



Christian Mürner

Der Beteiligungscharakter der Kunst

Art brut / Outsider Art und Inklusion

BELTZ JUVENTA

Christian Mürner
Der Beteiligungscharakter der Kunst

Christian Mürner

Der Beteiligungscharakter der Kunst

Art brut/Outsider Art und Inklusion

BELTZ JUVENTA

Der Autor

Christian Mürner, geb. 1948 in Zürich, seit 1977 in Hamburg, Dr. phil., freier Autor und Behindertenpädagoge; Lehraufträge an der Universität Innsbruck und der Hochschule für Heilpädagogik Zürich.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronische Systeme.



Dieses Buch ist erhältlich als:
ISBN 978-3-7799-6282-3 Print
ISBN 978-3-7799-5583-2 E-Book (PDF)

1. Auflage 2020

© 2020 Beltz Juventa
in der Verlagsgruppe Beltz · Weinheim Basel
Werderstraße 10, 69469 Weinheim
Alle Rechte vorbehalten

Herstellung: Ulrike Poppel
Satz: text plus form, Dresden
Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe, Bad Langensalza
Printed in Germany

Weitere Informationen zu unseren Autor_innen und Titeln finden Sie unter: www.beltz.de

Inhalt

Vorbemerkung	7
Der Beteiligungscharakter der Kunst. Ästhetische Erfahrung und soziale Fantasie	8
Missachtung, Mystifizierung, Anerkennung. Ein Überblick zur Außenseiterkunst – Wahnsinn und Behinderung	17
Zugang durch Bilder. Künstlerinnen und Künstler mit Behinderung im Blickpunkt	33
Was ist Kunst? Leo Tolstoi (1897/1898)	43
Universal, fundamental, direkt, anschaulich. Probleme mit der Anerkennung der Kunst – Art brut/Outsider Art und Positionen zu „Künstlern mit Behinderungen“	46
Kunst und Kultur. Definition, Begriffs- und Gegenstandsgeschichte	57
Außenseiter? – Kunst und Inklusion. Die Ästhetik der Verschiedenheit	64
Soziale Skulptur und ästhetische Bildung. Am Beispiel der Hamburger Ateliergemeinschaft „Die Schlumper“ und der „Galerie der Schlumper“	69
Der innere Konflikt der Art brut/Outsider Art. Die Ambivalenz von Erfolg und Kritik	83
Literatur	92
Veröffentlichungsnachweise	100

Vorbemerkung

Die Verknüpfung von Kunst, Handicap und Inklusion klingt überraschend. Bindeglieder zwischen den unterschiedlichen Bereichen bilden in den letzten Jahren Ausstellungen und Tagungen. In Katalogen und Publikationen werden die Brennpunkte benannt, thematisch begründet, intensiviert, variiert und diskutiert. Die Aufsatzsammlung versucht im Überblick repräsentative Aspekte und Diskurse hervorzuheben und aktuelle Standpunkte und Perspektiven darzustellen, zum Beispiel die allmähliche Einbeziehung der Kunst der Autodidakten, Außenstehenden oder Einzelnen, der Wandel der verwendeten Begriffe und die postulierte Partizipation der Betrachtung. Einen Akzent setzt die seit 40 Jahren bestehende Hamburger Ateliergemeinschaft „Die Schlumper“. Künstlerische Erfahrungen abseits des Geläufigen, die Ästhetik der Verschiedenheit und die profane soziale Fantasie in vermeintlichen Randphänomenen finden motivierende Beachtung.

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 inkluisiven, 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.