



Leseprobe aus Mürner, Der Beteiligungscharakter der Kunst, ISBN 978-3-7799-6282-3

© 2020 Beltz Juventa in der Verlagsgruppe Beltz, Weinheim Basel

[http://www.beltz.de/de/nc/verlagsgruppe-beltz/gesamtprogramm.html?](http://www.beltz.de/de/nc/verlagsgruppe-beltz/gesamtprogramm.html?isbn=978-3-7799-6282-3)

isbn=978-3-7799-6282-3

Der Beteiligungscharakter der Kunst

Ästhetische Erfahrung und soziale Fantasie

Seit einiger Zeit spricht man vom „neuen Ruhm der Outsider“ und ebenso ist vermehrt die Rede von „inkluisiven Künstlerlisten“ oder „inkluisiven Ausstellungen“ (Kirchner 2013, 10 ff.). Welche Blickwinkel gelten für Künstlerinnen und Künstler mit oder ohne körperliche und/oder kognitive Beeinträchtigung? Spielt diese Abwägung für die ästhetische Erfahrung und die soziale Fantasie eine programmatische Rolle?

Eine kulturgeschichtliche Perspektive eröffnet über divergierende Initiativen hinaus Möglichkeiten, die Stellung und Haltung von „Außenseitern“ oder je nach Blickrichtung von „Insidern“ zu thematisieren. Neben der Kritik der Ansätze ergeben sich auch überraschende Überschneidungen. Im Prozess der Partizipation oder, wie Joseph Beuys 1976 (1984, 23) es ausdrückte, im „Beteiligungscharakter“ der Kunst werden die jeweiligen Standorte der Betrachtung darstellbar.

Die folgenden Aufsätze aus den vergangenen Jahren versuchen, Entwicklungsphasen nachzuvollziehen und die produktive Ambivalenz in den Vordergrund zu rücken. Wiederholungen habe ich durch Überarbeitung zu begrenzen versucht und die Terminologie zum Teil zeitgemäß angenähert. Weder geht es um die Ästhetisierung einer sozialen Dimension noch um die soziale Pädagogisierung, Politisierung oder Moralisierung einer ästhetischen Ausdrucksweise. Solche Entgegensetzungen nicht im Sinne eines Sowohl-als-auch, sondern als ein Entweder-oder zu verstehen, wäre verfehlt (vgl. Imdahl 2019, N3; Lüscher 2018, 39). Hingegen heißt es, die bestehende Ambivalenz konstruktiv zu nutzen, zwischen sozialer Kreativität und ästhetischer Bildung eine Balance zu schaffen, kommunikative Arrangements zu suchen, Positionen in der Schwebelage zu halten.

Art brut/Outsider Art lassen sich als ästhetische Grenzwerte, als Grenzphänomene in Bezug auf graduelle Regelwidrigkeiten oder Normverletzungen verstehen. Die künstlerische Erfahrung, die in Grenzüberschreitungen zum Ausdruck kommt (vgl. Gorsen 1978, 115), erhält unter Umständen eine gesellschaftliche Dimension, die eine Erweiterung des Erwartungshorizontes im Kontext einer inklusiven, sozialen Fantasie ermöglichen kann.

Kultureller Ansatz

Ein kultureller, nicht in erster Linie medizinischer oder sozialpädagogischer Ansatz der Betrachtung der Malerei von Menschen mit physischen und/oder psychischen Beeinträchtigungen entwickelte sich Ende des 19. bzw. zu Beginn des

20. Jahrhunderts (vgl. Gercken 2000, 65 ff.; Röske 2011, 11). Da die Begriffe damals ungenau voneinander abgegrenzt waren, ist davon auszugehen, dass viele Menschen mit kognitiver Beeinträchtigung in psychiatrischen Einrichtungen untergebracht waren. Viele dieser Einrichtungen wurden in dieser Zeit gegründet (vgl. Röske 2003, 12), als es im sozial- und heilpädagogischen Kontext und deren „Heilpflege“ und karitativen „Anstalten“ zu einer zunehmenden Psychiatisierung kam (vgl. Schmuhl 2010, 35). Man benannte die Personen undifferenziert und bezeichnete sie nahezu gleichbedeutend als „schwachsinnig“, „blödsinnig“, „idiotisch“, „cretinisch“, „geistesschwach“ oder „geisteskrank“ (ebd., 38 f.; vgl. Kaspar o. J., 12). Die Aufmerksamkeit für künstlerische Arbeiten, die aufbewahrt und nicht wie üblich weggeworfen wurden, war allerdings nicht allein von einer psychiatrischen Perspektive dominiert, sondern hatte auch einen kunst- und kreativitätsorientierten Bezug, was, verkürzt gesagt, als Unvereinbarkeit von psychiatrischer Diagnose und künstlerischem Ausdruck gedeutet werden kann. Allerdings resultierte aus dieser Auffassung auch eine gewisse Mythisierung der künstlerischen Arbeiten aus den Einrichtungen (vgl. Röske 2007, 53). Doch durch den Bezug auf Kunst und interessierte Künstler, vor allem die Expressionisten und Surrealisten, kam es zu einer partiellen kulturgeschichtlichen Öffnung und Beachtung der Ausdrucksformen.

Bedrohung der Kunst

Partiell deshalb, weil die Brandmarkung der modernen Kunst und Künstler sowie der Menschen in psychiatrischen Einrichtungen durch die Nationalsozialisten fast gleichzeitig begann. Paul Schultze-Naumburg (1869–1949) stellte in seinem 1928 erschienenen Buch „Kunst und Rasse“ Bilder von modernen Künstlern Fotografien von behinderten und psychisch kranken Menschen gegenüber (vgl. Schultze-Naumburg 1928, 90 f.; Mürner 1997, 7 ff.). Kunst zählte zum Machtkalkül der Nationalsozialisten. Bilder gehörten zur Inszenierung der Selektion, also zum Gegenpol der Partizipation. Die symbolische Bedrohung bahnte den Weg zum Massenmord. In der erstmals 1937 veranstalteten Ausstellung „Entartete Kunst“ wurden zudem Werke moderner Künstler denunziert und in der die Femeausstellung begleitenden Broschüre Werken aus der Psychiatrischen Klinik Heidelberg, der heutigen Sammlung Prinzhorn, gegenübergestellt. Auf einer Seite mit drei Arbeiten in Schwarz-Weiß findet sich die eine fatale teilnehmende Betrachtung herausfordernde Frage: „Welche von diesen drei Zeichnungen ist wohl eine Dilettantenarbeit vom Insassen eines Irrenhauses?“ (Abb. 1).

Die Kunst, die die Nationalsozialisten zur sogenannten „entarteten Kunst“ erklärten, erhielt nach 1945 relativ schnell ihre kunsthistorische Bedeutung zurück (vgl. Navratil 2000a, 87) und einige Jahre später, in den 1980er Jahren, begannen die Kunsthistoriker, die denunzierten modernen Kunstwerke zu rehabilitie-



Abb. 1: Entartete „Kunst“ Ausstellungsführer, Berlin 1939, 31 (3. Ausgabe).
Aus: Stephanie Barron: „Entartete Kunst“. Das Schicksal der Avantgarde im
Nazi-Deutschland, München 1992, 389.

ren, das heißt die Werke, die Künstler und deren Lebenswege zu rekonstruieren. Aber was war mit den Fotografien, die in der Gegenüberstellung benutzt worden sind? Diese Personen und ihre Lebensgeschichten blieben unbekannt. Die Abbildungen der Kunstwerke aus dem sogenannten „Ausstellungsführer“ konnten zugeordnet werden. Das „Bildnis“ oben rechts stammt von Georg Birnbacher aus der Sammlung Prinzhorn. Die Lithografie oben links von 1917, ein Bildnis von Walter Hasenclever, und die andere unten rechts von 1923, ein „Selbstbildnis“, sind von Oskar Kokoschka (vgl. Brand-Claussen 1997, 18 f.).

Kunstabgriff

Nach dem Zweiten Weltkrieg, im Sommer 1945, brachte der französische Künstler Jean Dubuffet (1901–1985) den Begriff „Art brut“ als eine „Kunst in der Rohform“ (Dubuffet 1991, 82) auf. Das sei „eine bescheidene Art von Kunst, die sich oft nicht einmal bewusst ist, Kunst zu sein“ (ebd., 85). Dubuffet verstand seine Sammlung als „Werke von Personen, die unberührt von der kulturellen Kunst geblieben sind, bei denen also Anpassung und Nachahmung – anders als bei den intellektuellen Künstlern – kaum eine oder gar keine Rolle spielen. Die Autoren dieser Kunst beziehen also alles (Themen, Auswahl der verwendeten Materialien, Mittel der Umsetzung, Rhythmik, zeichnerische Handschrift usw.) aus ihrem eigenen Innern und nicht aus den Klischees der klassischen Kunst oder der gerade aktuellen Kunstströmung“ (ebd., 92 f.). Die erste Ausstellung von Dubuffets Sammlung in Paris 1949 trug dementsprechend den Titel „Art brut: Vorzüge gegenüber der kulturellen Kunst – L'art brut préféré aux arts culturels“.

Dubuffet betonte jedoch unmissverständlich, dass die „Mechanismen des künstlerischen Schaffens“ bei den „Kollegen mit der Schellenkappe [...] genau die gleichen wie bei jedem sogenannten Normalen“ (ebd., 93) seien. Für die Bedeutung und die künstlerische Ausdrucksweise von sozialen Außenseitern und Einzelnen ist Dubuffets Ansicht beispielgebend, doch die anti- und subkulturellen Implikationen gilt es heute zu modifizieren. Kultur – insbesondere als Reflexionsbegriff – schadet der Kunst keineswegs (vgl. Tatarkiewicz 2003, 73; Thies 2016, 11), „weil wir heute einen anderen, weiteren Kulturbegriff haben“ (Röske 2007, 53).

Dubuffet stellte in einem Brief das „vollkommene Fehlen von Bemühungen um Kommunikation mit dem Publikum und von Beifallsbestrebungen“ (Dubuffet o. J., zit. in: Thévoz 2001, 17) der Art-brut-Künstler fest. Das bedingt aber, damit diese Kunst überhaupt entdeckt werden kann, „die Anwesenheit eines Dritten“ (Peiry 2005, 12/57), das heißt, es braucht Fürsprache, Vermittlung und Kommentare, eine Anwaltschaft für die Werke, die gesammelt wurden und ausgestellt werden können. Die Stellvertretung bedingt die (Selbst-)Kritik, als partizipativ oder kooperativ verstanden, kann sie sich auf das Interesse der Künstler stützen

(vgl. Theunissen 1997, 9). Mit anderen Worten heißt dies, dass Art brut/Outsider Art selbst dann nicht „unberührt“ oder „unbearbeitet“ bleiben, sondern zu einer kulturellen Kunstform im Sinne einer Möglichkeit und einem „Ort ästhetischer Erfahrungen“ (Thies 2016, 12) werden. Peter Gorsen nennt es die „demokratische Eingemeindung in den erweiterten, hierarchielosen Kunstbegriff“ (Gorsen 2007, 31). Es ist paradox, die Personen zählen in der Regel nicht zum Kunst- und Kulturbetrieb, ihre Arbeiten aber wirken „kulturstiftend“ (Richter 1997, 11).

Trotz des offenen und plausiblen Erfolges der Art brut, der sich im englischen Sprachraum ab 1972 mit der Bezeichnung „Outsider art“ (Roger Cardinal) fortsetzte, gab es weiterhin und gleichzeitig die Tendenzen der pathologischen Kategorisierung dieser Kunst. Man fertigte Merkmalslisten an und konstatierte beispielsweise bei den Arbeiten einen „Mangel an Geschlossenheit“ oder eine „merkwürdige Unfertigkeit“, „Verzerrungen“ oder „Stereotypien“, musste aber konzedieren, dass die Merkmale „nicht immer“ (Rennert 1962, 42/72 f.) auftreten oder auch unterschiedliche Bedeutungen haben können. Alle Bildillustrationen wurden jedoch nur als sogenannter Fall präsentiert, ohne Angabe der Künstler oder eines Bildtitels.

Kreativitätsförderung

Der Sonderpädagoge Franz-Hermann Seeboth schrieb 1973 in seinem kleinen Buch zur „Kreativitätsförderung bei Geistigbehinderten“: „Sinn und Zweck einer Kreativitätsförderung bei Schwachbegabten können sicherlich *nicht* im gesellschaftlichen Aspekt liegen, etwa mit dem Ziel, den Geistigbehinderten zu einer für die Gesellschaft nutzbringenden Kreativität zu erziehen. Kreativitätsförderung bei Geistigbehinderten kann ihr eigentliches Ziel nur in Bezug zur Erziehung und zum Persönlichkeitsbereich des Behinderten haben“ (Seeboth 1973, 9 f.). Diese weit über 40 Jahre zurückliegende Aussage postuliert sozusagen eine Personalisierung, die man als biografierelevant verstehen könnte, aber der Kontext, in dem sie erscheint, hinterlässt eher den Eindruck einer Reduzierung, denn Seeboth sagte, zwar verfügten „auch Schwachbegabte über kreative Kräfte und Fähigkeiten“ (ebd., 41), aber es entstünden nur „einfachste und kleine Phantasiebilder“ (ebd., 29), was inzwischen vielfach widerlegt ist.

Als ein Beispiel sei das Bild „Engel kommen herunter“ von Klara Zwick (1927–2003) angeführt, die die Sonderschule besuchte und in einer Werkstatt für behinderte Menschen arbeitete (Abb. 2). Das Bild stammt aus dem Jahr 1988 und hat eine Größe von über zwei Meter in der Höhe und über 1,50 Meter in der Breite. Es befindet sich heute in der Stiftung G. und A. Gercken, die bei den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister, beheimatet ist. Der Kunstkennner und -sammler Günther Gercken bemerkte zu diesem Bild: „Ihre überzeugende Authentizität erhalten die Werke dadurch, dass sie Klara Zwicks



Abb. 2: Klara Zwick: Engel kommen herunter, Acryl auf Nessel, 207 × 165 cm, 1988. Aus: Die Schlumper, Kunst in Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Bremen 2005, 29. © Freunde der Schlumper e. V. Hamburg. Vgl. Staatliche Kunstsamm-
lungen Dresden, Galerie Neue Meister, <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/2437633> (25.10.2019)