

in: Kunst und Therapie.

Welten Wunder Seelen 2009 – 2012.

Ein Kunstprojekt der UK für Kinder- und Jugendpsychiatrie Salzburg
(Leonhard Thun-Hohenstein und Erika Schaffelner ed.),
Salzburg 2013, pp. 5 – 23.

Ist das Kunst?

Verirrt sich ein Mitglied aus der Zunft der Kunstwissenschaftler_innen oder Künstler_innen in eine Ausstellung von Bildern, Skulpturen, Collagen etc., die im Therapierahmen entstanden sind, lässt angesichts der Exponate *eine* Frage nicht lange auf sich warten, nämlich immer wieder jene: „Ist das Kunst?“ – Gleich vorweg: So reflexartig gefragt wird, so langwierig waren jene Prozesse, die die Voraussetzungen dafür bilden, dass diese Frage überhaupt gestellt werden kann.

Art brut

Eines liegt auf der Hand: So genannte „zustandsgebundene“ Arbeiten, die von Patient_innen unter Nutzung visueller Medien (Farben, Knetmaterialien, Zeitungsausschnitten etc.) hergestellt werden, gleichen vielfach Artefakten, die von der Hand renommierter Künstler_innen des 20. Jahrhunderts oder auch der Gegenwart stammen. Starke, kühn miteinander konfrontierte Farben, der Flächenbezug des Dargestellten (also das Fehlen eines im Bild suggerierten Tiefenraums), die Vereinfachung von Formen bis zur völligen Chiffrierung, karikaturhafte Deformierung des Wiedergegebenen, un gelenk-spontane Strichführung, Kombination von Gemaltem und Gezeichnetem, Schrift und Gefundenem (Zeitungsausschnitten etc.), unendliche Wiederholung und ornamentale Formverfestigung einerseits, ungestümes Ausbrechen aus dem Rahmen des Vorgegeben andererseits, gehören zu den Spezifika der Werke beider Gruppen.

Am engsten ist die Verwandtschaft zwischen zustandsgebundenen Arbeiten und Artefakten des *art brut* („rohe Kunst“). Dessen Hauptvertreter, Jean Dubuffet (1901–1985), verschmolz während des Zweiten Weltkriegs Eigenheiten der Werke Paul Klees, der außereuropäischen Kunst und von Kinderzeichnungen mit Spezifika von Arbeiten „Geisteskranker“ (im damaligen Jargon). Das so erzielte Amalgam war ein flächenbezogener, intentionell Naivität und Derbheit einsetzender Stil, der gleich bei den ersten Ausstellungen das Publikum aufheulen ließ. Skandalös erschien diesem

die in jeder Faser antiakademische Ästhetik Dubuffets, die zu Recht als Angriff auf die klassizistischen Tendenzen gelesen wurde, welche nicht bloß die offizielle Kunst Nazi-Deutschlands bestimmten, sondern in abgemilderter Form auch die französische Kunst der 1930er und 1940er Jahre kontaminierten.

Dubuffet lehnte die Wiedergabe von Raum, Körper und Oberflächen sowie die an den „Alten Meistern“ geschulte präzise Malweise der traditionellen figurativen Kunst ab. Ihm und anderen ging es in diesen Tagen um die Wiederbelebung der Avantgarde, die ja schon vor dem Ersten Weltkrieg in Neuland vorgestoßen war. Nun, mitten im Zweiten Weltkrieg, formierte sie sich neu, und ihr Schlachtruf war ein Kreischen – das Kreischen der raufenden Buben, die trotz allen körperlichen Einsatzes wissen, dass ihr Kampf Spiel ist. Mit derselben Mischung aus Radikalität und Augenzwinkern machte die Moderne die retrospektiven Themen und die bierernste Stimmung der in der Zeit des Faschismus wieder geschätzten gegenständlichen Kunst lächerlich. Die rund um 1945 reanimierte moderne Kunst war – wieder – eine sehr junge Kunst.

Fazit: Zustandsgebundene Arbeiten und Werke, die dem *art brut* rund um Jean Dubuffet zuzurechnen sind, stimmen formal überein, (a) weil erstere in der Regel von künstlerisch und/oder kunsthistorisch nicht geschulten Laien ausgeführt werden, die sich in einer „Sprache“ (= Darstellungsweise) ausdrücken, die bloß auf den Zeichenunterricht in der Schule zurückgreifen kann, und (b) genau solche zustandsgebundene Arbeiten „Geisteskranker“ seitens der Vertreter des *art brut* imitiert wurden. Die Naivität der im Therapiekontext entstandenen Werke ist dabei völlig originär, während sie bei Dubuffet das Ergebnis harter Arbeit war; formale Möglichkeiten, die man beherrschte, willentlich zu vergessen (*directed forgetting*), sprich: nicht anzuwenden, muss man sich als schwierig, ja schmerzvoll vorstellen.

Aus dem Gesagten geht bereits hervor, dass die Auswahl der genannten stilistischen Mittel in den 1940er Jahren Teil eines Diskurses war, der weit ins Politische und in den Bereich der Relation von Politik und Kunst vordrang. Diese diskursive Ebene wird in zustandsgebundenen Arbeiten üblicherweise nicht existieren. Zu betonen ist weiter, dass jeder Diskurs von Künstler_innen immer an einem bestimmten Zeitpunkt und an einem bestimmten Ort stattfindet, und die Wahl der Mittel (das formale Konzept) und des Inhalts jedes Mal neu getroffen wird, ergo zu einem jeweils anderen Ergebnis führt. Patient_innenarbeiten nahmen indes lange vor Dubuffet

dessen Stil „vorweg“ und werden noch lange an seinen Stil erinnern, und ihr Inhalt thematisiert primär die eigene Befindlichkeit.

... auf der Suche nach der Ursprünglichkeit

Als Jean Dubuffet 1942 seine ersten Werke des *art brut* schuf, hatte er als Maler eine lange Schaffenspause hinter sich, in der er sich als Weinhändler verdingt hatte. Dies scheint symptomatisch: Auch jene Maler, die der – später durch den Ersten, mehr noch durch den Zweiten Weltkrieg torpedierten – Moderne ihre wesentlichsten Impulse gaben, waren aus anderen Berufen gekommen. Ja, sie hatten überhaupt keine traditionelle akademische Ausbildung durchlaufen: Paul Cézanne (1839 - 1906) war über ein abgebrochenes Jusstudium und eine abgelehnte Bewerbung an der École des Beaux-Arts in Paris, Vincent van Gogh (1853 – 1890) nach erfolglosen Tätigkeiten als Verkäufer und Hilfsprediger sowie einem abgebrochenen Theologiestudium, Paul Gauguin (1848 – 1903) nach einigen Jahren bei der Marine und einer Karriere als Börsenmakler zur Malerei gekommen.

Gerade dem mühsamen Weg über diese Verwerfungen ist es offenbar geschuldet, dass die Genannten auf die Paradigmen des traditionellen Akademismus kritisch hinab sahen. Eben weil sie sich nicht an ihn gebunden fühlten, konnten sie der Moderne den Weg bereiten: durch die Bejahung der Bildfläche, die Bevollmächtigung von Linie und Duktus, Farbfleck und Farbe. Was sie damit angingen, war nicht weniger als die Erfüllung des Kategorischen Imperativs in der Kunst: Sie befreiten das Trägermedium „Bildfläche“ und die malerischen Mittel (Linie, Fleck und Farbe) aus der Versklavung, in der sie seit der Antike gehalten worden waren: Bis dahin waren sie immer *Mittel* zur Mimesis (Nachahmung) der Welt der Sichtbaren Dinge oder zur Konstruktion von Wirklichkeit gewesen. Nun wurden sie Selbstzweck: Farbe war auf dem Weg, das zu sein, was sie ist: Farbe. Linie dabei, zu werden, was sie ist: Linie. Cézanne nannte sich selbst den „Primitiven“ eines neuen Zeitalters; als die „Primitiven“ wurden damals jene Künstler bezeichnet, die in der Zeit *vor* der Renaissance (also in der Zeit der Romanik und Gotik) gearbeitet hatten, die also noch keine wissenschaftliche Herangehensweise (perspektivische Raumdarstellung und anatomisch richtige Körperwiedergabe) kannten.

Der schon genannte, eine Generation jüngere Paul Klee (1897 – 1940), auch er ein von der Akademie (der Bildenden Künste in München) Abgewiesener, orientierte sich schon lange vor Dubuffet an Kinderzeichnungen und Arbeiten „Geisteskranker“, um seiner Malerei und seinen graphischen Arbeiten jene Einfachheit, Unverdorbenheit, ja Ursprünglichkeit zu geben, die für ihn die vorrangige Aufgabe von Kunst war. Dies war Klees Weg, jede Berührung mit dem Akademismus zu vermeiden, in dem damals nur noch die Dimension einer verlogenen Rhetorik wahrgenommen wurde.

Fazit: Zustandsgebundene Arbeiten besitzen wie Kinderzeichnungen von sich aus jene Ursprünglichkeit, nach der die fortschrittlichen Künstler_innen seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts streben. Diesen gelang der Schritt vorwärts, weil ihr analytischer Blick mit einer hohen, nicht akademisch deformierten Begabung einherging, dank derer sie eine neue Ästhetik zu generieren im Stande waren, die in der Folge von Künstler_innen über Generationen international aufgegriffen wurde.

Und wieder: Die Entwicklung dieser neuen Ästhetik der Moderne war ein wichtiger Motor innerhalb eines komplexen Umbauprozesses, der die gesellschaftliche Ebene ebenso einschloss wie das Verhältnis zu den (ehemaligen) Kolonien (Stichwort: Gauguin – enttäuschte – Sehnsucht nach der vermeintlich paradiesischen Südsee). Zustandsgebundene Arbeiten werden sich indes auf meist (keineswegs immer) die eigene Situation und auf die eigenen Beziehungen konzentrieren.

Outsider Art

Bei der Suche nach dem Ursprünglichen in seiner reinsten Form waren die Kunstkritiker bereits vor dem Ersten Weltkrieg fündig geworden: in den naiven, poetischen, von jedem Akademismus unbeleckten Bildern des Autodidakten Henri Rousseau (1844 - 1910). Bereits ein Jahr nach dessen Tod stellte der damals in Paris lebende deutsche Kunstkritiker, -sammler und -händler Wilhelm Uhde die Werke des malenden Zöllners mittels einer Gedenkausstellung im Salon des Indépendants der Öffentlichkeit vor. Derselbe Uhde entdeckte im folgenden Jahr, 1912, ein weibliches Pendant zu „Le Douanier“ in der Putzfrau seines Ferienquartiers: Séraphine Louis („Séraphine de Senlis“, 1864 – 1942). Nachdem der Erste Weltkrieg Uhdes Engagement in Frankreich unterbrochen hatte, konnte er 1929 in Paris die Gruppenausstellung „Les peintres du cœur sacré“ initiieren.

Die Wertschätzung der „Naiven“ wuchs damals international: Die Ausstellung „Les maîtres populaires de la réalité“ tourte 1937/38 von Paris über Zürich ins Museum of Modern Art nach New York und öffnete den USA offenbar die Augen für ihre eigene Vertreterin der Naiven Malerei: Grandma Moses (eigentlich Anna Mary Robertson Moses, 1860 - 1961). Sie hatte, nach einem Leben als Dienstmagd, Farmersgattin und zehnfache Mutter, 1927, damals fünfundsiebzigjährig, zu malen begonnen. 1939 gelang es dem Kunstsammler Louis Caldor, drei Bilder der spätberufenen Dilettantin in einer Ausstellung im Museum of Modern Art in New York zu platzieren, womit er ihr zum Durchbruch verhalf: Von da an wurde „Großmutter Moses“ als *die* authentische amerikanische Malerin gefeiert. Ausstellungen, hohe Marktpreise, Ehrendoktorate etc. folgten.

In Europa wurde es nach dem Zweiten Weltkrieg zunehmend schwerer, Außenseiter in ein nationales Narrativum zu integrieren. Ja, ihre in Abgeschiedenheit geschaffenen Werke blieben oft über Jahrzehnte unbemerkt. Zwei österreichische Beispiele: Der oststeirische Bauer Franz Gsellmann (1910 – 1981), den bei einer Reise zur Weltausstellungen nach Brüssel 1958 das Atomium sosehr beeindruckt hatte, dass er von seiner Rückkehr bis zu seinem Tod 1981 in seinem ehemaligen Hof in Kaag (Gemeinde Edelsbach bei Feldbach, Steiermark) seine „Weltmaschine“ konstruierte. Weiters der Tiroler Uhrmacher, Holzknecht und Bauer Josef Hauser (1925 - 2012), der nach einem Besuch des Freiburger, Straßburger und Ulmer Münsters über 25 Jahre lang in seinem Haus in Waidring (Gemeinde Kitzbühel) ein Holzmodell eines gotischen Turms errichtete, das eine Klangmaschine aus modifizierten, sphärische Glockentöne erzeugenden Uhrwerken beherbergt; 1988 hat Othmar Schmiderer das Hauser'sche Lebenswerk in seinem Film „Josef Hauser – Klang und Raum“ einfühlsam dokumentiert.

Die Genannten arbeiteten ungeachtet ihrer Wahrnehmung von außen aus eigenem Antrieb, oft mit manischer Besessenheit. Bei den „Außenseitern“, deren Werke gern unter dem Begriff „Outsider Art“ subsumiert werden, kann die Frage, ob ihre Arbeiten zur Kunst gehören, bereits als positiv beantwortet gelten: Sie wurden, wenngleich sie selbst nicht bewusst am angesprochenen Diskurs teilnahmen, Teil des Diskurses (ihre Werke wurden und werden rezipiert) und sie haben bereits institutionelle Anerkennung gefunden (ihre Werke werden in Museen, Ausstellungen etc. gezeigt).

„Geisteskranke“ (als) Künstler

Künstlern, deren Werke zu progressiv waren, um von einer breiteren Schicht verstanden zu werden, gerieten nur allzu leicht in den Verdacht, geisteskrank zu sein. Beispielsweise der aus Bayern stammende, in Wien und Pressburg tätige Bildhauer Franz Xaver Messerschmidt (1736 - 1783). Die verbreitete Ansicht, dieser Schöpfer der berühmten, aus dem Geist der Aufklärung geschaffenen Charakterköpfe hätte eine psychische Störung gehabt, hält sich bis heute hartnäckig, entbehrt aber jeder Grundlage. Eindeutiger ist die Lage bei Vincent van Gogh, der in den letzten eineinhalb Lebensjahren bekannter Maßen unter Wellen psychischer Störungen litt, die ihn am Malen hinderten. Van Gogh malte also nicht *in*, sondern *zwischen* den psychischen Krisen.

Anders war die Situation bei dem an Schizophrenie leidenden Schweizer Adolf Wölfli (1864 - 1930), der praktisch sein gesamtes Erwachsenenleben, von 1895 bis zu seinem Tod 1930, in einer Anstalt verbrachte und dort im Lauf dieser 35 Jahre ein immenses Oeuvre, rund 1460 Zeichnungen, etwa 1560 Collagen und 25.000 zu Heften gebundene Seiten mit Erzählungen, Gedichten und Musikkompositionen, schuf. Einem breiteren Kreis bekannt wurde Wölfli durch das 1921 publizierte Buch seines Psychiaters, Walter Morgenthalers, „Ein Geisteskranker als Künstler“.

Bei Wölfli sind Krankheit und schöpferisches Potential nicht voneinander zu trennen: Eigenheiten seiner Arbeiten, etwa der *horror vacui* (restloses Bedecken des gesamten Blattes), die ornamentale Verfestigung des Dargestellten sowie die Kombination von Darstellung und Schrift, lassen sich auch bei Schizophrenen, die sich mit visuellen Medien ausdrücken, wiederholt finden. So auch bei der Grazer Künstlerin Ida Maly (1894 - 1941). Wölfli spielte allerdings in einer anderen Liga: Nicht nur durch den immensen Umfang und die Vielfältigkeit seines Oeuvres, sondern auch dadurch, dass er in seinen Zeichnungen einen unverwechselbaren Personalstil ausbildete.

Ähnliches trifft auf den Deutschen August Natterer (1868–1933) zu, der durch das Buch „Bildnerei der Geisteskranken“ des deutschen Psychiaters und Kunsthistorikers Hans Prinzhorn 1922 bekannt wurde. Prinzhorns Publikation war die Frucht seiner Auseinandersetzung mit der Sammlung von Arbeiten „Geisteskranker“, die in der Psychiatrischen Universitätsklinik Heidelberg bereits angelegt war und die er 1919 übernahm und in den folgenden beiden Jahren beträchtlich erweiterte; bei seinem

Abgang von der Klinik 1921 umfasste sie mehr als 5000 Bilder von etwa 450 Patient_innen. Nach Prinzhorns Tod 1933 wurde sie auf den Dachboden des Heidelberger Klinikums verbracht und hat dort den Krieg überdauert.

In Frankreich wurde die von Uhde entdeckte und geförderte Séraphine Louis 1932 wegen einer „chronischen Psychose“ in eine Nervenheilanstalt eingeliefert. Die Österreicherin Ida Maly war 1928 mit der Diagnose Schizophrenie in die Psychiatrieanstalt Feldhof eingeliefert worden und wurde 1941 im Rahmen der sogenannten „Aktion T4“ in die NS-Tötungsanstalt Hartheim im Schloss Hartheim (bei Alkoven bei Linz) abtransportiert. Es war die Zeit, in der man im NS-Deutschland die Arbeiten von geistig Behinderten als „Totschlagargument“ gegen die avantgardistische Moderne auf Reisen schickte: 1937-41 tourte die Ausstellung „Entartete Kunst“ von München über Berlin, Wien und Salzburg nach Leipzig, Hamburg, Halle usw. Die hunderttausenden Besucher, die die Schau stürmten, sahen dort die Werke von Künstlern, die von der NS-Kulturpolitik mit dem Bann „entartet“ belegt worden waren, in Gegenüberstellung mit Zeichnungen von geistig Behinderten, womit erstere der Lächerlichkeit preisgegeben werden sollten. Unter den Vergleichswerken der „Geisteskranken“ befanden sich auch einige Arbeiten aus der Prinzhorn-Sammlung.

Das Junktim der Kunst der Avantgarde und der Arbeiten von Menschen mit psychische Problemen zu lösen, ja – einen Schritt weiter – dem kreativen Potential letzterer nachzuspüren, sollte in Deutschland und Österreich nach dem Krieg aufgrund dieser Vorgeschichte geraume Zeit in Anspruch nehmen. Mitschuld daran war Hans Sedlmayrs Buch „Verlust der Mitte“, mit dem dieser 1948 (zahlreiche Auflagen folgten) Öl ins noch glimmende Feuer goss: Sedlmayr, der während des Krieges Professor für Kunstgeschichte an der Universität Wien gewesen war und sein Ordinariat bei Kriegsende wegen seiner NSDAP-Mitgliedschaft verloren hatte, bereitete durch das Buch den Weg für seine Rückkehr in den akademischen Betrieb vor. Erfolgreich: 1951 wurde er Ordinarius an der Universität München, 1965 an der Universität Salzburg. „Verlust der Mitte“ wurde zum Bestseller, weil Sedlmayr darin nahtlos an die NS-Ideologie anschloss, wenn er schon bei Cézanne Krankhaftes diagnostiziert und die Moderne als eine von Chaos und Gottferne geprägte Epoche ansah. Hierher passt, dass Otto Mauer, der sich später um die Österreichische Avantgarde äußerst verdient machen sollte, sich auf den Weg machte, um Alfred Kubin (1877 - 1959), den Einzelgänger, Symbolisten und Surrealisten *avant la lettre*,

von seinen psychischen Problemen zu „heilen“; Kubin entgegnete dem Kunstfreund und engagierten Seelsorger Mauer allerdings: "Nehmen Sie mir meine Angst nicht, sie ist mein ganzes Kapital".

Wechselwirkungen

Dass zustandsgebundene Werke von Seiten der Medizin sowie von jener der Kunst und Kunstgeschichte überhaupt wahrgenommen wurden, war bedingt durch die schon oben angesprochenen formalen Affinitäten zu Momenten in der Kunst der Moderne. So erschien Marcel Réjas Buch „L'Art chez les fous“ 1907, nicht zufällig in der Zeit des Fauvismus und Analytischen Kubismus. Die zeitgenössische Kunst schärfte den Blick der Ärzte für die Qualitäten der Arbeiten von Patient_innen, wie etwas früher die Werke der Impressionisten den Kunsthistorikern die Augen für die Qualitäten der Malerei der Spätantike geöffnet hatten.

Umgekehrt wurde das in den Publikationen von Réjas, Morgenthaler und Prinzhorn vorgestellte Material, wie schon anklang, zur Inspirationsquelle für zahlreiche Künstler. Offenkundig ist der Einfluss der von Prinzhorn 1922 publizierten Arbeiten August Natterers auf den in den 1920er Jahren in Deutschland arbeitenden Paul Klee. Das Buch Prinzhorns inspirierte aber auch den damals in Frankreich lebenden Max Ernst (1891-1976) und in den 40er Jahren dann Jean Dubuffet. Paris war und blieb hier ein fruchtbarer Boden: Dort initiierte Wilhelm Uhde 1945 die erste Einzelausstellung von Arbeiten der mittlerweile (1942) in der Heilanstalt verstorbenen Séraphine Louis in der Galerie de France. Dubuffet wiederum stellte 1948 120 Zeichnungen Adolf Wölfli in der Compagnie de l'Art Brut aus. Damit definierte Dubuffet Wölfli als Vertreter des *art brut*. Er weitete aber nicht den Kunstbegriff aus, um Wölfli Werke in den Kunstkanon integrieren zu können, sondern prägte vielmehr den durch das Prinzhornbuch beeinflussten Begriff, um sich selbst in die Außenseiterkunst hineinoptieren zu können.

In Deutschland markierte die documenta 1 in Kassel 1955, auf der Werke von Séraphine Louis gezeigt wurden, einen echten Neubeginn. In Österreich war es der Psychiater Leo Navratil, der in den 60er Jahren die Weichen umstellte. Als Primar an der Landesnervenheilanstalt Gugging bei Klosterneuburg hatte er seine Patienten bisher nur zu Diagnose- und Therapiezwecken malen und zeichnen lassen. Nun

regte er diese an, dies für sich selbst zu tun. Das Experiment gelang, schon 1970 konnte Navratil Arbeiten seiner Patienten in der Galerie nächst St. Stephan in Wien ausstellen. Die Galerie wurde damals noch von Monsignore Otto Mauer geleitet, der die Galerie zum Zentrum des Österreichischen Informel gemacht hatte.

Während Gugging in den späten 1960er und den 1970er Jahren Künstler aus dem In- und Ausland anzog, ging man in Triest einen wesentlichen Schritt weiter: Als Franco Basaglia 1971 dort Vorstand der psychiatrischen Klinik San Giovanni wurde, führte auch er Mal-, aber auch Theaterstudios ein. Dort entstand in einem offenen Workshop zusammen mit dem Theatermacher Giuliano Scabia ein überdimensionales blaues Pferd aus Pappe, der so genannte „Marco Cavallo“, mit dem die Patient_innen, Ärzt_innen und das Personal die Klinikmauern durchbrachen, um in Triest rund um die Plastik – als Symbol der Deinstitutionalisierung – ein Volksfest zu feiern. Belohnt wurde das jahrelange Engagement Basaglias, dieses „Guerilleros der Psychiatrie“, durch das 1978 im italienischen Parlament verabschiedete Gesetz für die Psychiatriereform, die die Abschaffung der psychiatrischen Anstalten verfügte. Der „Marco Cavallo“ samt dem situationistischen Straßenfest ist Kunst, weil er Teil eines aus dem Zeitgeist geborenen Diskurses, Werkzeug in einem (sozial-)politischen Umbauprozess war.

Multiple Autorenschaft – wer ist hier der/die Künstler_in?

Die Wende 1989, bei der nicht nur die Einparteiendiktatur und die Planwirtschaft in den ehemaligen Ostblockländern über Bord gingen, sondern die auch viele Intellektuelle im Westen aus dem Traum von der Realisierbarkeit einer sozialistischen Idealgesellschaft riss (und damit die Kunst der Moderne/Avantgarde ihrer teleologischen Funktion entkleidete), hatte Auswirkungen auch auf den Umgang mit zustandsgebundenen Werken, ja mit Arbeiten von Randgruppen schlechthin. Die „Gugginger“ beispielsweise sog der neoliberale Kunstmarkt auf; Johann Hausers (1926 -1996), Oswald Tschirtners (1920 - 2007), August Wallas (1936 - 2001) Arbeiten erreichen heute Höchstpreise. In Gugging selbst, wo die ehemalige Anstalt nun das Institute of Science and Technology Austria (IST Austria) beherbergt, werden seit 2006 im „Art/Brut Center Gugging“ die Arbeiten der „Gugginger“ in einem

eigenen Museum präsentiert. Ihre Werke haben also den Einzug in den institutionellen Olymp erreicht.

Der andere Weg ist das gezielte, kleinräumige, auf einen bestimmten Zeitabschnitt konzentrierte, sozial bewegte Arbeiten von Künstler_innen im Zeichen der Multiplen Autorenschaft: Beispielsweise kooperieren die aus Niederösterreich stammenden Zwillingsschwestern Christine und Irene Hohenbüchler (* 1964) seit den 1990er Jahren vorwiegend mit sozialen Randgruppen: etwa mit Gefangenen (DeBERG, Arnheim, NL; 1993), Schulkindern (Salzburger Kunstverein, 1997), Menschen mit vermehrten Bedürfnissen (Kunstwerkstatt, Lienz, Osttirol); die während der Kooperation entstehenden Arbeiten werden im Rahmen von Installationen veröffentlicht, die eine ganz eigene, von den Zwillingsschwestern geprägte Ästhetik besitzen. Mit dem in Lienz durchgeführten Projekt schafften die Hohenbüchler-Schwestern 1997 den Sprung nach Kassel auf die documenta X. Ihre Projekte sind Konzeptkunst, Installation, *art brut*, Kunsttherapie und *social art* zugleich. Ähnliches gilt für Christoph Schlingensiefels im selben Jahr im Deutschen Schauspielhaus Hamburg gestartete Aktion „7 Tage Notruf für Deutschland – Eine Bahnhofsmision“: Gemeinsam mit seinem Ensemble betrieb er in einer nahen, aufgelassenen Polizeistation eine Woche lang eine Bahnhofsmision. Das russische Künstlerpaar Ilja (* 1933) und Emilia Karvakov konstruierten 2005 mit einheimischen Jugendlichen in Ägypten das 20m lange „Ship of Tolerance“ respektive „Ship of Siwa“ als sozial-integratives Projekt. Der jungen tschechischen Künstlerin Kateřina Šedá (*1977) gelang es ab 2005 im Projekt „Je to jedno/ It doesn't matter“ ihre Großmutter, die als Witwe einer Depression verfallen war und von daher alle Fragen mit jener Phrase, die den Titel des Projekts bildet, beantwortet hatte, zum Zeichnen all jener Werkzeuge zu bewegen, die sie in einem Haushaltswarenladen 33 Jahre lang verkauft hatte. Bis zum Tod der Großmutter, 2007, entstanden hunderte Zeichnungen. Ebenso berührend ist die bei der 53. Biennale von Venedig ausgestellte Arbeit der französisch-marokkanische Künstlerin Yto Barrada (*1971) „The Telephone Book (or the Recipe Books)“, die im Arsenale Fotos des Telefonbuchs ihrer illiteraten Großmutter zeigte; in einem Rezeptbuch hatte diese die Telefonnummern ihrer zehn Söhne (geboren hatte sie insgesamt zwölf, zwei starben) notiert, indem sie ihre einzelnen Kinder durch Kürzel charakterisierte und die Telefonnummern mit untereinander angeordneten Reihen von Senkrechtstrichen festhielt.

Aus europäischer Sicht haben diese Arbeiten ihren fixen Platz im Kunstkanon gefunden. Amerikanische Kunstkritiker mögen Skalpell und Scheidewasser zur Hand nehmen, um das Untrennbare zu trennen und so den/die Künstler_in heraus zu präparieren. In diesem Fall wird das Ergebnis sein: Operation gelungen, Patient tot.

Was ist Kunst?

Letztlich geht die Frage, ob zustandsgebundene Werke der Kunst zuzuzählen seien, von der Vorstellung aus, „Kunst“ sei so etwas wie ein Adelsprädikat. Als müsse sich ein Werk durch besondere Qualitäten in den Olymp der Kunst hineinoptieren. Sicher ist diese Qualität heute nicht mehr nicht die technische Perfektion, mit der ein Werk ausgeführt ist. Wenn es eine solche Qualität gibt, dann ist es die angesprochene diskursive Dimension: Kunst steht mit Kunst im Dialog. Kunst analysiert Kunst und Kunst analysiert Politik, Gesellschaft etc. Sie mischt sich ein, eckt an. Kunst entsteht nicht, wo mit visuellen Medien nachgeplappert wird, wo sattsam bediente Erwartungen neuerlich bedient, Selbstsicherheit bestätigt, Machtverhältnisse affirmiert, wo geheuchelt und gelogen wird. Aber all das sind Qualitäten, die man *heute* und aus einer abendländischen Sicht einfordert. Die Qualitäten ändern sich im Laufe der Geschichte und mit den Orten. Jede Zeit schreibt sich die Gesetze, die Inklusion und Exklusion garantieren sollen, neu. Jeder Ort – in einer globalisierten Welt – nicht mehr. (Sozial-)politisches Engagement hilft für die Anerkennung. Das bedingt aber, dass Kunst wieder (oder nach wie vor?) instrumentalisiert wird.

Dazu kommt noch: Kunst besaß nicht immer die heutige hohe Wertschätzung. „Ars“ hieß in der Antike schlicht „Fertigkeit“. Die Malerei beispielsweise gehörte zu den *artes technicae*, zu den technischen Fähigkeiten, und wurde von Unfreien ausgeübt (Freie dachten, redeten, machten sich aber nicht die Finger schmutzig). Von Ausnahmen abgesehen, entwickelte sich erst in der italienischen Renaissance ein hohes Selbstbewusstsein der Künstler, dank ihrer Funktion bei der Konstruktion – miteinander konkurrierender – Macht- und Kultursysteme. Im 19. Jahrhundert spielte Kunst bei der Erschaffung nationaler Narrative sowie im Prozess des sozialen Aufstiegs des Bürgertums, aber auch bei der Festschreibung überkommener sozialer Gefüge eine große Rolle. Zugleich mauserte sich Kunst zum Religionsersatz, der Künstler zum Priester, später zum Seismographen. Das alles sei bloß gesagt, um das hohe Ansehen, das „Kunst“ immer noch besitzt, verständlich zu machen. Aber mittlerweile wurde der Begriff in alle Richtungen gedehnt, um Design, Fotografie,

Film, Video, Netzkunst, Performance und jede Form von Situationistischer Kunst, Installation und *trash art*, *art brut*, *outsider* und *social art*, *appropriation art* und *artistic research*, und natürlich die Kunst der ganzen Welt in sich abzudecken. Die *Kunstwissenschaft* bezieht (zum Unterschied zur traditionellen *Kunstgeschichte*) zudem die gesamte Alltagskultur mit ein. All das scheint der Begriff „Kunst“ längst – trotz allen Dehnens und Hin- und Herziehens – nicht abzudecken. Und dabei klebt – aus poststrukturalistischer Sicht – an ihm noch immer die genannte Aura. So wird zunehmend versucht, ihm auszuweichen, neutral von „Bildmedien“ oder von „visuellen Medien“ zu sprechen. Daher kommt eine stromlinienförmige Frage „ist das Kunst“ zu spät. Der bürgerliche Konsens dazu ist um die vorletzte Jahrhundertwende unwiederbringlich zerfallen.