ganz wenige auserwählte, besonders begabte psychisch Kranke betrifft? Ist die "Kunstrehabilitationsarbeit" nicht ein ungerechter Luxus, der nur wenigen Privilegierten zugute kommt? Ist es nicht sogar ungerecht, wenn sich einzelne Patienten in einer Klinik plötzlich durch ihren "Künstlerstatus" abheben? Die Förderung der Kunst psychisch kranker Künstler hat meiner Meinung nach wichtige Aufgaben zu erfüllen, die über die individuelle rehabilitative Arbeit hinausgehen. Es sind Aufgaben nach beiden Seiten der Psychiatrie, nach innen und nach außen. Kunst schafft innerhalb der Psychiatrie einen Ort der Gesundheit und Normalität, einen Ort der Gegenseitigkeit. Im eingangs zitierten Reim von Wölfli trianguliert das "schön" - die ästhetische Ebene - das moralische Gegensatzpaar "gut oder schlecht". Auch der künstlerische Ausdruck eines Klinikpatienten - nicht gesund oder krank, sondern schön - erhebt sich über den Kontext von Krankheit und Psychiatrie auf eine neue kommunikative und soziale

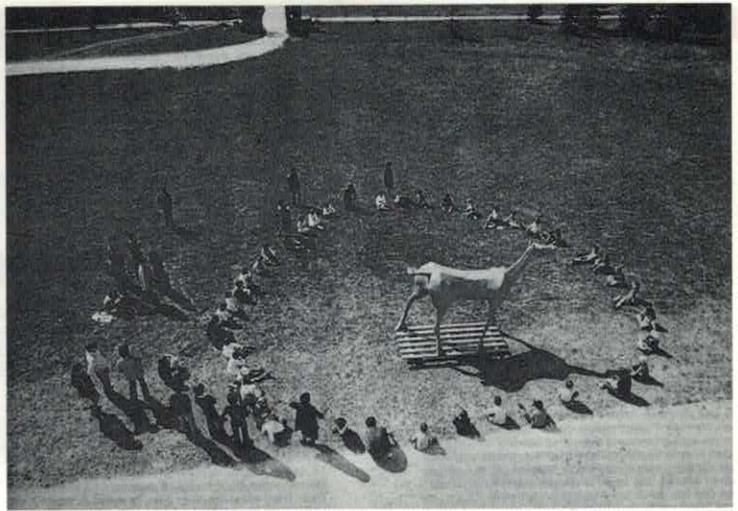
Ebene. Wenn "Patienten" künstlerisch arbeiten, können eingeschliffene Wahrnehmungs- und Verhaltensmuster zeitweilig fallengelassen werden. Ärzte verlassen ihren Helferstatus und werden zu staunenden Rezipienten, zu Beschenkten, zu Partnern. Künstlerisch schaffend ist der Kranke ein Gesunder, wenn sich der Arzt auf diese Rollenumkehr einzulassen vermag. "Professor, bringen Sie mir den Bleistift, ich bin hier der Künstler!" hörte ich einmal Johann Hauser dem Gugginger Psychiater Navratil zurufen. Solches Umdenken verunsichert manchmal, gibt aber neue Anstöße, zeigt neue Wege. An dieser Stelle sei an die künstlerischen Projekte der siebziger Jahre erinnert, etwa an das berühmte Theater vom "Marco Cavallo"<sup>14</sup> in der Psychiatrischen Klinik in Triest, an Leo Navratils "Haus der Künstler" in Gugging<sup>15</sup>, aber auch an Joseph Beuys und seine Schüler, die viel mit psychiatrischen Patienten gearbeitet haben. Kunst in der Psychiatrie hat hier ihre reformierende Kraft bewiesen. Walla schreibt "Idiotenanstalt" auf die Straße in der psychiatrischen Anstalt, Gögös kritisiert in seinen Schriftbildern heftig den Klinikalltag. Diese Künstler reflektieren in ihren Arbeiten intensiv ihre Situation als Insassen einer psychiatrischen Klinik.

Doch neben dieser Auseinandersetzung mit der Institution wirkt Kunst aus der Psychiatrie auch "draußen". Künstlerische Arbeiten einiger psychisch kranker Künstler (Wölfli, Soutter, Walla, Buchmann u. a.) haben in Galerien und Museen neben Arbeiten "gesunder" Künstler bestanden, und zwar durch mehr als ihre bloß ästhetische Präsenz. Losgelöst von den Rahmenbedingungen ihrer Entstehung haben sie sich einen festen Platz in der Geschichte der Kunst des 20. Jahrhunderts erobert. Es sei hier nur kurz an den Einfluß von Prinzhorns "Bildnerei der Geisteskranken" auf den Surrealismus erinnert. Die "Outsider" von damals sind zu wichtigen Partizipanten der Kunst der Gegenwart geworden.

Diese soziokulturelle Präsenz psychisch kranker Künstler wirkt korrigierend zurück auf das Bild des Kranken in der Gesellschaft. Hier ist eine Chance, verzerrte, ablehnende und isolierende Projektionen zurückzunehmen und dem psychisch Kranken seine Würde zuzugestehen. Künstlerisches Arbeiten in der Psychiatrie hat eine sozialpsychiatrisch reformatorische Kraft, die sich sowohl innerhalb der psychiatrischen Institution entfaltet, wie sie auch das Verhalten der Gesellschaft gegenüber der Psychiatrie mit verändert.

Es ist Zeit, die Gettoisierung der Kunst nach psychischen und sozialen Besonderheiten ihrer Hersteller aufzugeben. Es gibt keinen grundsätzlichen Unterschied zwischen der Kunst psychisch Kranker und psychisch Gesunder, wesentlicher sind der Unterschied zwischen guten und schlechten Arbeiten und die Verschiedenheiten zwischen den einzelnen

Künstlern. Keiner der Künstler aus Königswalden hat je Ausstellungen anderer Künstler besucht. Als ich Ida Buchmann das erste Mal sagte, es werde eine Ausstellung in einer Galerie geben, fragte sie, was das sei, eine Galerie. Kunst psychisch Kranker steht zwar außerhalb des lernbaren kulturellen Kontextes, jedoch nicht außerhalb des Zeitgeistes. Gottfried Dober weiß über einzelne Tagesthemen genau Bescheid, der Flugzeugabsturz von Remscheid hat ihn auch künstlerisch beschäftigt. Wilhelm Gögös verfolgt wiederum sehr genau die politischen Veränderungen im Ostblock. Die Themen seiner zeichnerischen Arbeit sind zeitgebunden. Künstlerische Arbeiten vieler psychisch kranker Künstler sprengen den Kontext ihrer Entstehung und lassen sich in ihrer Dimension nicht auf das Thema psychische Krankheit oder soziales Außenseitertum reduzieren. Denn das Erleben psychisch kranker Menschen ist uns nicht wesensfremd. Existentielle Gemeinsamkeiten wie Geburt, Liebe, Freude, Angst, Schmerz und Tod sind stärkere Brücken als alle Verschiedenheiten. So ist auch die Kunst kranker Menschen keine "kranke Kunst". Sie betrifft uns dort, wo wir durch gemeinsames Erleben existentiell verbunden sind.



oben: MARCO CAVALLO, Psychiatrische Klinik in Triest  
 unten: AUGUST WALLA, Idiotenanstalt, Gugging bei Wien (aus dem Buch: Leo Navratil, August Walla, Sein Leben und seine Kunst, Nördlingen 1988)

### Anmerkungen

- 1 Neumann, E., *Künstlermythen*, Campusverlag, 1986 (im folgenden Text mehrfach zitiert).
- 2 Gorsen, P., *Kunst, Literatur und Psychopathologie heute*, in: Gadamer-Vogler, *neue Anthropologie*, Bd. 4: *Kulturanthropologie*, Thieme, Stuttgart 1973.
- 3 Hocke, G. R., *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*, Rowohlt, Hamburg 1957.
- 4 Lombroso, C., *Genio e follia*, Padua 1864; ders., *Arte nei pazzi*, *Arch. di psychiat.*, *Scienze legali* 1, 1880; Tardieu, A., *Etude medico-legale sur la folie*, Paris 1872; Winslow, F., *On the insanity of men of genius*, *Journ. Psycho. Med. Ment. Pathol.* 2, 1849.
- 5 Sir Galton, F., *Hereditary Genius*, London 1869; Gall, F. J., *Schriften über Phrenologie*.
- 6 Freud, S., *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, 1910; ders., *Der Moses des Michelangelo*, 1914; ders., *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, 1916/17, und *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, 1933; Kraft, H. (Hrsg.), *Psychoanalyse, Kunst und Kreativität heute*, DuMont, Köln 1984.
- 7 Rank, O., *Der Künstler*, 1907; Stekel, W., *Die Träume der Dichter*, 1912.
- 8 Hartmann, H., *Ichpsychologie und das Anpassungsproblem*, 1939.
- 9 Morgenthaler, W., *Adolf Wölfli - ein Geisteskranker als Künstler*, Bircher-Verlag, Bern, Leipzig 1921.
- 10 Prinzhorn, H., *Bildnerie der Geisteskranken*, Springer-Verlag, Berlin 1922.
- 11 Schneider, C., *Entartete Kunst und Irrenkunst*, *Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten*, 1939.
- 12 Buxbaum, R., *Zwischen Innen und Außen*, Edition Stähli, Zürich 1986; ders., *Kunstrehabilitation*, in: "Bild und Seele", *Bulletin des Seedamm-Kulturzentrums Pfäffikon*, 1988, S. 6-12.
- 13 L. M. Termann und Mitarbeiter, in: Oden, M. H., *The fulfillment of promises, 40 years follow up of the Termann gifted group*, *Genetic Psychol. Monographs*, 77 (Feb.) 1968, 3-93.
- 14 Scabia, G., *Das große Theater des Marco Cavallo. Phantasiearbeit in der Psychiatrischen Klinik Triest*, Frankfurt 1979.
- 15 Navratil, L., *Die Künstler aus Gugging*, *Medusa*, Wien - Berlin 1983; Bader, A., und Navratil, L., *Zwischen Wahn und Wirklichkeit. Kunst - Psychose - Kreativität*, Bucher, Luzern und Frankfurt/M. 1976.

ROMAN BUXBAUM/CHRISTOPH DOSWALD

# Kunst zwischen Innen und Außen

PSYCHIATRISCHE KLINIK KÖNIGSFELDEN BEI BRUGG (SCHWEIZ)

ÜBER DIE SPRACHE IM WERK VON IDA BUCHMANN (\*1911)  
GOTTFRIED DOBER (\*1917): BILDER DER SEHNSUCHT  
WILHELM GÖGÖS (\*1931): EIN ANTI-ÄSTHET.

**S**eelische Not und Krankheit erschüttert und zermürbt den Kranken. Sie bedroht ihn mit sozialer Isolierung. Das Gespräch mit ihm wird unergiebig, sein Verhalten befremdend. Rückzug und Flucht in die eigene Phantasiewelt verschärfen seinen Beziehungsverlust zur Umwelt. Hinter der stummen Abwehr mag sich aber eine Welt voller Leben und Gefühle verbergen. Sie kennen zu lernen, ist gelegentlich möglich, wenn Kranke in spontan gemalten Bildern über ihre Innenwelt berichten", schreibt Prof. F. Gnirss, Ärztlicher Direktor der Psychiatrischen Klinik Königsfelden. - Dr. Roman Buxbaum, der seit 1986 am Aufbau des "Kunstrehabilitationsprojekts" in Königsfelden arbeitet, sagt: "Innerhalb wie außerhalb der Psychiatrie braucht Kunst bestimmte äußere Bedingungen, um gedeihen zu können. Ein solch kulturelles Klima entsteht nicht von selbst, und es ist weder in Gugging noch in Königsfelden einem glücklichen Zufall zu verdanken. Vielmehr arbeiten an beiden Kliniken Direktoren, Ärzte, Ergotherapeutinnen, Krankenschwestern und Pfleger mit einem besonderen Interesse für die Kunst 'ihrer' Patienten. Ich bin überzeugt, daß auch an anderen Kliniken künstlerisch begabte Patienten leben, deren Talent jedoch mangels nötiger Unterstützung brachliegt."

(Beide Zitate aus "Zwischen Innen und Außen", Edition Stähli, Zürich 1987.)

## »Vater-Land, ruh in Gottes Hand«.

### Die Sprache im Werk von IDA BUCHMANN.

Das Werk Ida Buchmanns (geb. 1911) ist, was die formale als auch die inhaltliche Ausprägung angeht, ein komplexes Konstrukt immer wiederkehrender Elemente. Herzen, Augen, Hände, Körper und vieles mehr unterliegen der strengen Nomenklatur eines genormten Vokabulars. Ist man bei der Zuordnung und Ursprungssuche der kindlich-reduktiven Formensprache auf Vermutungen angewiesen, so kann die Quelle der mit kalligraphischer Akribie verfaßten Inschriften, welche die Bilder begleiten und zum Teil versprachlichen, mit einiger Sicherheit bestimmt werden. "Neger wisse macht me ned" (Neger weiß anmalen macht man nicht), "Vater-Land, ruh in Gottes Hand, wenn wier Deinen Namen kennen, und wir Deinen Wert erkennen, Fühlen wier uns hoch beglückt", "Ein Wanderbursch mit dem Stab in der Hand, kommt wieder heim aus dem fernen Land", "Zwei Herzen im drei Viertel Takt, Die hat, der Mai zusammen gebracht", oder "Ein armer Vischer bin ich zwar, verdien mein Geld stets in Gefahr", sind nur einige bruchstückhafte Auszüge aus dem reichen Repertoire an Volksliedern, Bauernregeln und Binsenwahrheiten, die für Ida Buchmann als unermesslicher Fundus und zugleich katalysierende Assoziation direkt verknüpft sind mit dem Akt der Bildschöpfung.

Es scheint als ob Ida Buchmann "zettelkastenartig" mit den isolierten Verszeilen und Liedfragmenten verfährt, quasi in einem Akt der plötzlichen Reflexion das zum Bild Gewordene durch nachträgliche, in der freien Assoziation gefundene sprachliche Begriffe zu legitimieren versucht. Beobachtet man Ida Buchmann beim Malen, so erkennt man sofort, daß diese sprachliche Ebene von zweitrangiger Bedeutung für die Künstlerin ist und oft erst bei der Hinterfragung des Bildgegenstandes durch den Maltherapeuten zum Zuge kommt. Diese Versprachlichung des Bildgegenstandes scheint ein allgemeines Anliegen psychisch kranker Künstler zu sein, was Arbeiten von August Walla, Arthur Schaffner, Gottfried Dober und Adolf Wölfli belegen. Während jedoch bei Wölfli durch die Sprache die Verinnerlichung des Bildes und damit der Ausschluß des Betrachters noch verstärkt werden, die Sprache mitunter eine vollkommen autonome Bedeutung erlangt, arbeiten Ida Buchmann Verse nach außen und nehmen eine vermittelnde, beinahe didaktische Position ein.

Ida Buchmann, die als älteste Tochter in einer



IDA BUCHMANN  
oben: Zwinger-Kalender, 1988, Mischtechnik auf Leinwand, 155 x 188cm, Courtesy Galerie Stähli, Zürich  
unten: Dino 45, 1989, Mischtechnik auf Leinwand, 155 x 120 cm.  
Foto: Roman Buxbaum, Baden



IDA BUCHMANN, Zigeuner-Wagen, 1988, Mischtechnik auf Leinwand, 150 x 255 cm. Courtesy Galerie Stähli, Zürich

Handwerkerfamilie in Egliswil, einem kleinen Dorf im Aargauer Seetal, aufwuchs, ist schon seit ihrer frühen Jugend vertraut mit dem in diesen ländlichen Regionen weitverbreiteten Volksliedgut, den bäuerlichen Alltags- und Kalenderweisheiten und dem Aberglauben von schweizerischen Sagen und Mythen. Seit 1966 lebt sie ständig in der Psychiatrischen Klinik in Königsfelden, doch ihre Haltung und die Beurteilung der Welt, die sie umgibt, orientiert sich weitgehend noch an den Werten, die sie sich während ihrer Jugendzeit aneignete. Nur so ist zu verstehen, wieso Ida Buchmann in den Gesprächen, die sie während des Malens und Zeichnens mit dem Therapeuten führt, immer wieder ihre eigene Geschichte thematisierend, eine vollkommen ahistorische Haltung einnimmt, sozusagen die Vergangenheit zur Gegenwart verklärt. - Als ich sie das letzte Mal sah, berichtete sie mir von ihrer Schwangerschaft, führte, um dies zu bekräftigen, meine Hand auf ihren Bauch und fragte mich, ob ich die Zwillinge da drinnen spüre. Auf das entstandene Bild schrieb sie dann: "In der Hoffnung" und etwas weiter unter "Von der Wiege bis zum Grab". Auf diese Weise projiziert Ida Buchmann die Erfahrungen, welche die Lieder und Kalenderweisheiten propagieren, in ihre eigene Welt, macht sie zu ihren

eigenen Erfahrungen. Im Sinne eines "intellektuellen Realismus" zeichnet sie das, was sie weiß, und nicht das, was sie sieht. Zwar eignet einigen Bildern wie "Das gelbe Wägeli" auf den ersten Blick durchaus eine realistische und durchaus kritische Haltung, doch stammt die Symbolik der Farbe und des sprachlichen Begriffes (gelber Wagen = Transportmittel der Irrenanstalt) aus einer vergangenen Zeit und entspricht keineswegs der alltäglichen, klinischen Realität.

Ida Buchmanns Bilder und die kalligraphischen Kommentare zeugen letztlich von einer fatalen, tragikomischen Haltung gegenüber dem Leben. Selten thematisiert sie eine positive Weltanschauung. Meist berichten ihre "Bildgeschichten", die formal stark an Comics erinnern, von der Bürde und der tiefen Religiosität des ländlichen Daseins. Tiefe Falten und Furchen durchziehen die Gesichter ihrer Bild-Protagonisten, und die Rosen oder Herzen sind schwarz statt rot. Der Tod und das Wissen um seine unausweichliche Notwendigkeit sind der latente Begleiter dieser expressiven, pseudo-intellektuellen Bildwelten. Der Tod fungiert in diesem Sinne schließlich als Symbol für das Andere, für das Unerklärliche, das dem Erkennen durch unseren Verstand verwehrt bleibt.

Christoph Doswald

# Bilder der Sehnsucht Über GOTTFRIED DOBER

Gottfried Dober ist 1917 in Kürnberg am Rigi geboren und lebt seit 1945 ununterbrochen in der Psychiatrischen Klinik Königsfelden. In den 45 Jahren seines Aufenthaltes in der Klinik war Gottfried Dober weitgehend von der Außenwelt isoliert. So blieb für ihn das Weltgeschehen in der Nachkriegszeit stehen, der bewegtesten Zeit seines Lebens. Dober ist auch der Überzeugung, seine Krankheit sei eine "Folge von Kriegshandlungen", wie er sich ausdrückt. Dober hat nicht gelernt zu telefonieren und bis vor kurzem noch nie von einem Fotokopierapparat gehört. Er war sehr erstaunt zu sehen, wie das Gerät seine Zeichnungen zu Dutzenden ausspuckte. Die Bilder Gottfried Dobers könnte man "Bilder aus der Isolation" nennen. Diese krankheits- und hospitalisationsbedingte Isolation durchbricht er mit seiner zeichnerischen Arbeit. Seit Jahrzehnten schreibt und zeichnet er ohne Aufforderung. Er hat Dutzende von Briefen an kirchliche und weltliche Autoritäten wie Päpste, Äbte, Bundesräte und hohe Militärs geschrieben. Seine Briefe und Zeichnungen sind von kalligraphischer Sorgfalt und werden in stundenlanger Präzisionsarbeit angefertigt. Für jeden Strich nimmt er sich viel Zeit, jedes Detail ist von größter Bedeutung. Am liebsten benutzt Dober einen Bleistift, Filzstift oder Feder und Tusche. Farben verwendet er selten. Als ich ihm das erste Mal schönes, neues Papier vorlegte, scheute er sich, darauf zu zeichnen. Es sei zu wertvoll, meinte er.

Inhaltlich stehen drei Themenkreise im Zentrum



GOTTFRIED DOBER, Wer spinnt, hat mehr vom Leben, 1986, Filzstift auf Papier, 60 x 42 cm. Courtesy Galerie Stähli, Zürich

seines künstlerischen Schaffens. Der erste dreht sich um das Thema Familie, der zweite um religiöse Inhalte, der dritte Themenkreis behandelt Katastrophen, wie den Untergang der Titanic, Krieg und kürzlich den Flugzeugabsturz von Remscheid. Unter den religiösen Motiven hat das Kloster Einsiedeln eine bevorzugte Stellung. Der aus der Inner-schweiz stammende Dober hat den Klosterbau viele Male aus dem Gedächtnis gezeichnet. Vor einigen Jahren flüchtete er aus der Klinik und fuhr nach Einsiedeln, um dort um Aufnahme im Kloster nachzusuchen. Tatsächlich hat sein Leben in der Klinik nicht wenig Ähnlichkeit mit demjenigen eines Mönchs. Bei einem gemeinsamen Besuch des Klosters im Herbst letzten Jahres bat mich Gottfried Dober eindringlich, im Kloster bleiben zu dürfen und nicht mehr nach Königsfelden zurückkehren zu müssen.

Doch Dobers zeichnerisches Werk berichtet auch von jener Welt "außen". Er kennt sie nur aus dem Fernseher und den Zeitschriften. Und doch geben seine Zeichnungen der Stadt New York eine erstaunlich präzise Vision einer ihm so fremden Welt. Ist es die Distanz, das Ausgeschlossenensein, daß Dober mit der Schärfe eines Propheten das Absurde derart treffend visualisieren läßt? In tagelanger Arbeit zeichnete Gottfried Dober acht Wolkenkratzer mit Hunderten von Fenstern. Die unregelmäßigen, schrägen Linien kontrastieren zur Sorgfalt und Ausdauer der zeichnerischen Ausführung. Am rechten Rand des Blattes erklärt Dober:

"Wie bin ich auf das Wolkenkratzer zeichnen gekommen. 1. weil ich von Jugend auf Interesse gehabt hätte am Wolkenkratzerbau.

Trotzdem ich nicht Schwindelfrei bin. Gottfried hat Angst, in die Tiefe zu schauen!.. O mein = Gott, vor einem jähen und unvorberaiteten behüte und

bewahre mich. Gottfried will die Bauherren von Neujorck nicht zwingen und auffordern zu neuen Wolkenkratzern zu bauen. Gottfried sagt sich Heute, er sei gegen das Wolkenkratzer bauen. Gottfried wohnt am liebsten in einem Einfamilienhaus.

Sollen sich alle Bauherren der Welt Vereinigen keine Wolkenkratzer mehr zu bauen.

Dober Gottfried sehnt sich sehr nach einem Einfamilienhaus. Von Winkler und Frieburg. Gottfried denkt er habe fast zu viel Wolkenkratzer gebaut auf dem Papier und ich muss mich entschuldigen bei den Fräuleins und bei Herrn Buchsbaumer."

In seinen Zeichnungen erlebt



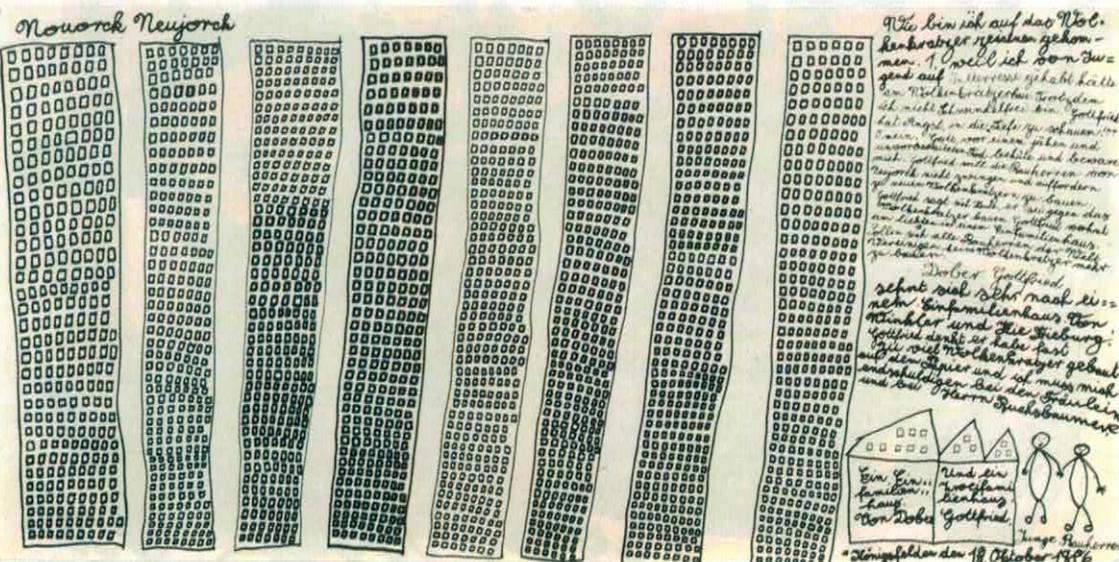
GOTTFRIED DOBER, Kloster Einsiedeln, 1986, Gouache, 47 x 64,4, cm. Courtesy Galerie Stähli, Zürich

sich Gottfried Dober nicht nur als Bauherr, auch Astronom, Küchenbursche, Kindergärtner, Kapuzinermonch und Soldat ist er auf dem Papier schon gewesen. Nur Künstler habe er eigentlich nie werden wollen, sagt er.

Die Zeichnungen Gottfried Dobers haben einen narrativen Charakter. Bild und Text durchdringen einander formal und inhaltlich. Der Bildaufbau ist durch ein hohes Maß an Ordnung und Ausgewogenheit gekennzeichnet. Diese Ordnungstendenz kon-

trastiert mit Dobers lebendiger Strichführung. Ausgeprägte Symmetrie, Reduktion des Formrepertoires auf wenige, klar definierte, dafür mehrfach sich wiederholende geometrische Elemente, Beschränkung auf das Wesentliche, Verzicht auf Farbe und unnötige Verzerrungen erreichen eine kühle, klare Atmosphäre abstrakter Schönheit und Weite. Die asketische Vereinfachung zur fundamentalen Einheit wird zur stillen Ästhetik in Dobers "Bildern des Gebets"

Roman Buxbaum



GOTTFRIED DOBER, Nouorck Neujorck, 1986, Filzstift auf Papier, 80 x 156 cm. Courtesy Galerie Stähli, Zürich

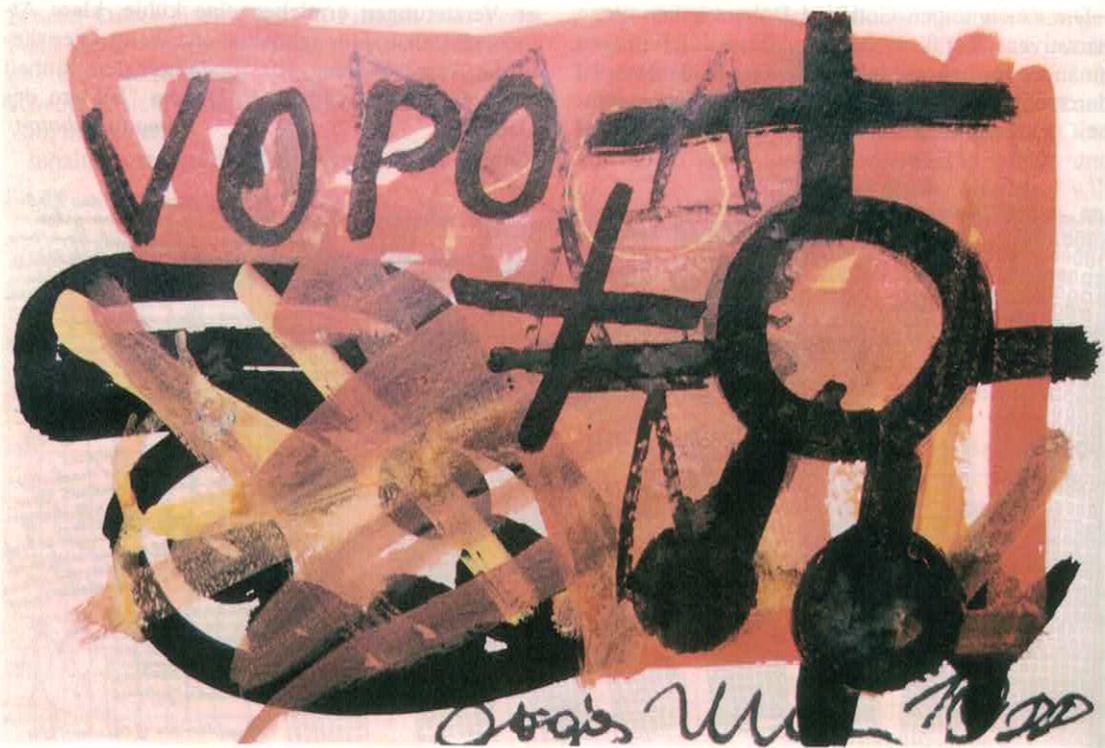
## Ein Anti-Ästhet

### Über WILHELM GÖGÖS

Wilhelm Gögös ist 1931 in Bratislava geboren und in Raab in Ungarn aufgewachsen. 1956 flüchtete er mit seiner Familie in die Schweiz, mußte aber ab 1963 wegen epileptischer Anfälle und Alkoholproblemen in psychiatrische Behandlung. Seit 1973 lebt Wilhelm Gögös ununterbrochen in der Psychiatrischen Klinik Königsfelden. Seit einigen Jahren hat er gelegentlich aus eigener Initiative gezeichnet und gemalt. Die Zeichnungen, mit Kugelschreiber oder Stiften angefertigt, zeigen karikaturähnliche, schematisierte Darstellungen seiner Lieblingsthemen: Panzer und "Flugzeug von hinten", Würfel, Tetraeder und andere räumliche Darstellungen geometrischer Körper. Dieses Chiffrenrepertoire bezieht sich auf die Lebens- und Leidensgeschichte Wilhelm Gögös'. Durch die Verschlüsselung seiner Symbolsprache kann er auch mit schwierigen autobiographischen Themen künstlerisch umgehen. Manchmal verwirft Gögös beim Zeichnen die Intention, etwas darzustellen oder abzubilden. Es entstehen dann abstrakte Blätter,

geprägt durch eine gefühlsbetonte, malerisch-satte und großzügige Pinselführung. Der kräftige Duktus paart sich mit einer fast aggressiven Offenheit und Ehrlichkeit. Gögös spart nicht mit Kritik an der Klinik, an sich selbst und an der eigenen zeichnerischen Tätigkeit. Ein Blatt trägt den Titel "Plödcin", womit Gögös sein zeichnerisches Arbeiten meint. Auf einem anderen macht er sich über mich als "Papirdoktor" lustig. In einer Serie von Blättern kritisiert er das Essen auf der Abteilung und bezeichnet sich selbst als einen "Tubel". Wilhelm Gögös hält sich nicht für einen Künstler. Wer ihn so nennt, muß mit vehementem Protest rechnen. Für ihn hat die Bezeichnung "Künstler" einen abschätzigen Beigeschmack, ähnlich wie etwa "Spinner". Er hält seine Bilder auch nicht für schön. Die ästhetische Qualität scheint ihm gleichgültig. So ist er frei für originelle Lösungen, für eine provokative "Antiästhetik", die der Kunst der achtziger Jahre sehr nahezustehen scheint.

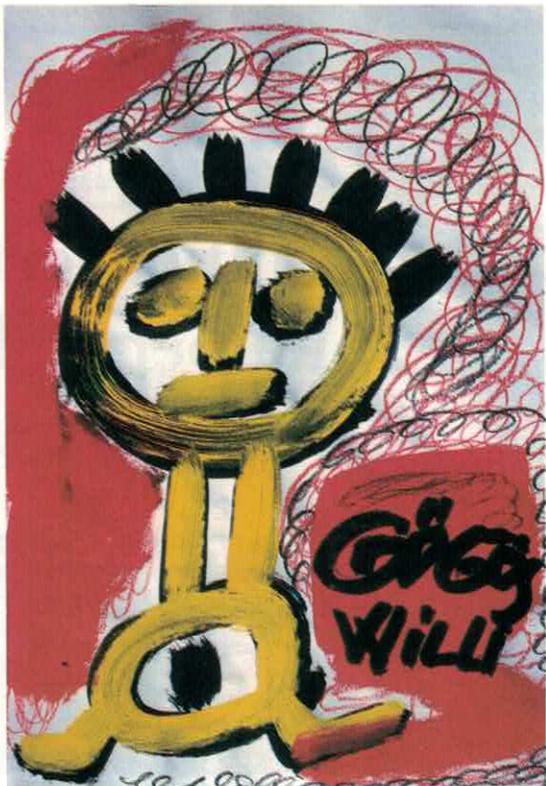
Obschon sich Wilhelm Gögös nicht Künstler nennen läßt, ist er sehr am finanziellen Ertrag seiner Arbeit interessiert. Immer wieder fragt er bei mir nach, wann er wieder Geld aus Bilderverkäufen bekomme. Durch seine künstlerische Arbeit kann er so nach vielen Jahren Klinikaufenthalt wieder selbständig Geld verdienen. Auf einem Blatt Papier hat Gögös geschrieben: "Ich will 50 Franken für meine Bilder." Gögös' Forderung widerspricht der noch



WILHELM GÖGÖS, VOPO, 1988, Gouache und Tusche auf Papier, 51 x 73 cm. Courtesy Galerie Stähli, Zürich

häufig formulierten, idealistischen These, die moralisch integre Art brut sei nicht an gesellschaftlichem und finanziellem Erfolg interessiert und stehe so der Korruptheit der etablierten Kunstszene gegenüber. Die romantische Vorstellung des arglosen, von materiellen Dingen unbelasteten "Irren" (oder Künstlers!) dient vielleicht zur projektiven Identifizierung in einer Gesellschaft, wo fast alles käuflich ist. Die Förderung von Art-brut-Künstlern und ihre Integration in die soziokulturelle Landschaft der Gegenwart bedeutet nicht unbedingt Beeinflussung und führt nicht zu einer Abnahme der Schaffenskraft oder der Ursprünglichkeit, sondern zu einer ersehnten und gerechten Anerkennung der künstlerischen Leistung bereits zu Lebzeiten. Schon Wölfli hat seine "Brotblätter" zu drei Franken das Stück verkauft. Hätte er weniger gut gezeichnet, wenn er einen angemessenen Betrag erhalten hätte? Es ist auf jeden Fall interessant, daß die Rüge der "Vermarktung" der Kunst von Außenseitern häufig aus dem Mund gut etablierter Kunsthändler oder auf dem Markt hoch gehandelter Künstler kommt. Eines ist sicher, Wilhelm Gögös' Position in dieser Sache ist eindeutig. Für ihn bedeuten der finanzielle Ertrag einerseits eine greifbare Wertschätzung seiner Arbeit, andererseits die konkrete Möglichkeit, sich etwas für den eigenen Gebrauch zu kaufen. Geld bedeutet für Wilhelm Gögös mehr Autonomie. "Auch Patienten brauchen Geld!" sagt er.

Roman Buxbaum



WILHELM GÖGÖS, ohne Titel, 1986, Acryl und Filzstift auf Papier, 64 x 47 cm. Foto: Roman Buxbaum, Baden



WILHELM GÖGÖS, ohne Titel, 1986, Filzstift und Gouache auf Papier, 21 x 30 cm. Courtesy Galerie Stähli, Zürich

ROMAN BUXBAUM

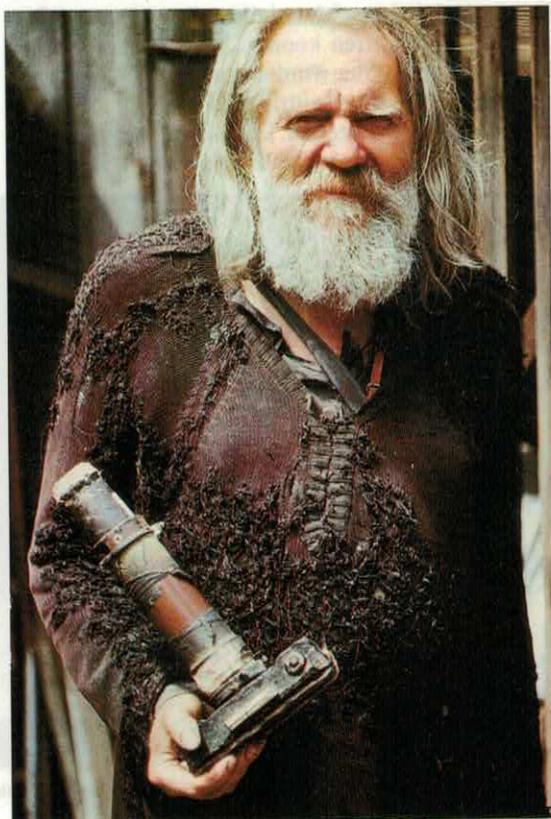
# Ein Außenseiter unter den Außenseitern

ÜBER MIREK TICHY

Der in einer tschechischen Kleinstadt lebende Mirek Tichy (\*1925) ist als Fotograf ein Sonderfall, eine Ausnahmeerscheinung ohnegleichen unter Außenseitern. Die "Monstrosität" seiner selbstgebastelten Fotoapparate, mit denen er Bilder von intensiver Sinnlichkeit und Erotik aufs Negativ zu bannen vermag, ist unglaublich und faszinierend zugleich. Ungewöhnlich ist auch seine Vorgehensweise. Für Tichy ist der fotografische Moment ein Augenblick, der Bruchteil einer Sekunde, und er lauert ihm auf wie einem wilden Tier.

In dieser Zeit, den späteren 50er Jahren, kam es bei Tichy zu Veränderungen. Der bis dahin sehr gepflegte und von Frauen umschwärmte junge Künstler begann, sein Äußeres zu vernachlässigen. Er wusch sich nicht mehr, rasierte sich nicht und ließ sich die Haare nicht schneiden. Von seinen vielen feinen Anzügen (sein Vater war Herrenschneider) behielt er nur noch einen, den er immer anhatte. Er zog die Kleider nicht mehr aus; wenn sie auseinanderzufallen drohten, flickte er sie mit Schnüren oder Draht. In wenigen Monaten sah er wie ein Einsied-

Mirek Tichy ist in mancher Hinsicht ein Außenseiter unter "Außenseitern". Er hat eine akademische Ausbildung. Nach dem Gymnasium besuchte er die Kunstakademie in Brünn. Bis etwa 1955 malte und zeichnete er intensiv, pflegte regen Kontakt mit anderen avantgardistischen Malern in der Region und nahm auch an Ausstellungen teil. Seine künstlerische Arbeit in dieser Zeit orientierte sich vor allem an kubistischen und expressionistischen Vorbildern, im speziellen an Picasso, aber auch an Matisse. Die Themen dieser frühen Bilder sind Stillleben, Frauenbildnisse und szenische Darstellungen von Frauen, etwa Tänzerinnen. Sie werden in leuchtenden, expressiven Farben abgehandelt, dies in Anlehnung an die kubistische Formgebung mit den schwarzumrandeten Flächen. Es ist wichtig zu wissen, daß es zu jener Zeit für einen Künstler in der Tschechoslowakei nicht ganz ungefährlich war, sich mit moderner Malerei auseinanderzusetzen. Tichy und seine Malerfreunde entsprachen keinesfalls dem Vorbild des sozialistischen Realismus und wurden - es war der Höhepunkt der Stalinära - heftig kritisiert.



Der 64 jährige MIREK TICHY mit einem seiner "monströsen" Fotoapparate, die allesamt aus Müll gefertigt sind, und mit denen er vor allem Frauen fotografiert. Alle Fotos: Roman Buxbaum, Baden



MIREK TICHY, o. T., 1982-88 (undatiert), Foto auf Karton aufgezogen, 15 x 18 cm

ler aus, wurde von den Nachbarn als "Steinzeitmensch" verlacht und von Polizei und Psychiatrie von nun an nicht mehr in Ruhe gelassen. Gleichzeitig erfuhr seine künstlerische Arbeit eine wesentliche Veränderung. Zunächst malte und zeichnete er noch, seltener auf Leinwand, eher auf Brettern, Karton und anderen Materialien, die er ohne großen Aufwand beschaffen konnte. Seine vorher so klar komponierten Bilder wurden nun fahrig, die Frauengestalten huschten zittrig und transparent durch fast monochrome Szenen. Die Bilder waren schnell gemalt und weniger sorgfältig elaboriert. Sie verlo-



MIREK TICHY, ohne Titel, 1982-88, (undatiert), Fotografie, Passepartout in Mischtechnik, 20,5 x 25 cm

ren den akademischen Anstrich. Doch das Thema blieb: Frauen!

Nun wandte sich Tichys Interesse immer mehr der Fotografie zu, die ihn bis heute beschäftigt. Auf diesem Gebiet hat er ein Werk geschaffen, das einzigartig ist und wenig Parallelen kennt. In über 20 Jahren schuf er Hunderte von Fotografien, die sich in der kleinen Wohnung, die er mit seiner über 80jährigen Mutter teilt, zu Bergen stapeln. Das Thema ist immer noch dasselbe: Frauen, im Bikini im Schwimmbad, durch den Maschendrahtzaun fotografiert, Frauen beim Einkaufen, auf dem Balkon des gegenüberliegenden Wohnhauses, Frauen durchs Fenster beim Umziehen geknipst, Schulmädchen auf dem Heimweg, halbnackte Frauen vom Fernsehbildschirm abfotografiert. Alles Schnappschüsse, in

Sekundenschnelle geschossen, unter höchster Anspannung, nicht bemerkt zu werden. Tichy trägt über der linken Hüfte einen selbstgebauten Halfter, in dem immer ein kleiner Fotoapparat steckt. In weniger als zwei Sekunden zieht er das Gerät unter dem Hemd hervor, knipst von der Hüfte her ein Foto, und schon ist der Apparat wieder weg! Das "Opfer" hat nichts bemerkt.

Diese Arbeitsweise hängt natürlich auch mit der Inkriminierung zusammen, der Tichy ausgesetzt war. Ein fotografierender "Steinzeitmensch" in einer kleinen Stadt in der Tschechoslowakei, das hat nicht nur Unmut bei den Behörden geweckt, sondern zu knallharten Maßnahmen geführt. So wurde Tichy mehrere Male in psychiatrischen Kliniken interniert. Die "Behandlung" bestand vor allem darin, daß man ihm zwangsweise die Haare und den Bart abschnitt, ihm die Kleider wegnahm und ihn in neue steckte. Erst in jüngster Zeit haben sich die Behörden an den skurrilen Außenseiter gewöhnt und ihn weitgehend in Ruhe gelassen.

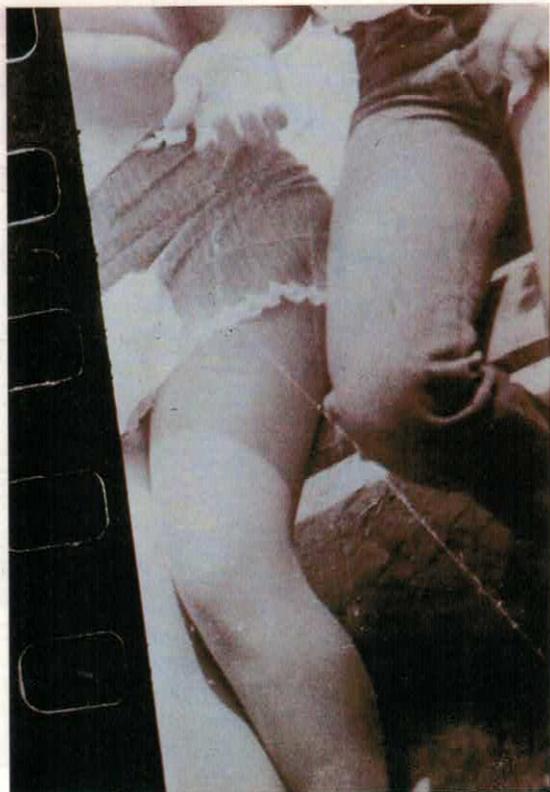
Die Angst vor der ständig drohenden Inhaftierung durch Polizei und Psychiatrie sowie Geldmangel zwangen den Fotografen, sich den Großteil seiner fotografischen Ausrüstung selber zu basteln. Mit unglaublicher Phantasie und Geschicklichkeit machte Tichy aus Konservendosen und Brillengläsern leistungsstarke Teleobjektive, aus Holzschachteln, Fadenspulen und

Bierdeckeln Kameragehäuse, die er dann mit Teer abdichtete und eventuell noch mit einer fahrbaren Blende ausstattete, die über einen Gummizug sogar variable Verschlusszeiten zuließ! Die professionelle Zwanghaftigkeit, die sonst dem fotografischen Metier anhaftet, verkehrt Tichy in ein negligiantes: "Das genügt so!" Auf dem Tisch in der Küche liegt ein Berg von Negativen, Fotos, Gummi, Leim, Papier, Dreck, dazwischen wieder Eßbares. Der Berg wird seit Jahren nie abgeräumt. Ab und zu zieht Tichy ein zerdrücktes Negativ heraus, wischt mit dem Ärmel den Staub ab oder hält es unter den Wasserhahn. Auch das Vergrößerungsgerät ist aus Brettern und Blechbüchsen gemacht. Zwei gegeneinander verschiebbare Holzlatten - durch eine Blechbüchse miteinander verbunden - lassen eine verstellbare Brennweite zu. Die Monstrosität des Gerätes verschlägt mir den Atem. Das Fotopapier reißt Tichy häufig von Hand auf die gewünschte Größe, wenn gerade keine Schere greifbar ist. "Das genügt, das ist nicht so wichtig!"

Die bewußte Mißachtung der fotografischen Reinheitsideale schlägt sich in Tichys Werk nicht als Unzulänglichkeit und Vergrößerung nieder, sondern überraschenderweise als Intensivierung der Sinnlichkeit. Durch die "schlechte" Behandlung erscheinen seine Frauengestalten in einem weichen, impressionistischen Licht, dem jedoch nichts Gekünsteltes anhaftet. Die Konturen verschwimmen zwar, um so schärfer aber werden die Stimmungen. Dem Moment des Verbotenen und des Raubes bei der Jagd nach dem Motiv entspricht die Fahrlässigkeit im Umgang mit den fotografischen Materialien. Es entstehen Frauenbilder von unglaublicher Poesie, ohne je von der konkreten, realistischen Ebene ins Kitschig-Illusionäre eines Männermagazins abzuheben.

Unter den Bergen von Fotografien (in seinem Haus) sucht sich Tichy längstvergessene Aufnahmen heraus, die ihm im Moment gut gefallen. Diese werden nun in Passepartouts eingerahmt, die er aus Kartonpapier, meist Schuhkarton, zuschneidet und häufig auch zeichnerisch oder mit farbigen Klebstreifen dekoriert. Teilweise entstehen so sehr elaboreierte Passepartouts, bis hin zu kleinen Imitationen von Barockrahmen.

Tichy hat seine Arbeiten seit den 50er Jahren nicht aus der Hand gegeben. Er will nichts verkaufen, er brauche kein Geld, sagt er. Von Ausstellungen hält er nicht viel. Doch er unterhält sich gern über seine Arbeit, über Kunst und Philosophie. Er schätzt Rembrandt und die Maler der italienischen Renaissance. Er ist der Ansicht, es gäbe eigentlich schon genug Kunst, auch genug gute Fotografien. Er, Tichy, mache das nur so nebenbei. "Weißt du, das mach' ich nur so für mich, das genügt!"



MIREK TICHY

oben: ohne Titel, 1982-88, (undatiert), Fotografie, 13 x 9 cm

unten: ohne Titel, 1982-88 (undatiert), Fotografie, Passepartout in Mischtechnik, 31 x 25 cm

Christoph Doswald

# Roman Buxbaum

»Geistesblitze«

Kunsthau Oerlikon, 1.4.-19.4.1989  
art-contact, 27.5.-24.6.1989

Wir wollten uns zuerst eigentlich selbst helfen", sagt Martin Senn vom Kunsthau Oerlikon. Doch aus der Selbsthilfe ist innerhalb von zwei Jahren ein in der Zürcher Kunstszene vielbeachteter Treffpunkt für Kunst, Musik, Literatur und Mode geworden. Die Non-profit-Institution verfolgt eine integrative Linie und versucht die althergebrachte Grenze zwischen Alltagskultur und Kunst aufzubrechen. In diesem Sinne hat die Ausstellung des in der Badener Provinz lebenden *Roman Buxbaum* programmatischen Charakter. Wie kaum ein anderer hat sich Buxbaum mit den Haushaltsgegenständen, den Ikonen unserer Wohlstandsgesellschaft, befaßt. Fasziniert von der properen Perfektion und Makellosigkeit

von Wäschekörben, Wohnwänden, Eckbänken, Reklametafeln, Blumenständern und Wandteppichen, unternimmt er wahre Streifzüge durch Haushaltsabteilungen, Brockenstuben und die unermeßlich reichen Lager von Altwarenhändler. Nicht einmal die Wohnungen seiner Freunde sind sicher vor dem manischen Sammler.

Buxbaums Kunst befaßt sich mit der visuellen Verwandtschaft von Alltagsobjekten und den ästhetischen Modellen der Kunstgeschichte, mit den Mechanismen der Wahrnehmung von Form und Funktion. "Erkenne dich selbst", heißt es hintersinnig auf einem der vielen Papierfetzen, die der Künstler zitatarig in seine Werke integriert: In letzter Instanz visualisieren



seine Installationen immer einen Prozeß der Selbsterkenntnis, der Selbstfindung, eine Reflexion der eigenen wie auch der kollektiven Traditionsmuster. Solange die Eckbank Bestandteil der Wohnungseinrichtung bleibt, erkennt sie wohl niemand als Kunstwerk, sondern wird sich bequem auf das rote Plastikpolster setzen. Erst das äußerst subtile gegenseitige Auspielen von kunstgeschichtlichen Mythen und Alltagsästhetik sowie die museale Präsentation erheben das in seine Einzelteile zerlegte Möbelstück zur skulpturalen Installation.

Umgekehrt funktionieren die



ROMAN BUXBAUM, Freiheit und Zwang, 1989, Installation im Kunsthau Örlikon mit 16 Fotografien und Holzkohle, 60 x 50 cm; oben rechts: Malerei, 1989, gefundenes Objekt, 35 x 15 cm