

IM GESPRÄCH MIT HANNAH RIEGER

Mit großer Freude begrüße ich die führende europäische Art-Brut-Sammlerin Hannah Rieger zu dieser Ausgabe von *In Conversation With*, Hannah Rieger mit Sitz in Wien verfügt über eine 500-teilige Sammlung, die ihr Interesse an der Kunst des österreichischen Ateliers Gugging, an weiblicher Art Brut und zeitgenössischer nicht-westlicher Art Brut widerspiegelt. Österreich hat eine lange Tradition in der Unterstützung und Förderung von Künstlern*innen mit Behinderungen. Um nur an einige zu erinnern: Der Künstler Arnulf Rainer begann Anfang der sechziger Jahre mit seiner beachtlichen Art-Brut-Sammlung; das Museum und die Galerie Gugging fördern auf internationaler Ebene neue und etablierte Talente und das Kunst- und Kulturatelier in Linz verfügt über einige Erfahrung in internationalen Projekten. Was denken Sie über eine Kultur, die die sozial Ausgegrenzten einbezieht und inwiefern ist Ihre Sammlung mit dieser Tradition verbunden?

Ohne Sigmund Freud und dessen Erkenntnisse über das Unbewusste wäre vermutlich das weltberühmte österreichische Art Brut-Modell als Männerabteilung einer psychiatrischen Klinik in Maria Gugging nahe bei Wien in dieser Form nicht möglich gewesen. Eine Kultur, in der das Unbewusste zählt und in der auch die Kunst vom Rand der Gesellschaft mit dem Unbewussten in Verbindung gebracht werden kann, muss sich geradezu der Integration der Schwächeren besonders verpflichtet fühlen. Das von Leo Navratil gegründete Haus der Künstler in Gugging wurde 2007 aus der Psychiatrie ausgegliedert und in eine moderne Institution mit Kunstproduktion (Haus der Künstler und Atelier), Museum und Galerie transformiert. Mit ihren imaginären Welten waren die Künstler aus Gugging von Anfang an imstande, Großartiges zu leisten und für die Gesellschaft Wichtiges zu tun. Leo Navratil korrespondierte bereits 1969 mit Jean Dubuffet und schickte ihm Zeichnungen zur künstlerischen Begutachtung. Dieser bestätigte die Fähigkeiten der Gugginger Künstler im Sinne der Art Brut. Darauf begründet sich eine österreichische Tradition, den Begriff Art Brut und nicht Outsider Art zu verwenden, der auch ich mich verbunden fühle. Für manche österreichische Künstler, wie beispielsweise Arnulf Rainer, war Gugging stets ein Ort der Kunst, ebenso wie die Surrealisten sehr früh Zeichnungen aus Psychiatrien als Kunst schätzten.

Meine Sammlung ist in ihrem Ursprung ganz wesentlich mit Gugging verbunden. Mit einer musealen Ausstellung von Johann Hauser und Oswald Tschirtner in Wien erwachte 1980 meine Leidenschaft für Art Brut. 1991 begann ich zu sammeln. In meiner väterlichen Familie war es nicht außergewöhnlich, sich für avantgardistische Kunst zu begeistern. Denn der Bruder meines Großvaters, der Zahnarzt Heinrich Rieger, hatte im Wien der Zwischenkriegszeit eine Kunstsammlung aufgebaut. Er wurde 1942 in Theresienstadt ermordet und seine Sammlung, die unter anderem viele Arbeiten Egon Schieles beinhaltete, bis heute nicht wirklich rekonstruiert. Mein Großonkel als Kunstsammler war sicher ein Vorbild. Aber natürlich hat der Holocaust – ich zähle zur sogenannten second generation, da mein Vater Überlebender eines Konzentrationslagers war – mit meinem Interesse für die Außenseiterthematik zu tun, die meine Identität und mein Leben besonders prägt. Symbolisch ehre ich mit meiner Sammlung nicht nur die Künstlerinnen und Künstler in ihrer jeweiligen Schicksalhaftigkeit, sondern auch Personen aus meiner Familie, die in einer der dunkelsten Perioden unserer Geschichte ausgegrenzt und verfolgt wurden. Auch das ist ein großer Teil meines kulturellen Erbes in Bezug auf meine Sammlung. Wenngleich Art Brut derzeit immer wieder und zunehmend in den Blickpunkt der globalen Kunstöffentlichkeit gerät, hat sie keinen gleichberechtigten Platz neben der akademischen Kunst. Das gilt insbesondere für Frauen. An dieser Gleichstellung arbeite ich als Sammlerin und als Art Brut-Aktivistin.

In Ihrer Ausstellung *Flying High 2019* (Brugger, Rieger, Rudorfer, 2019) wurde die Geschichte der weiblichen Art-Brut von ihren Anfängen bis heute gezeigt. Die Gleichberechtigung der künstlerischen Macht zwischen Frauen und Männern traf den Besucher mit eindrucksvollen Beispielen. Nichtsdestotrotz ist die romantische Idee des genialen, männlichen Künstlers, der in der Einsamkeit kreierte, immer noch lebendig und betrifft sowohl Mainstream, als auch Brut-Künstler. Es ist unbestreitbar, dass es einen starken kommerziellen Nutzen gibt, dieses etablierte Vorurteil aufrechtzuerhalten. Die Kunstszene ist immer noch ein wenig vorsichtig, wenn sie die Veränderung zu einem egalitären, kritischen und ästhetischen Paradigma fordern, denn heute werden die Standpunkte vor allem männlich dominiert. Wie kann man eine Veränderung herbeiführen?

Ich glaube, dass ein Wandel stattfinden wird, wenn mehr und mehr Museen, Kurator:innen, Galerist:innen, Messen und Sammler:innen das Thema von Frauen in der Art Brut aufgreifen. Mein Hauptinteresse gilt immer der Art und Weise, wie Art Brut-Künstlerinnen ihre wiedergewonnenen Identitäten – durch Kunst als Aktion und in der Kunst als Symbolisierung – zum Ausdruck bringen.

Mit *Flying High*, der – nach wie vor unvorstellbar für mich – weltweit ersten umfassenden Ausstellung weiblicher Art Brut, mit einem Fokus auf 93 Künstlerinnen, wurde ich plötzlich gestaltender Teil der Emanzipationsgeschichte von Frauen in der Art Brut.

Jede Geschichte weiblicher Art Brut ist natürlich eng mit der Emanzipationsgeschichte von Frauen im allgemeinen verbunden. Aber Diskriminierung manifestiert sich selbst oft dramatischer im Feld der Art Brut. Diese Künstlerinnen sind oft „Aussenseiter:innen inmitten der Kunst der Outsider“, da Art Brut immer noch für einen gleichberechtigten Platz neben der akademischen Hoch-Kunst kämpfen muss.

In meinem Leben war es meine Mutter, eine bekennende Feministin, die darauf bestand, dass ich Künstlerinnen in meine Sammlung aufnehme. Und das tat ich. Viele Jahre waren Männer in meiner Sammlung überrepräsentiert, da fast ausschließlich Künstler aus Gugging darin vertreten waren.

Laila Bachtiar ist bis heute eine der wenigen Ausnahmen in diesem österreichischen Art Brut Modell. Ab einem bestimmten Zeitpunkt wurde mir bewusst, dass es nur wenige eigenständige Sammlerinnen von Art Brut gibt. Und dass es noch weniger Frauen gibt, die Künstlerinnen sammeln.

In ihrem Essay von 1971 *Warum gab es keine großen Künstlerinnen?* (Nochlin, 1971) rekonstruiert die amerikanische Kunsthistorikerin Linda Nochlin die Umstände, die Frauen in den letzten 500 Jahren daran gehindert haben, beruflich in die künstlerische Laufbahn einzusteigen. Nochlin identifiziert in der Verinnerlichung sozialer Formen der Unterdrückung durch Frauen selbst einen der Gründe, die Frauen daran hinderten, das Selbstvertrauen zu haben, kreative Höhen zu erreichen. Frauen dürfen sich heute, mehr denn je, nicht mit Mittelmäßigkeit zufriedengeben und müssen nach Exzellenz streben. Wie ist aus Ihrer Sicht vorzugehen, um Künstlerinnen zu finden, zu fördern und auszuwählen?

Nur, was wahrgenommen werden kann, existiert auch. Dies gilt für Publikationen, Ausstellungen, Sammlungen, Messen, Kunstpreise und den Sekundärmarkt gleichermaßen.

Es gibt einen enormen Nachholbedarf, was die Unterstützung der Künstlerinnen betrifft und ein allgemeines Emanzipations-Thema ist.

In Bezug auf das Finden und die Auswahl von Künstlerinnen bin ich überzeugt, dass das Feld von Art Brut-Künstlerinnen viel größer ist, als von uns allen angenommen. Die weiblichen Positionen in der Art Brut hat es immer gegeben, sie sind nur lange Zeit kaum beachtet worden. Wir haben gerade begonnen, den Vorhang für die wunderbaren Art Brut-Künstlerinnen auf verschiedenste Weise zu öffnen. Großartige Beispiele ermutigen mich, dass der Weg zu einer Gleichstellung der Künstlerinnen beschritten wird. Dass aber gleichzeitig noch viel zu tun ist.

Massimiliano Gionis kuratorisches Konzept seines Palazzo Enciclopedico beinhaltete eine ausgewogene Repräsentation der Geschlechter der Outsider-Künstlerinnen auf der Biennale in Venedig 2013. Seither sind Guo Fengyi und Anna Zemánková weltberühmt. Auch Judith Scott verdankt ihre internationale Bekanntheit der Biennale in Venedig 2017. In der Neuhängung des Museum of Modern Art in New York 2019 finden sich Judith Scott, Pearl Blauvelt und Séraphine Louis.

Aloïse Corbaz, die berühmteste unter Jean Dubuffets Künstlerinnen wurde oft in Einzelausstellungen – auch im Museum Gugging – präsentiert. Ihre Bewertungen am Kunstmarkt reichen jedoch bei weitem nicht an jene der berühmten Männer in der Art Brut heran.

Bis heute existiert kein Buch über Else Blankenhorn, den weiblichen Star der Sammlung Prinzhorn. Obwohl Hans Prinzhorn selbst eines über sie schreiben wollte, nachdem das geplante Kapitel über sie in seinem berühmt gewordenen Buch aus 1922 *Bildneri der*



Geisteskranken budgetären Kürzungsnotwendigkeiten zum Opfer gefallen war. Und obwohl mit *Irre ist weiblich* dem Museum Prinzhorn in Heidelberg 2004 eine umfassende wissenschaftliche Aufarbeitung und Präsentation der Künstlerinnen der Sammlung Prinzhorn gelungen ist. Diese war auch mein Vorbild für die Wiener Ausstellung *Flying High*.

In den vergangenen Jahren bewegte sich zeitgenössische Art Brut aus Japan, Indien, Afrika und anderen nicht-westlichen Ländern über den traditionellen Raum der lokalen Sozialfürsorge hinaus und erlangte zunehmend die Aufmerksamkeit der Kritiker, sowie auch eine kommerzielle Aufmerksamkeit in Europa und in den USA. *Flying High* zeigte mehrere Kunstwerke nicht-westlicher Künstler und ein Teil Ihres Sammelengagements geht in diese Richtung. Wie wirkt sich diese Art der Ausweitung der Repräsentation der Art-Brut-Produzenten auf den westlichen Kunstmarkt aus, und sehen Sie Risiken für diese neuen Marktteilnehmer, die vom führenden Kunstmarkt verschlungen werden?

Die Internationalisierung, die auch den Art Brut-Markt erfasst hat, sehe ich als enorme Bereicherung. Natürlich bin ich froh, dass für mich als Österreicherin heute Art Brut viel mehr ist als nur Kunst aus Gugging und Österreich.

Was Kunst ist und wer Künstler:in ist, wird stets neu verhandelt. Da der Kunstmarkt den sozio-ökonomischen Veränderungsdynamiken genauso ausgesetzt ist, wie alle anderen Bereiche der Gesellschaft, wird Art Brut immer mehr zum globalen Business. Die Grenzen zwischen Art Brut und Hochkunst verschieben sich auch aus kommerziell-betriebswirtschaftlichen Überlegungen. In dem emanzipatorischen Bestreben nach Akzeptanz ist die bis vor kurzem noch „unverfälschtere“, authentischere, subversivere Art Brut in Gefahr vom globalen Kunstmarkt vereinnahmt zu werden. Der Grat zwischen gleichberechtigter Teilhabe und kritikloser Inbesitznahme ist schmal. Geht mit der Ökonomisierung das Besondere der Art Brut verloren?

Art Brut ist eine Kunst, die trotz ihrer ästhetischen Wirkungskraft nur in ihrer extremen Individualisierung zu verstehen ist. Eine Kunst, die weder den Zwängen des mainstream, noch akademischen Positionskämpfen verpflichtet ist. Eine Kunst, wo sich die Schöpferinnen und Schöpfer häufig nicht als Künstlerinnen und Künstler verstehen.

Gerade dadurch unterscheidet sich Art Brut von der akademischen „high art“, die ganz wesentlich durch den gesellschaftlichen Kunst- und Kulturmainstream und den damit verbundenen Diskurs, wie er auch an den globalen Kunstuniversitäten vermittelt wird, geprägt ist. Inwiefern dient eine global vereinheitlichte Kunst als Spiegel der Gesellschaft?

Ich verfolge diese Entwicklungen auf dem internationalen Kunstmarkt mit Nachdenklichkeit. Besonders problematisch finde ich, dass der globale Kapitalismus sich weiter zu entwickeln scheint, indem er seine wesentliche Kritik – die Künstlerkritik mit Fokus auf Emanzipation und Authentizität – zunehmend inkorporiert.

In den letzten 50 Jahren hat sich das Wesen des Sammlers als reiner Künstlerförderer stark verändert. Heute ist der Sammler wegen seiner Weisheit und Kraft eine gefragte Persönlichkeit. Der Sammler zeitgenössischer Kunst ist zu einer aktiven Figur in der Kunstszene geworden und prägt Ausstellungen, Kunstmessen und Karrieren. Wohin geht das Sammeln heute, insbesondere das Art-Brut-Sammeln?

Seit einiger Zeit beobachte ich zwei parallele Prozesse, wie sich die zunehmende Aufmerksamkeit für Art Brut weltweit gestaltet: Fortgesetzte Spezialisierung einerseits und Integration in die akademische „high art“ andererseits. Das gilt aus meiner Sicht für Sammlungen gleichermaßen wie für Museen, Galerien, Kunstmessen und den Sekundärmarkt. Konkret werden international immer mehr große, aber auch kleine spezialisierte Art Brut-Sammlungen öffentlich. Und parallel dazu werden über Ausstellungen und Leihgaben zeitgenössische Sammlungen sichtbar, die wichtige Art Brut-Schwerpunkte aufweisen. Ich bin überzeugt, dass sich dieser Parallel-Trend beim Sammeln fortsetzen wird.

Dass Art Brut-Sammler:innen besonders gefragt sind, erlebe ich persönlich nicht so. Die gleichen Player im Feld haben erst begonnen, mich wahrzunehmen, nachdem ich *Flying High* kuratiert hatte.

Zum Ende des Interviews werde ich Sie nicht fragen, ob Ihre Sammlung jemals abgeschlossen wird: der eigentliche Grund einer Sammlung liegt in dem ewig fehlenden Objekt, das wissen wir. Trotzdem würde ich gerne wissen, welchen Horizont Sie für Ihre Sammlung in der nächsten Zukunft sehen und welchen Herausforderungen sie sich stellen wird.

Nicht zuletzt aufgrund der Preisentwicklung auf dem Art Brut-Markt sehe ich derzeit kein großes Wachstum meiner Sammlung, sondern bestenfalls eine moderate qualitative Ergänzung. Werke aus Indien interessieren mich besonders. Darüber hinaus unterstütze ich selbstverständlich Projekte, die Leihgaben oder Ausstellungen meiner Sammlung zum Ziel haben.

Vielen Dank, Frau Rieger, dass Sie Ihre inspirierende künstlerische Vision geteilt haben, uns in die spannende, aber oft „einschüchternde“ Welt des Kunstmarktes geführt haben und gezeigt haben, dass Sammeln nicht nur ein Geschäft ist, sondern eine Lebenseinstellung.

Referenzen:

Brugger I, Rieger H und Rudorfer V (2019) *Flying High. Künstlerinnen der Art-Brut*. Heidelberg: Kehrer Verlag.

Nochlin L (1971) *Why have there been no great women artists?* *ARTnews* **69**, 22-39, 67-71.

Wir danken Frau Carola Tansella für den zur Verfügung gestellten Text und Frau Hannah Rieger für die deutsche Übersetzung.

Carole Tansella, *In conversation with Hannah Rieger*, *Epidemiology and Psychiatric Sciences* 29 (Cambridge University Press), e139, 2020, 1-3, reproduced with permission (License Number 5190711409758)

