

Roman Kurzmeyer **Valentin Hauri und die Sammlung Prinzhorn**

Die Ausstellung *Parallel Visions: Modern Artists and Outsider Art* (1992), die in Los Angeles konzipiert wurde und sowohl in den Vereinigten Staaten als auch in Europa und Japan gezeigt wurde, war eine fast lexikalische Gegenüberstellung von Werken bedeutender professioneller Künstler der Moderne und der für diese Arbeiten verwendeten Vorlagen, welche von Autodidakten stammen. Sie zeigte, dass das Fundament der akademischen Kunst durch den Einbezug autodidaktischer künstlerischer Werke im 20. Jahrhundert erneuert und verstärkt wurde. An diesem Prozess waren mehrere Generationen beteiligt. Entgegen dem romantisch verklärten Bild vom Außenseiter als dem wirklich integren Künstler, wie es beispielsweise in den Schriften des französischen Malers Jean Dubuffet zu finden ist, blieben die Welt der Kunst und jene der Außenseiter bis heute getrennte Sphären.

Damals, in den 1990er Jahren, als vor allem in den USA ein starkes Interesse an der Kunst von Outsidern feststellbar wurde, das sich nicht nur in umfassenden privaten Sammlungen dieser Kunst manifestierte, sondern auch in der ästhetischen Theorie, begann auch Valentin Hauri nach Reproduktionen von Werken aus der Sammlung Prinzhorn zu arbeiten. In Paris fiel ihm 1998 ein Exemplar der Publikation *La beauté insensée. Collection Prinzhorn, 1890–1920* in die Hände, welche 1995 eine Ausstellung mit Werken aus der Sammlung Prinzhorn in Belgien begleitete.¹ Der bildnerische Kosmos, der in diesem Buch

dokumentiert ist, beeindruckte ihn wie viele Künstler vor ihm nachhaltig. Es waren vor allem die Arbeiten auf Papier, mit welchen er sich intensiver zu befassen begann.

Die Entdeckung fiel in eine Zeit der künstlerischen Neuorientierung bei Hauri. 1994, nach der Rückkehr von einem längeren Aufenthalt in London, kam es zu einer Veränderung seiner Auffassung des künstlerischen Prozesses, die bis in sein gegenwärtiges Schaffen bestimmt bleibt. Im Frühwerk der 1980er Jahre stand die Malerei selbst im Zentrum, die er intensiv und lustvoll betrieb. Es gab keine bestimmte Bildvorstellung. Die Bildformate waren nicht wie heute im Voraus festgelegt, sondern konnten von Bild zu Bild wechseln. Das malerische Handwerk und die Kultur der Malerei waren für seine damalige Praxis entscheidend. In der Folge entwickelte Hauri ein für sein Schaffen neues Verfahren der Bildherstellung. Die technische Fertigkeit blieb ein zentrales Element des bildnerischen Prozesses, der nun aber nicht mehr als ein zeitlich nach vorne offener Arbeitsprozess des Schichtens von Farbe verstanden, sondern als ein *Bildfindungsprozess* definiert wird, der nach Regeln abläuft, die der Künstler im Voraus festgelegt hat.

Seit 1994 verwendet er fünf Bildformate (50x45 cm, 70x63 cm, 110x100 cm, 130x117 cm, 160x144 cm, unter Einhaltung des Formatverhältnisses 10:9) und malt in Prima-Malerei. Jedes Gemälde entsteht nun in einem ein-



Abb. 1 | August Natterer (Pseudonym Neter) | *Wunder-Hirthe II* | 1911–1917
Bleistift, Wasserfarben auf Karton | 24,4 x 19,5 cm | SP Inv.Nr. 176



Abb. 2 | Valentin Hauri | *The Vanishing Act* | 2009 | Öl auf Leinwand
100 x 90 cm | Bettina und Christoph Hoffmann, Schaffhausen

zigen Arbeitsgang. Es gibt keine Übermalungen auf diesen Arbeiten und keine Möglichkeit der Korrektur. Hauri vergleicht die Prima-Malerei mit einem Würfelspiel: Obwohl er über ein profundes technisches Wissen und eine große Erfahrung in der Malerei verfüge, könne er nicht voraussagen, ob ein Bild gelinge. Das einzelne Bild könne nicht hergestellt, sondern nur gefunden werden. Die technische und insbesondere die mentale Vorbereitung des Malens hat seither für ihn ein viel größeres Gewicht als in seinem früheren Werk. Zur technischen Vorbereitung zählt insbesondere die Herstellung des Malgrundes. Hauri verwendet Baumwolle und malt ausschließlich auf einen mehrfach geschliffenen, wenig saugenden Grund. Im Unterschied zur schichtweisen Malerei der Impastotechnik ist die Prima-Malerei eine in der Malereigeschichte erst spät, im 19. Jahrhundert anerkannte Technik, die selten verwendet wird.

Reproduktionen von Gemälden anderer Künstler bilden seither den Anlass für viele seiner Arbeiten. Valentin Hauri erwähnt im Gespräch u.a. Forrest Bess, Else Blankenhorn aus der Sammlung Prinzhorn und Henry Darger. Über die Jahre legte Hauri eine Sammlung von Bildreproduktionen an, die ihm als Fundus für seine Arbeit im Atelier dient. Diese Sammlung, die Ansichtskarten und aus Publikationen herausgerissene Abbildungen umfasst, dokumentiert sein Interesse an Werken, welche von einer künstlerischen, gesellschaftlichen und persönlichen Vision und

nicht einem akademischen Kunstwollen geleitet sind. Der Fundus umfasst nicht nur die erwähnten Klassiker der Outsider-Kunst, sondern auch anonymes Bildmaterial. Jean Dubuffet hat diesbezüglich bekanntlich 1949 von einer „rohen“ Kunst gesprochen: „Die wirkliche Kunst ist immer dort, wo man sie nicht erwartet! Wo niemand an sie denkt noch ihren Namen nennt.“² Nicht die malerische Kultur, die richtige Behandlung der Malmittel steht in dieser Kunst im Zentrum, sondern die Bildfindung, deren Eigenart Hauri emotional berührt und künstlerisch anregt. Abbildungen dieser Werke legt sich der Künstler beim Malen vor. Die aus dieser Auseinandersetzung entstandenen Gemälde und Zeichnungen sind keine Reproduktionen und auch keine Übersetzungen dieser Bilder, sondern lediglich Versuche, in einen Dialog zu treten. Ihn stimuliert die Unvergleichbarkeit der Bildstruktur dieser Arbeiten und die mangelnde Perfektion der Malerei. Im Unterschied zu Dubuffet aber, der sich die Bilder und die Techniken der von ihm gesammelten so genannten „Art Brut“ aneignete, überführt Hauri deren Bildimpulse in die eigene Malkultur. Er ist nicht wie die Künstler der frühen Moderne auf der Suche nach einer neuen Bildsprache, sondern assimiliert singuläre authentische Bildfindungen, die ihn persönlich ansprechen, der kulturellen Kunst.

Wenn Hauri im Gespräch eine Art „Wahlverwandtschaft“ mit diesen Künstlern ins Spiel bringt, so deshalb, weil er selbst sich, wie er betont, als ein im späten 20. Jahrhundert



Tafel I | Josef Forster | Ohne Titel (*Mann ohne Schwerkraft*) | nach 1916
Mischtechnik auf Pappe | 35,4 x 22,1 cm | SP Inv.Nr. 4494



Tafel II | Valentin Hauri | Plea | 2005
Öl auf Leinwand | 70 x 63 cm | Besitz des Künstlers



Abb. 3 | Jakob Mohr | *Beweise* | um 1910 | Bleistift, Feder auf Aktenpapier
33 x 21 cm | SP Inv.Nr. 627/1 (1988)



Abb. 4 | Valentin Hauri | *Beweise* | 2009 | Öl auf Leinwand | 50 x 45 cm
Besitz des Künstlers

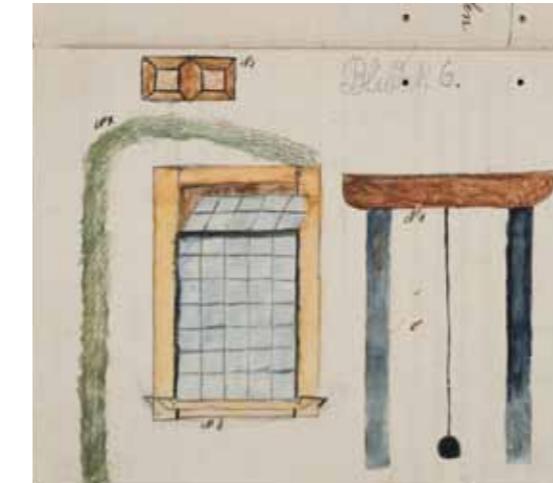


Abb. 5 | Johannes Friedrich | *Bild N. 6* (Kegelspiel im Garten der Heidelberger Klinik) | 1908 | Bleistift, Wasserfarben, Feder in Tinte auf liniertem Papier in Schulheft | SP Inv.Nr. 1337 fol. 6 recto

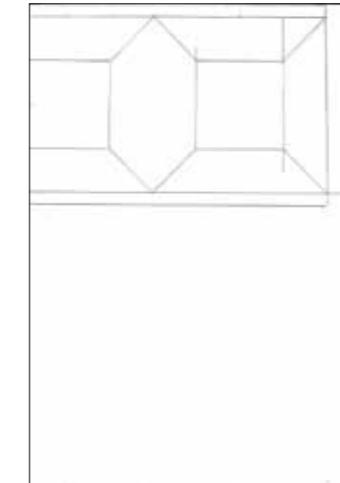
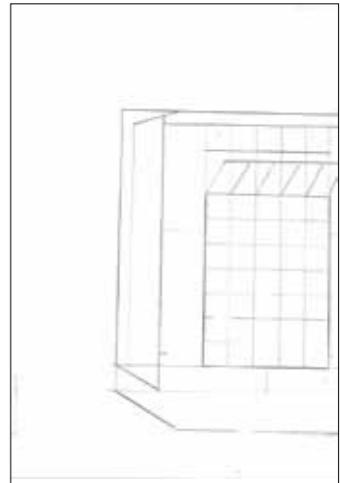


Abb. 6a–b | Valentin Hauri | *Ohne Titel* (nach Johannes Friedrich, *Bild No 6*) | 2010
Tusche auf Papier | 29,2 x 21 cm | Besitz des Künstlers



sozialisierter Künstler mit seiner Malerei, auch wenn er es beabsichtigten würde, nicht mehr auf die altmeisterliche Malerei beziehen könne. Obschon er sich immer als Maler verstanden habe, ließen sein Know How und selbst seine große malerische Erfahrung keinen Vergleich mit den Klassikern der Malerei zu. Er male eben auch lediglich „so gut als möglich“, sagt er, und stehe somit diesen Randfiguren näher als den großen Malern der abendländischen Kunstgeschichte. Aus der Sammlung Prinzhorn sind es u.a. Melitta Arnold, Josef Forster, August Natterer, Agnes Richter, Jakob Mohr, Oskar Herzberg, L. Berthold, Miss G. und Josef Heinrich Grebing, auf deren Arbeiten er sich seit einigen Jahren immer wieder bezieht. Oft ist es ein kleiner Ausschnitt aus einem der meist figurativen Werke, den er in seinem Werk aufgreift und als ungegenständliche Form neu thematisiert. Die Bezugnahme ist stets eine, welche an der Bildstruktur (und oft auch an der Farbigkeit) der Vorlage orientiert ist. Die malerische Ausarbeitung eines Blattes oder das Stilistische, für das sich einst Dubuffet und die Surrealisten begeistern konnten, spielen für Hauri kaum mehr eine Rolle.

Sein analytischer, strukturaler Blick auf die Werke ist an den besonderen Merkmalen der einzelnen Bilder interessiert, welche in den meisten Fällen auch inhaltlich für die betreffenden Autoren wichtig gewesen sein dürften. Man denke an die weit gespreizten Stelzen bei Josef Forster (Tafel I–II) oder an die in sich selbst verschränkte, schwelbende Figur bei August Natterer (Abb. 1–2), die schon Max Ernst beschäftigte. Von einer Arbeit Jakob Mohrs (Abb. 3) übernahm Hauri in sein Gemälde die Aufteilung des eng beschriebenen und bezeichneten Blattes sowie die beiden Energiefelder, welche auf Mohrs Zeichnungen die dargestellten Maschinen zwischen sich und dem Gegenüber aufbauten (Abb. 4). Von einem Transformationsprozess zu sprechen, wäre zumindest missverständlich, da Valentin Hauri die Vorlagen im bildnerischen Prozess vor allem in der Phase seiner mentalen Vorbereitung des Malens bezieht. Zuletzt hat sich der Künstler in verschiedenen Gemälden und zahlreichen Tuschzeichnungen auf das lediglich einen Spalt weit geöffnete Klappfenster bezogen, das er in einem Zeichenheft von Johannes Friedrich entdeckte (Abb. 5 und Abb. 6a–b). Es sind die Visualisie-

rungen wichtiger Ereignisse und besonderer Momente in diesen Arbeiten, die Hauri ansprechen. Vieles, was die Patienten in ihren Arbeiten zum Ausdruck gebracht haben, dürfte ihnen widerfahren sein oder stand in einem Zusammenhang mit ihrer konkreten Lebenssituation als Internierte. Recherchen würden im einen oder andern Fall dazu beitragen, die Werke in ihrer Entstehungszeit besser zu verstehen. Mit den Lebensgeschichten dieser Menschen allerdings befasst sich Valentin Hauri nur am Rande. Für ihn zählt – wie im eigenen Schaffen auch – nur das einzelne Kunstwerk und der darin sich in seinen Augen visuell manifestierende sinnhafte Augenblick: Das Gelingen einer künstlerischen Formulierung. Vielleicht auch so: Ein bestimmter Moment Lebenszeit findet Ausdruck in Bildzeit. Das ist das unsichtbare Band, das seine eigenen Werke mit jenen aus der Sammlung Prinzhorn verbindet.

1 Ausst.Kat. *La Beauté insensée. Collection Prinzhorn – Université de Heidelberg 1890–1920*, Palais des Beaux-Arts, Charleroi 1995.

2 Jean Dubuffet, „Art brut: Vorzüge gegenüber der kulturellen Kunst“ (1949), in: ders., *Malerei in der Falle. Antikulturelle Positionen (Schriften, Band 1)*, hg. von Andreas Franzke, Bern und Berlin 1991, S. 86–94, hier S. 91.