

Art brut oder die rohe Kunst der Lebensbewältigung

Kunst als Werkzeug der Sozialen Arbeit für Empowerment und Inklusion von Menschen am Rande der Gesellschaft



Attila Wittmer

Bachelorarbeit der Hochschule Luzern – Soziale Arbeit August 2023

Bachelor-Arbeit

Ausbildungsgang: Sozialpädagogik

Kurs: BB 2019-2023

Attila Wittmer

Art brut oder die rohe Kunst der Lebensbewältigung

Kunst als Werkzeug der Sozialen Arbeit für Empowerment und Inklusion von Menschen am Rande der Gesellschaft?

Diese Arbeit wurde am 14.08.2023 an der Hochschule Luzern – Soziale Arbeit eingereicht. Für die inhaltliche Richtigkeit und Vollständigkeit wird durch die Hochschule Luzern keine Haftung übernommen.

Studierende räumen der Hochschule Luzern Verwendungs- und Verwertungsrechte an ihren im Rahmen des Studiums verfassten Arbeiten ein. Das Verwendungs- und Verwertungsrecht der Studierenden an ihren Arbeiten bleibt gewahrt (Art. 34 der Studienordnung).

Studentische Arbeiten der Hochschule Luzern – Soziale Arbeit werden unter einer Creative Commons Lizenz im Repositorium veröffentlicht und sind frei zugänglich.

**Originaldokument gespeichert auf LARA – Lucerne Open Access Repository and Archive
der Zentral- und Hochschulbibliothek Luzern**



Urheberrechtlicher Hinweis:

**Dieses Werk ist unter einem Creative Commons Namensnennung-Keine kommerzielle Nutzung-
Keine Bearbeitung 3.0 Schweiz (CC BY-NC-ND 3.0 CH) Lizenzvertrag lizenziert.**

Um die Lizenz anzuschauen, gehen Sie bitte zu <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/ch>

Sie dürfen:



Teilen — das Material in jedwedem Format oder Medium vervielfältigen und weiterverbreiten.

Zu den folgenden Bedingungen:



Namensnennung — Sie müssen angemessene Urheber- und Rechteangaben machen, einen Link zur Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden. Diese Angaben dürfen in jeder angemessenen Art und Weise gemacht werden, allerdings nicht so, dass der Eindruck entsteht, der Lizenzgeber unterstütze gerade Sie oder Ihre Nutzung besonders.



Nicht kommerziell — Sie dürfen das Material nicht für kommerzielle Zwecke nutzen.



Keine Bearbeitungen — Wenn Sie das Material remixen, verändern oder darauf anderweitig direkt aufbauen dürfen Sie die bearbeitete Fassung des Materials nicht verbreiten.

Keine weiteren Einschränkungen — Sie dürfen keine zusätzlichen Klauseln oder technische Verfahren einsetzen, die anderen rechtlich irgendetwas untersagen, was die Lizenz erlaubt.

Jede der vorgenannten Bedingungen kann aufgehoben werden, sofern Sie die Einwilligung des Rechteinhabers dazu erhalten.

Diese Lizenz lässt die Urheberpersönlichkeitsrechte nach Schweizer Recht unberührt.

Eine ausführliche Fassung des Lizenzvertrags befindet sich unter

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/ch/legalcode.de>

Vorwort der Studiengangleitung Bachelor

Die Bachelor-Arbeit ist Bestandteil und Abschluss der beruflichen Ausbildung an der Hochschule Luzern, Soziale Arbeit. Mit dieser Arbeit zeigen die Studierenden, dass sie fähig sind, einer berufsrelevanten Fragestellung systematisch nachzugehen, Antworten zu dieser Fragestellung zu erarbeiten und die eigenen Einsichten klar darzulegen. Das während der Ausbildung erworbene Wissen setzen sie so in Konsequenzen und Schlussfolgerungen für die eigene berufliche Praxis um.

Die Bachelor-Arbeit wird in Einzel- oder Gruppenarbeit parallel zum Unterricht im Zeitraum von mehreren Monaten geschrieben. Gruppendynamische Aspekte, Eigenverantwortung, Auseinandersetzung mit formalen und konkret-subjektiven Ansprüchen und Standpunkten sowie die Behauptung in stark belasteten Situationen gehören also zum Kontext der Arbeit.

Von einer gefestigten Berufsidentität aus sind die neuen Fachleute fähig, soziale Probleme und Entwicklungspotenziale als ihren Gegenstand zu beurteilen und zu bewerten. Denken und Handeln in Sozialer Arbeit ist vernetztes, ganzheitliches Denken und präzises, konkretes Handeln. Es liegt daher nahe, dass die Diplomand_innen ihre Themen von verschiedenen Seiten beleuchten und betrachten, den eigenen Standpunkt klären und Stellung beziehen sowie auf der Handlungsebene Lösungsvorschläge oder Postulate formulieren.

Ihre Bachelor-Arbeit ist somit ein wichtiger Fachbeitrag an die breite thematische Entwicklung der professionellen Sozialen Arbeit im Spannungsfeld von Praxis und Wissenschaft. In diesem Sinne wünschen wir, dass die zukünftigen Fachleute der Sozialen Arbeit mit ihrem Beitrag auf fachliches Echo stossen und ihre Anregungen und Impulse von den Fachkreisen aufgenommen werden.

Luzern, im August 2023

Hochschule Luzern, Soziale Arbeit
Studiengangleitung Bachelor Soziale Arbeit

Abstract

Diese Bachelorarbeit ist eine wissenschaftliche Untersuchung zur Art brut in Zusammenhang mit den Konzepten von Inklusion, Empowerment, Lebensbewältigung von Lothar Böhnisch und konzentriert sich anschliessend auf Handlungsempfehlungen für die Bewegung und Institutionen des Living Museums.

Meine künstlerische Ausbildung inspirierte mich mit den Erfahrungen aus dem Feld der Sozialen Arbeit zur Auseinandersetzung mit Art brut und dem Konzept der Lebensbewältigung von Lothar Böhnisch. Die schriftliche Arbeit strukturiert und orientiert sich am Wissen-Praxis-Transfermodell. Die Fragestellung: «Dient Kunst als Werkzeug der Sozialen Arbeit für Empowerment und Inklusion von Menschen am Rande der Gesellschaft?» führt durch diese schriftliche Arbeit. Erklärtes Ziel ist es, diese Fragestellung zu beantworten und diese Antworten als Handlungsempfehlungen für die Bewegung und Institution des Living Museums zu formulieren.

Am aktuellen Forschungsstand zeigt sich immer mehr, wie aus der Geschichte der Art brut eine Geschichte von Empowerment und Inklusion wurde. Es ist die Kraft der Kunst und ihrer Akteur:innen, die uns als Gesellschaft den Spiegel vorhalten. Es ist die Aufgabe der Sozialen Arbeit, genau hinzuschauen und allen Menschen den Zugang zu Kunst und «Kunsttätigkeit» zu gewährleisten. Dies bedeutet auch, die Positionen der Schwächeren zum Ausdruck zu bringen bzw. diesen Gehör zu verschaffen. Dieser Rolle muss sich die Soziale Arbeit vermehrt bewusstwerden.

Danksagung

Ich danke allen beteiligten Personen, welche mich bei dieser Bachelorarbeit begleitet, unterstützt und mit kritischen Hinweisen bereichert haben. Dieser Dank geht insbesondere an folgende Personen:

- Reto Stäheli für seine differenzierten Rückmeldungen und seine wohlwollende Begleitung während meinem Arbeitsprozess.
- Anja Nora Schulthess für ihre Lektorats- und Korrekturarbeit.
- Meiner Familie und meiner Freundin Lotta Gadola für ihre Blicke von aussen mit punktuellen emotionalen Unterstützungen.

Inhaltsverzeichnis

ABSTRACT	IV
DANKSAGUNG.....	V
1 EINLEITUNG.....	8
2 EINFÜHRUNG IN DIE GESCHICHTE DER ART BRUT VON DEN ANFÄNGEN BIS ZUR GEGENWART	9
2.1 PSYCHIATRIE UND KUNST BIS 1945	9
2.2 DREI PSYCHIATER ALS WEGWEISENDE SAMMLER: MEUNIER, PRINZHORN, MORGENTHALER	11
2.2.1 Paul Meunier/Marcel Réja.....	11
2.2.2 Hans Prinzhorn	12
2.2.3 Walter Morgenthaler.....	13
2.3 DUBUFFET ERFINDET 1945 DIE «ART BRUT»	14
2.4 ART BRUT VON 1950 BIS HEUTE.....	17
2.4.1 Leo Navratil.....	17
2.4.2 Der Begriff «Outsider Art» erweitert den Begriff «Art brut»	18
2.4.3 Kunst als Therapieform	18
2.4.4 Living Museum: der Schönheit der Kunst und der Heilung gewidmet	20
2.4.5 Weitere wichtige Ereignisse rund um Art brut/Outsider Art	21
2.5 DREI, DIE BERÜHMT WURDEN	21
2.5.1 Adolf Wölfli	21
2.5.2 Aloïse Corbaz	23
2.5.3 Johann Hauser (Navratil 1997)	24
2.6 ZUSAMMENFASSUNG	25
3 INKLUSION, EMPOWERMENT UND LEBENSBEWÄLTIGUNG IN DER SOZIALEN ARBEIT	26
3.1 INKLUSION	26
3.2 EMPOWERMENT	30
3.2.1 Verschiedene Definitionen	30
3.2.2 Empowerment in der Praxis der Sozialen Arbeit?.....	32
3.3 DAS KONZEPT DER LEBENSBEWÄLTIGUNG VON LOTHAR BÖHNISCH.....	36
4 DIE GESCHICHTE DER ART BRUT/OUTSIDER ART ALS GESCHICHTE DER INKLUSION? – EINE KRITISCHE ANALYSE	41
4.1 ADOLF WÖLFLEI DIE ANALYSE	41
4.2 ALOÏSE CORBAZ (1886-1964)	45
4.3 JOHANN HAUSER (1926-1996).....	47
4.4 GESCHICHTE DER ART BRUT ALS GESCHICHTE DER INKLUSION?	49
4.5 AMBIVALENTE TENDENZEN IN DER GESCHICHTE DER ART BRUT	49

5	HANDLUNGSEMPFEHLUNGEN FÜRS LIVING MUSEUM.....	57
5.1	WAS IST EIN LIVING MUSEUM?.....	57
5.2	ROLLE DER SOZIALEN ARBEIT IM BEZUG ZUM LIVING MUSEUM.....	60
5.2.1	Ausblick.....	64
6	LITERATUR- UND QUELLENVERZEICHNIS	65

1 Einleitung

Als junger Kunstschaffender in Ausbildung zum Sozialpädagogen verbinde ich mein Wissen und meine Erfahrungen aus beiden Professionen in dieser Bachelorarbeit. Die «rohe» Kunst trifft dabei auf das Konzept der Lebensbewältigung. Beide Perspektiven setzen sich mit gesellschaftlichen Fragestellungen auseinander. Mein Interesse gilt der Auseinandersetzung mit Art brut im gesellschaftlichen Spannungsfeld, ihrem historischen Kontext und ihrer Entwicklung bis in die Gegenwart. Dies verknüpfe ich mit meiner Perspektive aus der Sozialen Arbeit. Ziel ist es, meine Fragestellung: «Dient Kunst als Werkzeug der Sozialen Arbeit für Empowerment und Inklusion von Menschen am Rande der Gesellschaft?» zu erörtern und zu beantworten. Meine schriftliche Arbeit orientiert sich am Wissen-Praxis-Transfermodell und reicht bis zu den Handlungsempfehlungen vom Living Museum. Meine Selbsterfahrung und mein eigenes Empowerment motivieren mich zu einem persönlichen Transfer und einer vertieften Auseinandersetzung vor dem Hintergrund dieser Fragestellung. Als Sozialpädagoge ist dieses Untersuchungsfeld für mich wie andere berufsrelevant.

Diese Bachelorarbeit beginnt mit einer mehrschichtige Untersuchung im Spannungsfeld zwischen Kunst (Art brut/ Adolf Wölfli und andere) und Psychiatrie, (Psychiatriegeschichte, gesellschaftliche Auffassungen, gesellschaftlicher Wandel) mit dem heutigen Blick und Wissen der Sozialen Arbeit, anhand des Konzepts von Lothar Böhnisch (Lebensbewältigung) und den Theorien von Inklusion und Empowerment.

Im darauffolgendem Teil der Arbeit analysiere ich die Biografie von Adolf Wölfli (Art Brut) sowie Aloïse Corbaz und Johann Hauser vor dem Hintergrund des Konzepts von Lothar Böhnisch (Lebensbewältigung) sowie den Theorien von Inklusion und Empowerment (Selbstbefähigung, Selbstermächtigung, Selbstbemächtigung).

Abgeschlossen wird diese Arbeit mit spezifischen sozialpädagogischen Handlungsempfehlungen (Wie ist die Rolle der Sozialen Arbeit zu definieren und warum die Soziale Arbeit in der Pflicht steht, die Bewegung des Living Museum zu fördern?) für die Institution und Bewegung des Living Museum.

2 Einführung in die Geschichte der Art brut von den Anfängen bis zur Gegenwart

Wenn man im kunsthistorischen Kontext von «Art brut» spricht, ist die Kunst gemeint, welcher der Maler Jean Dubuffet im Jahr 1945 diesen Namen gegeben hat. Er bezeichnete damit Werke, die von Autodidakt:innen wie Laien, Menschen mit einer psychischen Erkrankung, geistigen Behinderung oder allgemeiner formuliert: gesellschaftlichen Aussenseitern (in psychiatrischen Anstalten oder auch in Gefängnissen untergebrachte Personen) erschaffen wurden – also abseits vom etablierten Kunstsystem. Dubuffet begann, solche Werke zu sammeln und eröffnete 1976 in Lausanne die Collection de l'Art brut. Die Geschichte der Art brut beginnt allerdings früher. Denn Dubuffet hätte die Art brut gar nicht «erfinden» können, hätte es nicht vor ihm schon Personen gegeben, die solche Werke gesammelt hätten. Deshalb beginnt der folgende geschichtliche Abriss bereits im 19. Jahrhundert, nämlich als Psychiater¹ begannen, sich für das künstlerische Schaffen ihrer Patient:innen zu interessieren. Die Geschichte geht auch über Dubuffet hinaus, denn was er zu Lebzeiten mit der Art brut anstieß, entwickelte sich als Phänomen bis in die Gegenwart auf unterschiedliche Weise weiter. Die wichtigsten Begriffe, die in der Geschichte der Art brut von den Anfängen bis in die Gegenwart eine Rolle spielen, werden im Verlauf der folgenden Kapitel geklärt.

2.1 Psychiatrie und Kunst bis 1945

Bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erschienen Publikationen, die sich mit Psychiatrie und Kunst befassten (Buxbaum, 1989, S. 113–117). Die Veröffentlichungen haben Titel wie «Genie und Wahnsinn» (Lombroso, 1864), «Die Kunst der Verrückten» (Lombroso, 1880) oder «Über den Irrsinn genialer Männer» (Winslow, 1849). Man interessierte sich also vor allem für die Verbindung von Genie bzw. Schöpfertum und Psycho-Pathologie und sah zwischen Kunst und Krankheit einen engen Zusammenhang. Sigmund Freud zum Beispiel ging davon aus, dass das Schöpferische aus der Sublimierung sexueller oder aggressiver Triebe entspringt und auch Freuds Schüler verfolgten die Theorie, dass Kunst und Kreativität aus

¹ In dieser Arbeit wird in der Regel geschlechterneutral mit Doppelpunkt formuliert. Dort wo das generische Maskulinum gewählt wird, ist dies dem historischen Kontext geschuldet und verweist auf die Tatsache, dass in den betreffenden Positionen ausschliesslich Männer oder kaum Frauen waren.

intrapyschischen Konflikten entspringe (Buxbaum, 1989). Bader (1989) verweist ausserdem auf einen französischen Gerichtsmediziner namens Ambroise Tardieu, der 1872 «als erster» auf zeichnerische Produktionen aus «der Welt der Verrückten» hingewiesen habe (Buxbaum, 1989, S. 113). Roman Buxbaum (1989) hält fest, dass es erst «mit der Entwicklung der Ich-Psychologie um die Mitte unseres Jahrhunderts [...] auch der Psychoanalyse möglich [wird], künstlerische Prozesse im Rahmen einer «konfliktfreien Sphäre» zu sehen und nicht mehr zu pathologisieren» (Buxbaum, 1989, S. 114). Wobei «die Psychiatrie bis heute Mühe habe, wenn es um das künstlerische Schaffen psychisch kranker Menschen gehe» (ebd.).

Man muss hier erwähnen, dass es in der Tendenz schon vor 1900 zwei Richtungen des Interesses an Kunst und Krankheit gab. Die eine oben schon erwähnte, lag darin, dass man das kreative Schaffen oder anders: «das Genie» psychisch zu begründen versuchte. Das andere Interesse der Psychiatrie am kreativen Schaffen von Patient:innen war «rein medizinisch, differentialdiagnostisch orientiert» (Röske, 1996, S. 95): Man liess sie zeichnen und malen, um daraus etwas über ihre Krankheit zu erfahren. Die Patient:innen verblieben aber Aussenseiter:innen, isoliert von der Gesellschaft und wurden weiterhin als Kranke oder Anormale stigmatisiert.

Mit der Jahrhundertwende kam es dann erstmals zu einer neuen Sicht auf die Werke von «Geisteskranken» und «Verrückten», wie man sie damals noch nannte. Man suchte nämlich «nach Beziehungen gestalterischer Produkte psychisch erkrankter Menschen zur Kunst» (Röske, 1996, S. 95). Neu daran war, dass das Werk in den Fokus geriet oder anders gesagt: Man suchte nun den künstlerischen Wert im Werk selbst und nicht mehr die Krankheit im Erschaffer des Werks.

Die erste bekannte wichtige Person dieser Geschichte ist der Pariser Psychiater Paul Meunier alias Marcel Réja (1873–1957), der 1907 das Buch «L'Art chez les Fous» veröffentlicht (Röske, 1996). Dennoch gilt bei den meisten der deutsche Kunsthistoriker und Psychiater Hans Prinzhorn (1886–1933) als der «Erfinder» dieser neuen Perspektive. Sein Buch «Bildnerei der Geisteskranken» wurde zwar erst 1922 veröffentlicht, aber es erhielt viel mehr Aufmerksamkeit als dasjenige von Meunier. Beide, Meunier und Prinzhorn, zeigten in ihren Büchern grosse Sammlungen von Werken, die aus ganz Europa zusammengetragen wurden und diskutierten diese Werke unter künstlerischem Aspekt (Röske, 1996). Ein dritter Psychiater spielte eine wichtige Rolle bei dieser «Neuentdeckung»: der Schweizer Psychiater

Walter Morgenthaler (1882–1965). Er veröffentlichte 1921 eine Monografie mit dem Titel «Ein Geisteskranker als Künstler» (Röske 1996) über einen seiner Patienten, nämlich Adolf Wölfli.

Es waren dann allerdings auch wieder Psychiater, die während des Nationalsozialismus für die «Pathologisierung von Kunst und Künstler:innen» mitverantwortlich waren (Buxbaum, 1989). So zum Beispiel Carl Schneider, der 1939 das Buch «Entartete Kunst und Irrenkunst» veröffentlichte. In diesem Buch waren auch Werke von «Patienten-Künstlern» der Sammlung Prinzhorn vertreten, die im Euthanasie-Programm von den Nazis umgebracht wurden (Rotzoll; Brand-Claussen; Hohendorf, 2002). Das Interesse in den 1930er- und 1940er-Jahren an «Geisteskrankenbildner:innen» lag ausschliesslich darin, die «künstlerische Degeneration» von «Irrenkunst» zu zeigen, zum Beispiel auch 1937 in der Ausstellung «Entartete Kunst» (Röske, 1996). Das nächste Kapitel geht noch vertiefter auf die Arbeit der drei Psychiater Meunier, Prinzhorn und Morgenthaler ein.

2.2 Drei Psychiater als wegweisende Sammler: Meunier, Prinzhorn, Morgenthaler

2.2.1 Paul Meunier/Marcel Réja

Der erste, der sich um die Jahrhundertwende den Werken von sogenannten «Geisteskranken» annahm und damit auch eine erste Tür öffnete, um die gesellschaftliche Isolation dieser Menschen zu überwinden, war der Pariser Psychiater, Paul Meunier. Unter seinem Pseudonym, Marcel Réja, veröffentlichte er 1907 das Buch «L'Art chez les Fous». Seine Auseinandersetzung mit Werken von Insass:innen aus französischen Irrenanstalten begründete eine «neue Haltung zur nicht-akademischen Kunst, wie Dada, Art Brut und Graffiti» (Réja, 1997; Bader, 1989, «Kreativität und Wahnsinn», in Kunstforum Bd. 101, S. 127). Dort hält Réja fest, dass «die Untersuchung der künstlerischen Werke der Verrückten» sich nicht auf das Sammeln eigenartiger Dokumente beschränken dürfe, denn gerade diese Werke erlaubten es, die inneren Bedingungen einer künstlerischen Tätigkeit zu erforschen (Bader 1989, S. 128). Es sei zwar übertrieben, bei solchen Dokumenten das Wort «Kunstwerk» zu

gebrauchen; es handle sich um mehr oder weniger «embryonale Formen der Kunst», bei denen der Wille, ein Kunstwerk zu schaffen, fehle (ebd.). In gewissen Fällen begünstige die Verrücktheit schöpferische Tätigkeit, was Réja dem «Verlust der rationalen Kontrolle» zuschreibt (ebd.). Die psychischen Bedingungen schöpferischen Wirkens zeigten beim Gesunden oft analoge Mechanismen, vor allem dann, wenn wir gewohnt sind, den Begriff «Inspiration» zu gebrauchen. Doch würde sich dabei das vernünftige «Ich» nie sehr weit entfernen, sondern «sich klein machen im Feuer des schöpferischen Tuns». Diese Art Ausnahmezustand sei eben beim Verrückten von Dauer, und gerade deshalb lasse sich bei ihm das schöpferische Phänomen besonders gut beobachten» (ebd.). Réja vermittelt also zwischen den Kranken und den Gesunden, sieht in den Werken der Kranken die Möglichkeit, das «Normale» und unsere Seinsweisen besser erkennen zu können (ebd.). Er integriert das Kranksein und die Kranken damit bereits in die Gesellschaft und sieht sie als wertvoller Teil derselben. Die Werke seien, so Réja, vielleicht ungeübt und ungeschickt, aber gerade dadurch würde das Wesentliche noch deutlicher sichtbar. Réja hatte aber wenig Erfolg bei seinen Zeitgenossen bzw. bei der Ärzteschaft, die sich nach wie vor mehr für die «diagnostische Verwertbarkeit» von Zeichnungen interessierte (Bader 1989, S. 129), wie der Erfolg des Buches «Über Zeichnungen von Geisteskranken und ihre diagnostische Verwertbarkeit» 1906 von Fritz Mohr zeigte. Dieser hob in seiner Untersuchung weiterhin nur das «negativ Krankhafte, den Defekt» hervor (ebd.).

2.2.2 Hans Prinzhorn

Nachfolger fand Réja zunächst in Hans Prinzhorn. Das Besondere an Hans Prinzhorn war sicher die Tatsache, dass er nicht nur Psychiatrie, sondern auch Kunstgeschichte studiert hatte (Prinzhorn, 2016). Nach dem Ersten Weltkrieg wurde er Assistent in der Heidelberger Psychiatrischen Klinik. Hier hatte der frühere Leiter Emil Kraepelin einen Grundstock an Zeichnungen von «Geisteskranken» gesammelt, allerdings unter dem Vorzeichen der Brandmarkung als «entartet». Der neue Leiter, Karl Wallimann, der auch zur Sammlung beitrug, förderte Prinzhorn dabei, die Sammlung zu vergrößern und wissenschaftlich zu bearbeiten (Brand-Claussen, 1997). Dabei verfolgte er die Suche nach dem «Ausdruck vom eigenen Erleben», einer Kategorie, die in der Kunst der Moderne bereits damals zentral war (Brand-Claussen; Röske, 2008).

Prinzhorn hob 1922 in seiner wegweisenden Publikation «Bildnerei der Geisteskranken» die Kunstleistung einiger Patient:innen hervor und war überzeugt, dass besonders Schizophrene Bilder schaffen würden, die «weit in den Bereich ernster Kunst ragten» (Bader, 1989) und schaffte es auch die Werke und seine Erkenntnisse einem breiteren Publikum nahe zu bringen. Es sei ihm gelungen (Baeyer, zitiert nach Prinzhorn, 2016, S.5f.), «das Bewusstsein für die geheimnisvolle Tiefe zu wecken, aus der manche Schizophrene künstlerisch produktiv werden, das Bewusstsein für das Fremde, Unheimliche, Unergründliche solcher psychotischer Produktionen». Gemäss Bader (1989) haben viele von Prinzhorns Ansichten – zur Kunst wie auch zu der von ihm untersuchten psychopathologischen Symptomatologie – ihren Stellenwert behalten. Die Untersuchung von symptomatischen Besonderheiten von Schizophrenen anhand von Zeichnungen hat zum Beispiel 1962 in einem umfassenden Katalog («Die Merkmale schizophrener Bildnerei») von Helmut Rennert eine Fortsetzung gefunden, die sich als Arbeitsinstrument bewährt habe. Als Prinzhorn die Klinik 1921 verliess, umfasste die Sammlung rund 4500 Werke. Seit 2001 hat die Sammlung Prinzhorn ein eigenes Museum, das Museum Sammlung Prinzhorn, in der Universitätsklinik Heidelberg.

2.2.3 Walter Morgenthaler

Von 1914 bis 1930 sammelte der Schweizer Psychiater und Psychotherapeut, Walter Morgenthaler, vor allem während seiner Tätigkeit in der Irrenanstalt Waldau über 2500 Bilder von Patient:innen, zudem 1500 Textblätter und weitere Arbeiten aus verschiedenen Werkstoffen. Er hat sie katalogisiert und insbesondere aus diagnostischer Sicht interpretiert (siehe dazu: <https://www.kunstwerkstattwaldau.ch/geschichte.php?id=137>). Er war selbst zwar kein Kunsthistoriker wie Prinzhorn, jedoch war er durch seinen Bruder, den Maler, Ernst Morgenthaler, mit der Schweizer Kunstszene eng verbunden. Er stand auch mit Prinzhorn im Austausch und wählte aufzubewahrende Patientenzeichnungen nach ästhetischen Kriterien aus (Baumann, 2001). 1921, ein Jahr vor Prinzhorn, hat er eine Pathographie über seinen schizophrenen Patienten, Adolf Wölfli, veröffentlicht. Bemerkenswert war bereits der Titel der Publikation: «Ein Geisteskranker als Künstler». Also die klare Bezeichnung von Wölfli als Künstler. Gemäss Bader (1989) war es ebenfalls ungewöhnlich, dass Morgenthaler ihn mit seinem vollen Namen erwähnte: «Allerdings dauerte es dann ein halbes Jahrhundert, bis die künstlerischen Qualitäten Wölfli durch die Kunstgelehrten anerkannt wurden; die

Kunstgeschichte hat Morgenthaler schliesslich recht gegeben» (Bader, 1989, S. 133). Wie Meunier erlangte auch Morgenthaler nicht so viel Aufmerksamkeit wie Prinzhorn. Adolf Wölfli hingegen gilt bis heute als einer der herausragendsten Exponenten der Art brut und konnte dies nur werden, weil Morgenthaler ihn ab dem Eintritt in die Psychiatrische Klinik Waldau von Beginn an förderte. Die Sammlung Walter Morgenthaler (untergebracht im Psychiatrie-Museum in Bern) zählt heute, neben der Sammlung Prinzhorn, zu den bedeutendsten Sammlungen mit künstlerischen Arbeiten von Psychiatrie-Patient:innen.

2.3 Dubuffet erfindet 1945 die «Art brut»

In der Folge von Prinzhorn war es dann vor allem der französische Maler, Jean Dubuffet, der den bildnerischen Werken von «Geisteskranken» eine grosse öffentliche Aufmerksamkeit verschaffte. Er begann 1945 Werke von künstlerisch nicht ausgebildeten Personen zu sammeln und ab 1947 auszustellen (Röske, 1996), allen voran Adolf Wölfli in der Compagnie de l'Art brut in Paris. Dubuffet war wie Meunier, Prinzhorn und Morgenthaler nicht nur überzeugt davon, dass es sich bei diesen Werken von psychisch Kranken um Kunst handle, er ging noch einen Schritt weiter und erklärte sie zur Kunst schlechthin, weil sie über eine herausragende Originalität verfüge. Er gab dieser Kunst den Namen «Art brut». Also «rohe Kunst», weil es Werke sind, die laut Dubuffet «aus der Einsamkeit und aus reinen und authentischen kreativen Impulsen entstanden sind. Sorgen um Wettbewerb, Anerkennung und soziale Förderung spielten keine Rolle. Deswegen sind sie wertvoller als die Produktionen von Profis» (DU 893 – Juni 2019, S. 11 ff.). Diese Kunst nämlich käme ohne «Anpassung und Nachahmung» aus (Mürner, 2020, S. 11). Dubuffet führte mit dem Begriff «Art brut» also eine Differenz zur sogenannten «kulturellen Kunst» (Mürner, 2020, S. 11.) ein und grenzte sie von der Kunst, wie sie sich etabliert hatte, ab. Dubuffet betonte aber auch, dass die «Mechanismen des künstlerischen Schaffens» genau die gleichen seien wie bei «jedem sogenannten Normalen» (Mürner, 2020, S. 11). Es handelte sich um Kunstwerke, welche von Autodidakten ausserhalb jeglicher Kunst-Institutionen entstanden (hier und im Folgenden: Peiry, 2012). Damit sind insbesondere Aussenseiter:innen oder auch Insass:innen von psychiatrischen Kliniken gemeint. Wie etwa die Schweizerin Aloïse Corbaz (1886–1964), der Schweizer Adolf Wölfli (1864–1930) oder der Österreicher Johann Hauser (1926–1996), um drei international bekannt gewordene Künstler:innen zu nennen (siehe Kapitel 2.5).

Gemeinsam ist diesen Kunstwerken der Autodidakt:innen, dass sie sich über jegliche vormalige Regeln und Haltungen künstlerischer Tätigkeit hinwegsetzten.

Sammeln und Entdecken begannen mit einer ersten Reise in die Schweiz 1945, wo Dubuffet verschiedene Kliniken besuchte, um Werke geisteskranker Menschen zu sichten. Dabei versuchte er zu definieren und zu verstehen, was diese Kunstwerke in der Gemeinsamkeit ausmache. Er sah in ihnen nicht eine «Kunst der Irren», sondern eine Kunst von Personen, die ausserhalb künstlerischer Kreise stehen oder bewusst davon Abstand nehmen. Neben Kliniken besuchte er auch Gefängnisse und entdeckte auch dort Werke, die er in seine Sammlung aufnahm (Peiry, 2012, S.136). Nach seiner ersten Reise in die Schweiz hielt Dubuffet seinen theoretischen Ansatz fest (Peiry, 2012, S.136):

Zeichnungen, Gemälde, Kunstwerke aller Art, die von Unbekannten, von Besessenen geschaffen wurden, die von Fantasie und Tollheit (Wahnsinn) beseelt sind und sich nicht in den alten Gleisen der katalogisierten Kunst bewegen. [...] Kunstwerke wie Gemälde, Zeichnungen, Statuen und Statuetten, verschiedene Objekte aller Art, die nichts (oder sehr wenig wie möglich) mit den Kunstgegenständen zu tun haben, die man in Museen, Salons und Galerien sehen kann; Im Gegenteil sogar: Die sich dem ursprünglichen menschlichen Wesen und der spontansten und persönlichsten Erfindung zuwenden, Schöpfungen, bei denen der Urheber alles (Erfindungen und Ausdrucksformen) aus seinem eigenem Wesen, aus seinem eigenem Antrieb und seiner Laune erschaffen hat, ohne sich darum zu kümmern, ob die traditionellen Formen gewahrt bleiben und die üblichen Konventionen eingehalten werden.

Dubuffet nannte diese Künstler:innen «aussergewöhnliche Menschen» (als Antonym zum von ihm geprägtem Begriff des «gewöhnlichen Menschen»), die sich nicht um das Weiterleben ihrer Produktion kümmerten (Peiry, 2012, S.10). Sie seien von nichts als von ihrem Schaffensdrang beseelt und arbeiteten nur für sich selbst. Dieser Drang sei umso impulsiver, «als nichts sie zu dieser Tätigkeit prädisponiert hat. Ganz im Gegenteil, Einsamkeit, Armut, Randständigkeit, Krankheit oder Wahnsinn haben ihnen ein ganz anderes Schicksal vorbehalten» (ebd.). Peiry hält fest, dass die Art-brut-Künstler:innen nach Dubuffet gezwungenermassen am Rande der Gesellschaft und autodidaktisch arbeiteten, «einsam, geheim und namenlos», ohne Adressat:innen, ausserhalb aller institutionellen Rahmen und ohne den Wunsch nach irgendeiner gesellschaftlichen Anerkennung. Sie wüssten nicht einmal, dass sie schöpferisch tätig seien. Entsprechend sei die Art brut auch darauf angewiesen gewesen, entdeckt zu werden und zwar von einer Persönlichkeit wie Dubuffet,

der es verstand, die Kunst zu studieren, zu beschreiben und auszustellen (siehe dazu auch: Mürner, 2020, S. 11))

Die Sammlungstätigkeit von Dubuffet führte also u.a. die Arbeit von Morgenthaler und Prinzhorn weiter und dauerte 30 Jahre lang. Er wollte die Werke aber nicht nur sammeln, sondern auch ausstellen und vermitteln und damit seinen Zeitgenoss:innen präsentieren. 1949 veröffentlichte er das Pamphlet «L'Art Brut préféré aux arts culturels» (zu deutsch: «die Vorzüge der Art brut gegenüber der kulturellen Kunst»). Er sah in der Art brut also eine echte Alternative zur «herrschenden» Kultur und gab den Werken damit auch einen neuen positiv aufgewerteten Status.

Dubuffet – und später auch andere – organisierten Einzelausstellungen von schizophrenen Künstler:innen, allen voran Adolf Wölfli (Röske, 1996) im Jahr 1948. Dubuffet vermachte seine Sammlung der Stadt Lausanne, 1979 wurde die «Collection de l'Art Brut» eröffnet – sechs Jahre vor seinem Tod. Peiry (2012) sieht in dieser Entscheidung die Absicht Dubuffets, «das Verhältnis jedes Einzelnen zur Kunst zu verändern», die ihm wichtiger war als sich gegen die offizielle Museumskultur zu wenden, die eigentlich das Gegenteil der «Unkultur» der Art brut gewesen sei. Die Sammlung umfasst heute 4.100 Art-brut-Werke von 135 Künstler:innen.

Dass der Kunstbetrieb sich überhaupt auf Art brut einliess, hatte auch mit vorgängigen künstlerischen Entwicklungen zu tun. So empfanden Künstler:innen bereits im frühen 19. Jahrhundert eine Faszination für den «Wahnsinn» und Sympathie für Insass:innen von Asylen (Röske, 1996): Viele Künstler:innen sahen sich bei den Umwälzungen durch Revolutionen des späten 18. Jahrhunderts und nach der Loslösung von alten Abhängigkeiten geistlicher und weltlicher höher Gestellten als Aussenseiter:innen. Um 1900 interessierte man sich für den Mythos vom «guten Wilden» und dem damit einhergehenden «Primitivismus» (Peiry, 2012). Auch Pablo Picassos Beschäftigung mit afrikanischer Kunst und Paul Klees Auseinandersetzung mit Kinderzeichnungen gingen Dubuffet voraus. Paul Klee waren auch die Sammlungen von Prinzhorn und Morgenthaler bekannt, er erkannte darin die «Uranfänge» von Kunst und schrieb: «All das ist tief ernst zu nehmen, ernster als sämtliche Pinakotheken» (Baumann, in Kunstbulletin 3/2001). Und Rainer Maria Rilke war überzeugt, dass «der Fall Wölfli dazu helfen [wird], einmal über die Ursprünge des Produktiven neue Aufschlüsse zu gewinnen» (ebd.). Solche Aufschlüsse hat ab den 1950er-Jahren der Psychiater Navratil gewonnen. Seine Arbeit

wird im nächsten Kapitel besprochen, wie auch die weitere Entwicklung der Geschichte der Art brut bis in die Gegenwart.

2.4 Art brut von 1950 bis heute

2.4.1 Leo Navratil

Parallel zu den kunsthistorischen Entwicklungen ging auch die psychiatrische Auseinandersetzung mit der schöpferischen Tätigkeit von Patient:innen weiter, allen voran ging hier der österreichische Psychiater Leo Navratil. Schon in den 1950er-Jahren beschäftigt er sich mit der künstlerischen Arbeit, veröffentlicht ab Mitte der 1960er-Jahre auch Publikationen dazu (Röske, 1996) und gründet in der Psychiatrischen Landeslinik Klosterneuburg ein Künstlerhaus, heute bekannt unter dem gleichnamigen Ortsnamen Gugging. Viele andere Kliniken veranstalteten nach seinem Vorbild Gruppenausstellungen mit Arbeiten von Patient:innen, wenn auch oft nicht mit dem Anspruch, dass es sich dabei um Kunst handle. Navratil war aber auch in Forschung und Theorie sehr aktiv. In seinem 1965 erschienenen Buch «Schizophrenie und Kunst» zeigte er, dass der Stil der schizophrenen Patient:innen identisch sei mit dem manieristischen Stil, also dem Stil, der in der (anerkannten) Kunst für die Darstellung des Imaginären benutzt wird, um die innere Welt in einer persönlichen Symbolsprache auszudrücken (Bader, 1989). Er ging aber noch weiter und konnte drei schizophrene Gestaltungstendenzen feststellen, die er mit den «drei kreativen Grundfunktionen des Menschen» gleichsetzte (ebd. S.130.). Also Tendenzen, die auch bei gesunden Menschen sichtbar werden, zum Beispiel bei Kindern, bei «Primitiven», in der Volkskunst und nicht zuletzt auch in der «modernen» Kunst. Damit sieht er in der «Kreativität ein allgemein menschliches Phänomen, das besonders in der Psychose durch die Mobilisierung der kreativen Grundfunktionen erkennbar wird» (ebd.).

Man darf sicher sagen, dass Navratil dazu beigetragen hat, psychische Erkrankungen als Teil der normalen menschlichen Existenz zu verstehen, in dem er den künstlerischen Ausdruck von Schizophrenen eben als etwas zutiefst im Menschen Verwurzeltes ansah oder anders

formuliert: dass «die schöpferischen Funktionen in der Tat bei allen Menschen identisch sind» (Bader, 1989, S.130).

2.4.2 Der Begriff «Outsider Art» erweitert den Begriff «Art brut»

Der Begriff «Art brut» war gemäss Kirchner (2021) zunächst der Kollektion von Dubuffet vorbehalten, hat sich dann aber in der Kunstwelt verselbständigt – auch im Kunstmarkt, der ihn «als wirksames Label für sich entdeckt» hat (Kirchner, 2021, S. 9). Während man kunsthistorisch mit «Art brut» nach wie vor in erster Linie Werke von Künstler:innen bezeichnet, die Dubuffet gesammelt hatte, ist der Begriff «Outsider Art» (Aussenseiterkunst) kunsthistorisch nicht so einschränkend, obwohl er 1972 zunächst als Übersetzung für Art brut vom Kunstkritiker Roger Cardinal eingeführt wurde (Baumann, in Kunstbulletin 3/2001). Outsider Art hat sich parallel zu Art brut international durchgesetzt und schon in den 1980er-Jahren erweiterte sich deren Bedeutung (Encyclopedia Britannica). Der Begriff umfasst nun Werke nicht mehr nur von Menschen mit einer im engeren Sinne psychischen Erkrankung oder Behinderung, sondern meint generell Kunst, die «ausserhalb der Gesellschaft» entsteht, also z.B. auch von Straftäter:innen oder sogenannten «Underdogs» (siehe dazu auch den Blogbeitrag von Zimmermann). In Amerika zählen auch Folk-Art und Ethnic-Art zur Outsider Art (Röske, 1996, S. 105). Die Begriffe sind also nicht eindeutig festgelegt. Im Folgenden wird der Doppelbegriff Art brut/Outsider Art verwendet, wobei beide Begriffe bis heute kontrovers diskutiert werden (Mürner 2020, S. 86f.; Kirchner 2021, S. 9). Kapitel 3 wird darauf zurückkommen.

2.4.3 Kunst als Therapieform

Das Interesse der Psychiatrie und Psychologie an der Kunst ist parallel zum kunsthistorischen Interesse weitergetragen worden und es haben sich daraus Kunst-Therapien entwickelt. In Deutschland wurde aber erst 1987 ein erstes kunsttherapeutisches Aufbaustudium gegründet und zwar an einer Kunsthochschule, obwohl es bereits in den 1930er-Jahren Ansätze dazu gab. Diese wurden durch das Dritte Reich zerschlagen (Schottenloher, 2017, S. 37). Heute hat sich die Kunsttherapie in den Kliniken für Psychiatrie und Psychotherapie (zumindest in

Deutschland) gut etabliert (Pitschel-Walz, 2017, S. 32). Der Unterschied zum kunsthistorischen Interesse ist, dass nicht nach dem künstlerischen Wert eines Werks gefragt wird, sondern nach der Wirkung des künstlerischen Schaffens selber, also «ob Kunst im Patienten etwas Heilsames bewirken kann» (Von Spreti; Martius; Steger 2017, S. 2).

Buxbaum hielt bereits in den 1980-er-Jahren fest, dass die Psychiatrie sich bis heute schwertue, wenn es um das künstlerische Schaffen psychisch kranker Menschen und bis heute die in der Geschichte angelegte Ambivalenz zwischen Förderung des kreativen Potenzials (wie Morgenthaler oder Prinzhorn) und der Pathologisierung von Kunst und Künstlern (Nationalsozialismus) herrsche:

Zwischen diesen beiden geschichtlichen Polen bewegt sich das Kunstschaffen psychisch kranker Menschen bis heute. Im Zeitalter eines erneuten Trends zur biologischen Medizin ist in den Kliniken das Interesse an der Kunst psychisch Kranker selten, Stellen für kompetentes Personal, also Künstler und Kunsttherapeuten, noch seltener. Zeichnungen von hohem künstlerischen Wert werden in Kliniken noch immer stapelweise weggeworfen oder zerfallen jahrzehntelang ungesichtet in Schränken (Buxbaum, 1989, S. 116).

Er nennt mit Königsfelden und Klosterneuburg bei Wien zwei Beispiele von Kliniken, in denen künstlerisch begabte Personen professionell unterstützt werden (ebd.) und sagt, es handle sich dabei eher um Ausnahmen als um die Regel. Buxbaum spricht auch ganz grundsätzlich die Spannung zwischen künstlerisch orientierter Betrachtungsweise und einer therapeutischen an und ist überzeugt, dass die Unterstützung künstlerisch tätiger psychisch Kranker ein klares therapeutisches Konzept habe. Der psychisch kranke Künstler erlebe meist zum ersten Mal eine aufrichtige Wertschätzung seiner Arbeit: «Diese soziale Anerkennung ist der Boden für ein neues Selbstwertgefühl und das Herzstück jeder psychosozialen Rehabilitationsarbeit» (ebd. S. 117).

Als grundlegende Problematik kann man sicher festhalten, dass der Kunstbegriff selbst ein vieldeutiger Begriff ist, der Auslegungen erfahren hat und über den bis heute gestritten wird. Wer bestimmt, was Kunst ist, was unter welchen Bedingungen einen künstlerischen Wert hat? Kunsthistoriker:innen, Galerist:innen, Kunstkritiker:innen etc. spielen dabei sicher eine entscheidende Rolle. Und doch liegt der künstlerische Wert auch in den Augen der

Betrachter:in. Ob ich ein Künstler oder eine Künstlerin bin, hat auch mit Einstellung, Selbstdefinition und kultureller Prägung zu tun.

Festzuhalten ist mit Buxbaum, dass künstlerisch begabte Menschen keinesfalls neurotischer sind als die Durchschnittsbevölkerung und dass künstlerische Hochbegabung bei psychisch Kranken ebenso rar ist wie bei psychisch Gesunden (ebd. S. 117). Ebenso argumentiert er, dass die Förderung der Kunst psychisch kranker Künstler:innen über die individuelle rehabilitative Arbeit hinausgehe. Sie habe die Aufgabe, nach innen bzw. innerhalb der Psychiatrie einen «Ort der Gesundheit und Normalität, einen Ort der Gegenseitigkeit» zu schaffen. Ärzt:innen werden dabei etwa zu Rezipient:innen, Rollen kehren sich also um. So habe Johann Hauser einmal zu seinem Psychiater Navratil gerufen: «Professor, bringen Sie mir den Bleistift, ich bin hier der Künstler!» (ebd.). Die Wirkung nach aussen ist die zweite Aufgabe und diese gelinge, so Buxbaum, wenn künstlerische Arbeiten psychisch Kranker in Galerien und Museen neben Arbeiten «gesunder» Künstler bestehe, wie z.B. im Fall Wölfli – Wenn die Art brut/Outsider Art sich also losgelöst von den Rahmenbedingungen ihrer Entstehung und einen festen Platz in der Kunstgeschichte erobert, und gar neue Kunstströmungen mitbeeinflusst, wie z.B. den Surrealismus (ebd. S. 118). Buxbaum schreibt dazu:

Diese soziokulturelle Präsenz psychisch kranker Künstler wirkt korrigierend zurück auf das Bild des Kranken in der Gesellschaft. Hier ist eine Chance, verzerrte, ablehnende und isolierende Projektionen zurückzunehmen und dem psychisch Kranken seine Würde zuzugestehen. Künstlerisches Arbeiten in der Psychiatrie hat eine sozialpsychiatrisch reformatorische Kraft, die sich sowohl innerhalb der psychiatrischen Institution entfaltet, wie sie auch das Verhalten der Gesellschaft gegenüber der Psychiatrie mit verändert (ebd.)

Eine wichtige Institution, welche in diese Richtung zielt, ist das «Living Museum». Dieses wird in Kapitel 4 genauer beschrieben. Hier sei nur kurz das Konzept und Idee desselben erwähnt.

2.4.4 Living Museum: der Schönheit der Kunst und der Heilung gewidmet

In den 1980er-Jahren wurde mit dem «Living Museum» ein neues Konzept entwickelt, damit sich psychisch kranke Menschen als Künstler:innen verwirklichen und behaupten konnten. Janos Marton, Künstler und Psychologe, und der Künstler, Bolek Greczynski, gründeten 1983

auf dem Klinikareal des Creedmoor Psychiatric Center in Queens (NY) das erste Living Museum (BAG 2021). Inspiration waren insbesondere die Art brut von Dubuffet, die Prinzhorn-Sammlung in Heidelberg und das Haus der Künstler in Gugging in Österreich. Hier nämlich sollen die Künstler ohne Druck arbeiten können, sie produzieren nicht unbedingt für den Kunstmarkt (wie im Haus Gugging), sie erhalten grösstmöglichen Freiraum und maximale Selbstbestimmung (ebd.). Das Living Museum besteht aus Arbeitsstätte und Kunstmuseum in einem. 2004 wurde das zweite Living Museum gegründet, und zwar in Wil, St. Gallen. Mehr dazu in Kapitel 4.

2.4.5 Weitere wichtige Ereignisse rund um Art brut/Outsider Art

Eine wichtige Etappe in der Etablierung der Art brut nimmt die *Documenta 5* von 1972 ein. Dort nämlich wurde unter dem Kurator Harald Szeemann auch Adolf Wölfli ausgestellt und damit einem breiteren Kunstpublikum vorgestellt, was einem Paradigmenwechsel im Sinne einer Anerkennung vormaliger Aussenseiterkunst in der etablierteren Kunstszene gleichkommt. Durch diese wichtige Ausstellung wurde Wölfli erstmals einer breiteren Öffentlichkeit als Künstler bekannt (siehe dazu u.a. Documenta Retrospektive). Seit 2001 ist auch die Messe «kunstKÖLN 2001» eine wichtige Institution für Sammlungen von Art-brut-Werken und -Editionen internationaler Künstler:innen nach 1960. Wie bereits erwähnt, ist auch die Collection de l'Art Brut, welche 1976 in der Stadt Lausanne eröffnet wurde, ein wichtiger Ort für Art brut in der Schweiz. In den Sammlungen und Ausstellungen der Collection de l'Art Brut sind hunderte Künstler:innen vertreten. Drei berühmte Art-brut-Vertreter:innen sind Adolf Wölfli (1864–1930), Johann Hauser (1926–1996) und, als eine der weniger vertretenen Frauen, Aloïse Corbaz (1886–1964). Diese werden im nächsten Kapitel als exemplarische Fälle genauer betrachtet.

2.5 Drei, die berühmt wurden

2.5.1 Adolf Wölfli

Adolf Wölfli wurde 1864 in Boswil in eine mittellose Familie geboren (Peiry, 2012). 1870 verlässt der Vater die Familie, 1873 stirbt die Mutter. Adolf Wölfli arbeitet als Verdingbub, Ziegenhirt und Knecht auf verschiedenen Bauernhöfen, wo er auch misshandelt wird. 1890, nach einigen Jahren als Hilfsarbeiter und sieben Jahre nach dem Militärdienst, wird er wegen unzüchtiger Handlungen festgenommen und kommt zwei Jahre ins Gefängnis. Danach ist er wieder als Hilfsarbeiter tätig, aber komplett isoliert. 1895 wird er wieder wegen unzüchtigen Handlungen festgenommen und in die Psychiatrische Klinik Waldau bei Bern eingewiesen und mit Schizophrenie diagnostiziert. Er beginnt intensiv zu schreiben und eine eigene Mythologie zu entwickeln. Vier Jahre nach Eintritt beginnt er auch zu zeichnen. Walter Morgenthaler verfolgt sein Schaffen, sieht die Qualität darin und veröffentlicht 1921 die Monographie «Ein Geisteskranker als Künstler» über Wölfli. Mit dieser Veröffentlichung werden Zeichnungen von Wölfli in Buchhandlungen in Bern, Basel und Zürich auch erstmals öffentlich ausgestellt (Spoerri, 2012). Die Klinik Waldau erteilt ihm auch Aufträge für die Fertigung von Werken und andere Ärzte und Kunstschafter beginnen seine «Brotkunst-Zeichnungen» zu sammeln bzw. zu bestellen und zu kaufen, denn Wölfli fertigte sie ausschliesslich an, um sie zu verkaufen. Nach seinem Tod, 1930, hinterliess Wölfli ein Werk von 25000 Seiten, wobei sich dieses nicht nur mit Zeichenkunst, sondern auch mit Musik, Philosophie, Literatur, Mathematik und Geografie befasste (Peiry, 2012). 1948 widmete Dubuffet Wölfli eine seiner ersten Art-brut-Ausstellungen in Paris.

Beschränkte sich das Interesse für die Art brut bis dahin vor allem auf die Psychiatrie, so beginnt sich in den 1960er Jahren auch der Kunstbetrieb mit nonverbalen Ausdrucksmitteln von psychisch Kranken zu beschäftigen und damit den Kunstbegriff zu hinterfragen und auszudehnen. 1963 zeigt Harald Szeemann eine Auswahl von Wölfli's Werken in der Ausstellung *Bildneri der Geisteskranken – Art Brut – insania pingens* in der Kunsthalle Bern. 1967 präsentiert Dubuffet in der Übersichtsausstellung *L'Art brut* im Musée des Arts Décoratifs in Paris seinen gesamten Bestand an Wölfli-Zeichnungen. 1971 zeigt das Kupferstichkabinett im Kunstmuseum Basel Zeichnungen von Wölfli aus einer Privatsammlung und ehrt damit als erstes Kunstmuseum einen «geisteskranken» Künstler mit einer Einzelausstellung. 1972 rekonstruiert Harald Szeemann an der *Documenta 5* in Kassel Wölfli's Wohn- und Arbeitszelle aus der Waldau und stellt dessen Werk in den Kontext der internationalen zeitgenössischen Kunst. 1975 Gründung der Adolf-Wölfli-Stiftung mit

Sitz im Kunstmuseum Bern. 1976 findet ebenda die erste Übersichtsausstellung mit anschliessender Tournee in vierzehn europäischen und amerikanischen Städten statt. 1987 *Die Gleichzeitigkeit des Anderen* im Kunstmuseum Bern, wo im gleichen Raum Werke von Paul Klee und Adolf Wölfli gezeigt werden. Weitere Präsentationen im Kunstmuseum Bern folgen 1992 und 2008. Wölfli's Arbeiten werden in Europa und in den Vereinigten Staaten (Philadelphia 1988, New York 1988 und 2003, Berkeley 1989) gezeigt. Wölfli gilt als einer der prominentesten Vertreter der Art brut/ Outsider Art. Sein Werk beeinflusst und inspiriert bis heute, unter anderem widmen Kunstschaaffende wie Meret Oppenheim, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Franz Eggenschwiler und Bernhard Luginbühl Hommagen an den Künstler. Ausgehend von der vielfachen Wechselwirkung, die Wölfli's Arbeiten auslösen, erschliessen sie sich nicht nur für die kunsthistorische Forschung, sondern ebenfalls für psychopathologische, literatur- und musikwissenschaftliche Ansätze.

2.5.2 Aloïse Corbaz

Aloïse Corbaz wurde 1886 in Lausanne geboren (siehe dazu und im folgenden: Lombardi (2012) sowie Thévoz (2017)). Mit 13 Jahren verliert sie die Mutter und wird von ihrer älteren Schwester, Marguerite, erzogen, die als streng und missgünstig beschrieben wird (ebd.). Aloïse absolviert eine Schneiderlehre, möchte aber eigentlich singen, sie besucht Gesangskurse, studiert Opernarien ein und verliebt sich in einen Theologiestudenten. Marguerite aber schickt sie als Kindererzieherin nach Deutschland, Corbaz wird Gouvernante im Schloss Sanssouci in Potsdam und verliebt sich in Kaiser Wilhelm II. Nachdem sie 1913/1914 nach Lausanne zurückgekehrt war, wird sie von 1918 bis 1920 wegen Wahnvorstellungen und hysterischen Anfällen in der psychiatrischen Universitätsklinik Cery bei Lausanne behandelt und dann in der Anstalt La Rosière in Gimel untergebracht. Sie bleibt dort vierundvierzig Jahre, bis zu ihrem Tod im Jahr 1964.

Man nimmt an, dass Corbaz ein Jahr nach ihrer Internierung in La Rosière zu schreiben und zeichnen anfang, ab 1937 verbringt sie die Tage praktisch nur noch mit Zeichnen und Bügeln. Hans Steck, Klinikleiter ab 1936, und die praktische Ärztin, Jaqueline Porret-Forel, werden auf sie aufmerksam, versorgen sie mit Arbeitsmaterial und sammeln und dokumentieren ihr Werk bis zu ihrem Tod. Dubuffet hat sich ab 1948 intensiv mit ihrem Werk befasst, besuchte sie auch mehrmals in der Klinik. Porret-Forel veröffentlicht ihre medizinische Doktorarbeit über

Corbaz, eine Ausstellung im Foyer de l'Art Brut in Paris und eine Retrospektive im Musée cantonal des beaux-arts in Lausanne verhelfen ihr zu einer gewissen Anerkennung. Dubuffet hat sie sowie Adolf Wölfli gewissermassen zu Hauptfiguren der Art brut gemacht (Thévoz, 2017). Dubuffet hielt Corbaz gemäss Thévoz (2017) nicht für «verrückt», sie habe sich «durch das Verfahren geheilt, das darin besteht, das Übel nicht mehr zu bekämpfen, sondern es ganz im Gegenteil zu kultivieren [...]» Sie habe sich also nicht in die «Normalität» zurückentwickelt, die Psychiater für eine Heilung hielten, sondern sich im Gegenteil radikalisiert. In ihrem Fall könne man von einer «erfolgreichen Schizophrenie» sprechen (ebd.).

2.5.3 Johann Hauser (Navratil 1997)

1926 als uneheliches Kind einer Witwe in Bratislava geboren, schien Johann Hauser von Geburt an «zurückgeblieben», war schwierig und lernte weder lesen noch schreiben und rechnen (siehe dazu und im Folgenden: Navratil, 1997). 1943 wurde er als 17-Jähriger mit seiner Mutter nach Niederösterreich umgesiedelt, kam in ein Lager und dann in die Anstalt Mauer-Öhling. Er galt als «hochgradig schwachsinnig» (ebd.). Er wurde entmündigt und 1949 in die Heil- und Pflegeanstalt Gugging verlegt. Hier hat Leo Navratil ihn beobachtet und neben einer frühkindlichen Gehirnschädigung auch eine manisch-depressive Krankheit erkannt. 1996 starb Hauser in der Klinik.

Im Alter von 30 Jahren begann Hauser zu zeichnen, wobei Navratil überzeugt war, dass er ohne die manischen Zustände den Mut dazu nicht gehabt hätte und dass «die künstlerische Qualität der Hauser-Zeichnungen mit dem Grad seiner Manie Hand in Hand ging» (Navratil, 1997, S. 93). Niemand hätte damals ahnen können, dass «Hauser unter allen Gugginger Zeichnern der berühmteste werden sollte» (ebd.). Navratil liess ihn ab den 1960er-Jahren in seinem Zimmer zeichnen und versorgte ihn mit Zeichenmaterial. Hauser gefiel es, wenn man ihn während des Zeichnens bewunderte. Er liess sich leicht ablenken und so schaute Navratil, dass er wieder zur Arbeit zurückkehrte.

Hauser war erstmals 1970 an einer von Navratil organisierten Ausstellung beteiligt, 1979 hatte er eine Einzelausstellung in der Städtischen Galerie im Lehnbachhaus in München (ebd. S. 98), die dann auch in Köln, Graz, Linz und in Lausanne gezeigt wurde. In den 1980er-Jahren folgten weitere Ausstellungen in Österreich, Deutschland und der Schweiz. Navratil schreibt: «Im Hinblick auf ihre Lebensgeschichten hat es etwas Unwahrscheinliches und Märchenhaftes an

sich, dass anonyme psychiatrische Patienten, hospitalisierte Geisteskranke, wie man diese Menschen lange Zeit nannte, anerkannte Künstler geworden sind (ebd. S. 98).»

2.6 Zusammenfassung

In diesem einleitende Kapitel wurde das Konzept der Art brut mit seinem historischen Wandel von einem marginalisiertem Randphänomen innerhalb der Kunst zu einer etablierten Kunstrichtung nachgezeichnet. Dabei lag der Fokus insbesondere auch auf dem Interesse der Psychiatrie an dem künstlerischen und kreativen Schaffen von psychisch erkrankten oder stigmatisierten Menschen, wobei dieses Interesse mitunter gerade der Sichtbarkeit dieser Kunst verhalf. Dies jedoch aus unterschiedlichen Motiven und Perspektiven, mitunter auch mit umstrittenen Ansätzen, die der Kategorisierung von «Normalität» und «Wahnsinn» zum Teil unbeabsichtigt Vorschub leisteten. Ärzte, Psychiater wie auch Kunsthistoriker:innen und Kurator:innen waren bei der Entwicklung der Art brut hin zu einer bekannten Kunstströmung insofern entscheidend, als sie dieser durch ihre Forschung und Sammlung, zur Anerkennung in einer breiteren Öffentlichkeit verhalfen. Insbesondere Ansätze, die das künstlerische Schaffen im Kontext von psychiatrischen Institutionen zu verstehen versuchten oder Werken von Aussenseiter:innen in etablierte Kunstkreise verhalfen, implizieren eine Bestrebung, die auf Inklusion gewissermassen *avant la lettre* verweisen. So wurde von verschiedensten Personen und Institutionen auch ein gesellschaftlicher Wandel angestossen, der heute weitgehend akzeptiert wird oder zumindest in breiteren Kreisen als positive Entwicklung anerkannt wird. Auf die Frage, was Inklusion und Empowerment im theoretischen Diskurs meinen und welche Perspektiven sie auf das künstlerische Schaffen, aber auch Soziale Arbeit mit besonderem Blick auf das Konzept der Lebensbewältigung bieten können, wird im nächsten Kapitel ausführlich eingegangen.

3 Inklusion, Empowerment und Lebensbewältigung in der Sozialen Arbeit

In diesem Kapitel werden die theoretischen Konzepte von Inklusion und Empowerment sowie das Konzept der Lebensbewältigung von Böhnisch in der Sozialen Arbeit näher betrachtet. Diese Ausführungen sollen im Anschluss helfen, die Geschichte der Art brut/Outsider Art kritisch zu reflektieren und ausgehend davon im 4. Kapitel Handlungsempfehlungen für das Living Museum zu erarbeiten.

3.1 Inklusion

Der Begriff «Inklusion» hat seine Wurzeln im Lateinischen, wobei das Nomen «inclusio» «Einschliessung» und «Einbeziehung» bedeutet (Balz; Benz; Kuhlmann, 2012). Der Begriff ist heute sehr weit verbreitet und die Herausgeber geben zu Recht zu bedenken, dass keineswegs klar sei, «ob unter Inklusion immer Ähnliches verstanden wird. Denn die unterschiedlichen politischen und fachdisziplinären Debatten wurden und werden zu verschiedenen Zeiten, an verschiedenen Orten und von verschiedenen individuellen und institutionellen Akteuren geführt» (ebd. S.2.). Mit der UN-Behindertenkonvention von 2006 (Uno-Behindertenrechtskonvention, kurz: UN-BRK, in der Schweiz 2014 in Kraft getreten) hat der Begriff an Bedeutung gewonnen: «Die Konvention fordert die volle und gleichberechtigte gesellschaftliche *Inklusion* von allen Menschen mit Behinderungen insbesondere in den Bereichen Bildung, Wohnen, Arbeit und Freizeit. Die Umsetzung von Inklusion ist damit für Behindertenpolitik und Behindertenarbeit verbindlich» (Graumann, 2012, S.79). In dieser Arbeit soll an diese Konvention und damit sehr aktuelle Diskussion angeschlossen werden, wobei sie Menschen betrifft, «die langfristige körperliche, seelische, geistige oder Sinnesbeeinträchtigungen haben» (ebd. S. 83). Gemäss Graumann ist mit «Inklusion» in der UN-BRK gemeint, «dass behinderte Menschen künftig in allen Gesellschaftsbereichen freiheitlich und gleichberechtigt mit nicht behinderten Menschen einbezogen sein sollen» (ebd. S. 82). Besonders wichtig sei, dass die UN-BRK festhält, dass die gleichen Rechte mit «Verboten von Fremdbestimmung und paternalistischer Bevormundung verknüpft werden,» dass Inklusion nicht nur gleichberechtigt, sondern auch freiheitlich zu erfolgen hat (ebd. S. 83).

Das heisst Inklusion beinhaltet nicht nur gleiche Rechte, sondern auch explizit die Förderung der Selbstbestimmung von Menschen mit Behinderung und das Erarbeiten von Möglichkeiten, ihre eigenen Entscheidungen zu treffen (ebd. S. 85). Das heisst also konkret, dass die formale Gleichheit nicht ausreicht, sondern durch die «Beachtung der besonderen Bedürfnisse des einzelnen Menschen ergänzt werden muss» (ebd.). Gleichheit erfordert also Rücksichtnahme auf die eigenständigen Wünsche und der einzelnen Individuen. Zudem ist neben der Forderung nach Gleichberechtigung auch die Forderung nach gesellschaftlicher Wertschätzung für alle Lebensformen einzulösen und Menschen dürfen nicht durch das Vorhandensein von «negativen Bildern und Einstellungen über Behinderungen in der Gesellschaft» beeinträchtigt werden (ebd. S. 84). Graumann sieht drei Dimensionen von Anerkennung, die berücksichtigt werden müssen, wenn Inklusion gelingen soll (ebd. S. 80): Diese umfasst zunächst die Anerkennung einer Person als Individuum mit ihren jeweiligen Bedürfnissen unter Berücksichtigung der Voraussetzung gleicher Rechte für alle. Auch muss das Individuum mit seinen besonderen Eigenschaften, Fähigkeiten, Zugehörigkeiten und persönlichen Lebensentwürfen akzeptiert und wertgeschätzt werden. Die konkrete Erfahrung, dass man Rechte hat, ermöglicht die zunehmende Entwicklung von Selbstachtung (ebd. S. 90). In der Sozialen Arbeit mit Menschen mit Behinderungen muss insbesondere das Recht auf Selbstbestimmung berücksichtigt werden. Das heisst: Menschen mit Behinderung müssen im Wahrnehmen ihrer Selbstbestimmung bestärkt und unterstützt werden (ebd. S. 91). Die Anerkennung als Person mit besonderen Eigenschaften, die zum Selbstwertgefühl beitragen soll, umfasst insbesondere, dass die Menschen ihre individuellen Stärken erfahren können und ihre Leistungen Wertschätzung erfahren. Graumann fasst wie folgt zusammen: «Ein pädagogisches Konzept der Inklusion sollte Gleichberechtigung unter Beachtung individueller Bedürfnisse anstreben und mit Ansprüchen auf gesellschaftliche Wertschätzung verknüpfen (ebd. S. 91):»

Clausen (2012, S. 217) spricht von einem fundamentalen Perspektivenwechsel, der folgende Aspekte oder Haltungen umfasst, damit «Inklusion» nicht nur eine Idee bleibt: Anstelle des paternalistischen Konzepts der Wohlfahrt tritt die Fürsorge mit dem Ziel der Selbstbestimmung in den Vordergrund. Entscheidend ist auch, dass die betreffenden Personen als selbstständige Subjekte anerkannt werden anstatt sie als Objekte in einem hierarchischen System zu betrachten. In diese Richtung zielt auch die Verabschiedung des Patient:innen-Status im engeren Sinne. Vielmehr werden Menschen mit Behinderung oder

Beeinträchtigung als Bürger:innen wie alle anderen wahrgenommen. Statt diese als Problemfälle zu stigmatisieren, werden sie zu Träger:innen und Verfechter:innen von Gleichheitsrechten. Nur wenn alle drei Dimensionen möglicher Anerkennung Beachtung finden, kann Inklusion gelingen. Gemäss Clausen fordere die UN-BRK die Soziale Arbeit konkret auf, diese Haltung in der Praxis einzubringen und umzusetzen (ebd.).

In Zusammenhang mit der Sozialen Arbeit stellt sich also die Frage, welche Bedeutung der Berücksichtigung und Wertschätzung anderer Lebenswelten, Fähigkeiten und Beeinträchtigungen zukommt und wie eine solche Wertschätzung genau aussehen könnte. Zudem stellt sich auch die Frage nach der Methodik. Wie geht man an diesen Inklusions-Prozess heran, um die Ziele zu erreichen? Wie läuft der Prozess ab, wie kann man diesen konkret steuern? Auf diese Fragen wird in Kapitel 4 eingegangen. Zunächst aber gilt es die Konzepte Inklusion, Empowerment und Lebensbewältigung genauer zu verstehen. Mit dem Begriff des Empowerments im folgenden Kapitel sollen weitere Aspekte beleuchtet werden, die wichtig sind, um die Geschichte der Art brut/Outsider Art für die sozialpädagogische Arbeit fruchtbar zu machen.

Entscheidend für die spezifische Verschiebung der marginalisierten Kunst von psychisch beeinträchtigten Künstler:innen hin zu einer anerkannten Kunstrichtung, ist auch der gesamtgesellschaftliche Paradigmenwandel. Wobei insbesondere die Behindertenrechtskonvention hier eine entscheidende Etappe darstellt, die zu einer Betonung der Inklusion und Gleichheitsrechten geführt hat. Wie wir in sehen werden, nimmt Kunst einen besonderen Stellenwert in der Debatte um Inklusion ein, scheint Kunst doch geradezu prädestiniert dafür unterschiedlichste Individuen mit unterschiedlichsten Lebenswelten und Fähigkeiten zusammen zu bringen und diese zu Kreativität zu inspirieren.

Die Behindertenrechtskonvention der Vereinten Nationen (UN-BRK) sorgte in der gesellschaftlichen Debatte einerseits für Zündstoff, andererseits aber auch zu konkreten progressiven Vorstössen (Balz, 2012). Seit ihrer Verabschiedung in der UN-Generalversammlung am 13. Dezember 2006, spätestens aber seit ihrer rechtsverbindlichen Inkraftsetzung in Deutschland im März 2009, wird in Sozial- und Bildungsinstitutionen rege über Inklusion, Partizipation, Autonomie, Bürgerrecht und Barrierefreiheit diskutiert (ebd.).

Die einzelnen Artikel der Konvention zielen nämlich auf eine umfassende Änderung in der Gesellschaft, die «gelingendes Leben ermöglicht, Gemeinschaft verwirklicht und menschliche Vielfalt als gemeinsame Bereicherung erlebt» (Bundesverband evangelische Behindertenhilfe, 2010, S. 1). Man könnte auch sagen, die Konvention zielt auf eine umfassende Humanisierung der Gesellschaft unter Berücksichtigung von Diversität in allen Facetten. Durch die juristische Verankerung der differenziert ausformulierten Grundrechte wird ein entscheidender Schritt zur verbindlichen Anerkennung der vollen Rechte behinderter Menschen vollzogen. Degener schreibt dazu:

Damit eröffnet die Konvention die Chance, dass Menschen mit physischen, psychischen oder kognitiven Handicaps in vielfältiger Hinsicht ihre uneingeschränkte Zugehörigkeit zur Gemeinschaft aller Bürgerinnen und Bürger einfordern können. Gleichzeitig macht die Konvention deutlich, dass Barrieren der Teilhabe nicht den betroffenen Menschen und ihrer jeweiligen Behinderung geschuldet sind, sondern als gesellschaftliche Hindernisse die Entwicklung einer wirklich humanen und gerechten Gesellschaft blockieren (Degener 2008, S. 4).

Nichts destotrotz wird, wie Degener als Gastautorin im Sammelband «Soziale Inklusion» argumentiert, immer noch allzu oft die Schwäche des Individuums in den Vordergrund gestellt und die Lebenslage der/des Einzelnen direkt auf seine besondere Beeinträchtigung zurückgeführt. Wir werden in der kritischen Reflexion der Konzepte auf diese Problematik zurückkommen.

Nachdem der Begriff bzw. das Konzept «Inklusion» erläutert wurde, geht es nun darum, den Begriff «Empowerment» zu definieren und die damit zusammenhängenden theoretischen Überlegungen nachzuvollziehen.

3.2 Empowerment

3.2.1 Verschiedene Definitionen

Der Begriff «Empowerment» (wörtlich übersetzt: «Selbstbefähigung», «Selbstbemächtigung», «Stärkung von Eigenmacht und Autonomie») ist ein Begriff, der aus der Amerikanischen Bürgerbewegung stammt (Herriger, 2021, S. 228). Herriger bezeichnet damit biografisch indizierte Prozesse, in denen Menschen ein Stück mehr Autonomie und Lebenssouveränität für sich gewinnen (ebd. S. 228). «Empowerment» umfasst «Mut machende Prozesse der Selbstbemächtigung, in denen Menschen in Situationen des Mangels, der Benachteiligung oder der gesellschaftlichen Ausgrenzung beginnen, ihre Angelegenheiten selbst in die Hand zu nehmen, in denen sie sich ihrer Fähigkeiten bewusstwerden, eigene Kräfte entwickeln und ihre Ressourcen zu einer selbstbestimmten Lebensführung nutzen lernen» (ebd. S. 228). Empowerment, auf eine kurze Formel gebracht, zielt gemäss Herriger auf «die (Wieder-)Herstellung von Selbstbestimmung über die Umstände des eigenen Lebens» (ebd.). Nach Herriger werden in der Fachliteratur zwei Ebenen von Empowerment unterschieden: Politisches Empowerment und Psychologisches Empowerment. In dieser Arbeit gehe ich auf die psychologische Ebene ein. Die Berücksichtigung des politischen Aspekts, wird zwar da und dort impliziert, dessen Analyse würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

Gemäss Enggruber (2014) ist die selbstkritische Reflexion und Selbstvergewisserung der eigenen sozialpolitischen Verstrickungen und gesellschaftlichen Bedingungen spätestens seit den 60er Jahren konstitutiv für das Selbstverständnis der Profession und Wissenschaftsdisziplin Soziale Arbeit geworden. Dabei leistet Empowerment auch eine gesamtgesellschaftliche Kritik. Insbesondere auch an der Ideologie des autonomen Subjekts bei Vernachlässigung oder Verneinung spezifischer realer Leidenserfahrungen (ebd. S. 81) wie der Ideologie des «Ellenbogen-Menschens» (ebd. S. 83). Damit verweist Enggruber kritisch auf die kapitalistische bzw. neoliberale Gesellschaft, in der Subjekte dazu animiert werden, sich mitunter zu Lasten anderer auf ihre eigenen Interessen zu fokussieren – ganz im Sinne: «der Stärkere setzt sich durch, der Schwächere bleibt auf der Strecke». Nicht zuletzt verweist Enggruber zu Recht auf eine Art Vereinnahmung des Empowerment-Konzepts bzw. deren

Umdeutung für neoliberale Interessen. Was Enggruber «Die neoliberale Umarmung des Empowerment-Konzeptes» (ebd. S. 84) nennt, meint also, dass Selbstermächtigung umgedeutet wird zu einer Eigenverantwortung des Subjekts und zwar in dem pervertierten Sinne, dass das Subjekt auf sich alleine gestellt wird und, ungeachtet seiner besonderen Lebenslage oder Mitteln, selber schuld ist, wenn es im gegebenen System/Arbeitsmarkt etc. nicht besteht. Damit verweist sie auf eine Gesamttendenz neoliberaler Gesellschaften, die geradezu prädestiniert scheinen, sich emanzipatorische Grundgedanken oder im Ursprung humanistische Ideen zu vereinnahmen und geschickt für Kapitalinteressen, Sparmassnahmen etc. zu nutzen. Gemäss Theunissen verbergen sich hinter dem Begriff des «Empowerment»:

[...] eine Philosophie, theoretische Annahmen und Leitideen wie aber auch Prozesse, Programme, Konzepte oder Ansätze, die mit Blick auf die Arbeit im sozialen Bereich auf die „Gewinnung oder Wiedergewinnung von Stärke, Energie und Fantasie zur Gestaltung eigener Lebensverhältnisse“ (Lenz 2002, 13) hinauslaufen. Oder genauer gesagt vorhandene Stärken von Menschen in gesellschaftlich marginaler Position zu ihrem Ausgangspunkt nehmen, zu tragfähigen Formen kollektiver und autonomer Selbsthilfe Zusammenschlüsse sowie sozialer Netzwerke anstiften und die (Wieder-)Gewinnung von Selbstbestimmungsfähigkeiten und Kompetenzen (Zuständigkeiten) zur Kontrolle und Verfügung über die eigenen Lebensumstände zum Ziele haben (Theunissen, 2013, S. 27).

Marginale Position kann beispielsweise heissen: soziokulturell Benachteiligte; ethnische Minderheiten; alleinerziehende Frauen; Menschen mit einer psychischen Krankheit oder Behinderung; Familien mit behinderten Angehörigen etc. (siehe ebd.). Zusammenfassend bringt folgendes Zitat den Begriff «Empowerment» auf den Punkt:

Empowerment beschreibt als Prozess im Alltag eine Entwicklung für Individuen, Gruppen, Organisationen oder Strukturen, durch die die eigenen Stärken entdeckt und die soziale Lebenswelt nach den eigenen Zielen (mit)gestaltet werden kann. Empowerment wird damit als Prozess der, Bemächtigung' von Einzelnen oder Gruppen verstanden, denen es gelingt, die Kontrolle über die Gestaltung der eigenen sozialen Lebenswelt (wieder) zu erobern (Stark, zitiert nach Theunissen 2013, S. 28).

Hiermit wird Empowerment als Prozess im Alltag beschrieben. Welche Überlegungen aber gibt es zum Konzept spezifisch für die Praxis der Sozialen Arbeit?

3.2.2 Empowerment in der Praxis der Sozialen Arbeit?

Für diese Arbeit stellt sich nun die Frage, welchen Stellenwert Empowerment bzw. Selbstermächtigung in der Sozialen Arbeit einnimmt. Welche Bedingungen müssen geschaffen werden, damit Empowerment gelingt, ohne damit unfreiwillig neoliberale Tendenzen zuzuarbeiten oder autonomen Subjekten Lebensentwürfe im paternalistischen Sinne aufzudrängen. Welche Konzepte zur Umsetzung wurden theoretisch reflektiert und wie können sie für die Umsetzung der Ziele in der Praxis fruchtbar gemacht werden? Darauf wird in Teil 4 dieser Arbeit näher eingegangen. Das theoretische Fundament interessiert hier vor allem, um es später kritisch auf die reale Praxis hin zu beleuchten. Nicht zuletzt muss sich im Rahmen dieser Arbeit natürlich erneut die Frage stellen, inwiefern Empowerment und künstlerische Praxis zusammenhängen und inwiefern letztere die individuelle Selbstermächtigung begünstigen kann. An dieser Stelle kann man bereits konstatieren, dass Kreativität wie etwa Malen, Zeichnen, Bildhauen auf eine einfache Art und Weise und «direktem Weg» positive Erfahrungen begünstigen und einem Individuum seine Selbstwirksamkeit vor Augen führen kann. Entsteht diese positive Kraft durch den kreativen Prozess, entsteht Selbstwirksamkeit. Die Selbstwirksamkeit erhöht den subjektiv erfahrenen Selbstwert und entfaltet somit eine bemächtigende Kraft und Energie für das eigene Leben und die damit verbundenen Möglichkeiten, selbst zu gestalten und wichtige Entscheidungen zu treffen (siehe dazu u.a.: Herriger, 2020).

Zum Verhältnis von Empowerment und Kunst äusserte sich auch Buxbaum. So beleuchtet er in seinem 1989 erschienenem Artikel im Kunstforum International das klassische Verhältnis von Künstler und Psyche. Dabei macht er zwei gegensätzliche Strömungen geltend, die bis heute in dialektischer Spannung koexistieren: die Position der Aufklärung und die der Romantik: Die Aufklärung liess dabei eine «kranke» psychische Verfassung des Künstlers nicht zu, während eine romantische Auffassung der Kunst die künstlerische Umsetzung individueller Gefühlswelten als vorbildlich erachtet (Buxbaum, 1989, S. 113). Heute tut sich die Psychiatrie nicht mehr so schwer, wenn es um das künstlerische Wirken psychisch kranker Menschen geht. Im Gegenteil: das kreative Schaffen wird als hohes Potenzial, als heilendes Moment und Chance des Klienten gesehen (ebd.). Denn auch bei gesunden Menschen können unter besonderen Umständen veränderte Bewusstseinszustände oder Depressionen entstehen

(ebd.). So schreibt Buxbaum: «Psychisches Kranksein ist nicht durch Symptome, sondern durch soziale Isolation und Ächtung charakterisiert» (ebd.). Die künstlerische Auseinandersetzung ist eine individuelle Chance, Isolation zu überwinden und dabei eine neue Selbstbestimmung zu erfahren. Heute wird eine solche Erfahrung als «Empowerment» bezeichnet. So können in Ausstellungen Künstler:innen mit einer psychischen Erkrankung gleichwertig mit gesellschaftlich «gesunden» angesehenen Künstler:innen gezeigt werden. Existenzielle Themen wie Geburt und Tod, Liebe und Hass, Freude und Angst, Schmerz und Glück, sind verbindende Brücken zwischen allen Menschen. Sie betreffen uns durch ein existenzielles und gemeinsames Erleben der Welt (ebd.).

Menschenbild und Wertebasis: Ressourcenfokus, Agency, Autonomie und soziale Gerechtigkeit

Empowerment ist ein Konzept, das auf bestimmten Werten und Überzeugungen basiert. Ein wichtiger Aspekt, der die Basis für das Konzept «Empowerment» mitkonstituiert, ist der Fokus auf individuelle Ressourcen statt Schwächen (Herriger, 2021, S.229). Statt also Menschen mit ihren Mängeln unter dem «Defizit-Blick» zu betrachten, werden die vorhandenen Fähigkeiten und Möglichkeiten in den Vordergrund gerückt. Empowerment kommt also einem Perspektivwechsel gleich, weg von der Konzentration auf das Mangelhafte, hin zu einem Fokus auf jene «Ressourcen, die es Menschen möglich machen, ihr Leben auch in kritischen Lebenslagen und unter biographischen Belastungen erfolgreich zu meistern» (Herriger, 2021, S. 228-231). Diese Fokusverlagerung impliziert natürlich auch ein optimistisches Menschenbild. Dem Menschen wird also die Kraft zugestanden, «für sich und für andere ein besseres Leben zu erstreiten» (ebd.). «Autonomie» und «Agency» sind für dieses Menschenbild wichtige Begriffe, wobei «Agency» hier verstanden wird als die subjektive Erfahrung von «Handlungsmächtigkeit», welche die Akteure befähigt, mit sozialen Herausforderungen, Konflikten, belastenden Lebenslagen gelingend umzugehen und ihre personale Agenda zu verwirklichen (Bethmann, 2012). Agency zeichnet die Menschen also als handlungsfähige und gestaltende Akteure, die auch in Strukturen sozialer Ungleichheit und Machtbindung in der Lage sind, sich eigensinnig mit machtbestimmten Zwängen auseinanderzusetzen, eigene Vorstellungen über ihre Lebensbedingungen, Bedürfnisse und Interessen zu entwickeln und Möglichkeitsräume für eine autonome Lebensgestaltung zu öffnen (ebd.).

Nicht zuletzt impliziert das Konzept «Empowerment» die Idee sozialer Gerechtigkeit schlechthin und das Recht auf individuelle Selbstbestimmung. Letzteres gilt dabei soweit, solange sie nicht die Freiheit anderer verletzt und gefährdet. «Empowerment ist in diesem Sinne getragen vom Glauben an das unveräußerliche Recht der Adressaten auf Selbstbestimmung und Autonomie» (Herriger, 2021, S. 228-231). Diese Idee ist also einem sozialaufklärerischen Programm verpflichtet, da es zum Ziel hat:

Menschen ein kritisches Bewusstsein für die Webmuster der sozial ungleichen Verteilung von Lebensgütern und gesellschaftlichen Chancen zu vermitteln, ihr analytisches Wissen um die Veränderbarkeit dieser übermächtig erscheinenden Strukturmuster zu festigen und sowohl im mikrosozialen Kosmos ihrer alltäglichen Lebenswirklichkeit als auch im makrosozialen Kosmos der politischen Selbstvertretung zu sozialer Aktion anzustiften(ebd.).

Wir sehen hier bereits die notwendige Verknüpfung von psychischem und politischem Empowerment. Man kann hier durchaus die Vermutung anstellen, dass Emanzipation ein gewisses Mass an psychischer Selbstermächtigung auf individueller Ebene nötig ist, um kollektive politische Emanzipationsprozesse in Gang zu setzen.

«Sharing Power»: Der sensible Umgang mit der Expertenmacht

Eine Praxis der Sozialen Arbeit, die diesen genannten Grundüberzeugungen und -Werten folgt, nimmt Abschied von der «Expertenmacht» (Herriger 2021, S. 230). Denn wo man in die Selbstwirksamkeit und Gestaltungsfähigkeit der einzelnen vertraut, wird das Urteil dessen, der vermeintlich über die «richtige Lebensführung» Bescheid weiss, müssig bzw. wird die therapeutische und beratende Kraft stark eingeschränkt (ebd.). Herriger schreibt dazu:

Obwohl Muster struktureller Macht in die institutionelle Arbeitsbeziehung unlösbar eingelassen sind - Ziel einer neuen Professionalität ist die Konstruktion einer (weitgehend) symmetrischen Arbeitsbeziehung („Kooperation auf Augenhöhe“), die auf die Attribute einer bevormundenden Fürsorglichkeit verzichtet und sich auf einen Beziehungsmodus des partnerschaftlichen Aushandelns einlässt. (ebd).

Wie aber arbeitet man nun in einem Setting der Sozialen Arbeit konkret auf das Ziel der Selbstermächtigung hin? Welche Methoden wurden in der Literatur bereits reflektiert und ausformuliert? Die Fokusverlagerung hin von den Schwächen zu den Ressourcen wurde

bereits erwähnt. In diese Richtung zielen konkret ressourcenorientierte Beratung und stärkenorientiertes Case-Management, die auf die Erweiterung der Stärken der Betroffenen und die systematische Vernetzung der Unterstützungsressourcen unterschiedlicher Träger zielen (Lenz 2011; Ehlers; Müller; Schuster, 2017).

In der Sozialen Arbeit kann auch die motivierende Gesprächsführung eine zentrale Hilfestellung sein. Gerade bei «entmutigten Klientinnen und Klienten» kann die Übertragung eines «Motivationsfunken» zur Veränderung einer bestehenden belastenden Lebenssituation zünden (Miller; Rollnick, 2015). Ebenfalls als erfolgreiche Methode gilt in der Fachliteratur die sogenannte «Biographiearbeit»: d.h. der biografische Dialog, dessen Ziel es ist, lebensgeschichtlich verschüttete Bewältigungsressourcen der Klienten aufzudecken und in der Jetzt-Zeit erneut zu aktivieren (Herriger, 2020; Hölzle; Jansen, 2011). Mithilfe der Biografie der Klient:in eruiert man also die Stärken und Schwächen des Subjekts und reflektiert Möglichkeiten und Fähigkeiten.

Wie wir im Fach Soziale Arbeit (Modul 252 Kernkompetenzen SP) gelernt haben, sind auch folgende Kernkompetenzen wichtige Hilfestellungen, um Selbstermächtigung in der Praxis der Sozialen Arbeit zu begünstigen oder zu initiieren: Zunächst geht es darum, in der sozialpädagogischen Arbeit der Klient:in Zugang zu Informationen und eigenen Ressourcen zu verschaffen. Dabei kann die Sozialarbeiter:in gemeinsam mit der Klient:in verschiedene Handlungsalternativen in einer bestimmten Lebenssituation oder Krise aufzeigen. Wichtig ist dabei, dass der Klient die Erfahrung macht, selbst etwas in der betreffenden Situation zu bewirken. Dieses Gefühl der Selbstwirksamkeit gilt es zu fördern. Dazu gehört auch das Vermitteln eines Gefühls der Zugehörigkeit in dem Sinne, dass die betroffene Person nicht alleine und nicht die einzige Person ist, die sich in einer Krise befindet. Die Erkenntnis, zu einer grösseren Gruppe zu gehören, kann auch dabei helfen, positive Einstellungen und Mut zu fassen und folglich dafür zu öffnen, neue Fähigkeiten zu erlernen oder Spielraum dafür zu schaffen. Damit einher geht die Stärkung eines positiven Selbstbilds, welches letztlich persönliches Wachstum und persönliche Entwicklung begünstigt (Kernkompetenzen des sozialpädagogischen Handelns. Unterrichtsmaterialien).

Nachdem wir die Konzepte und Begriffe «Inklusion» und «Empowerment» aufgefächert haben, kommen wir nun zum dritten Konzept: der sogenannten «Lebensbewältigung». Mit diesem letzten Theorieteil besteht die Basis, um zur Art brut/ Outsider Art zurückzukehren und sowohl eine kritische Analyse wie konkrete Handlungsanleitungen für eine den drei Konzepten verpflichtete Soziale Arbeit im Feld der Kreativität zu formulieren.

3.3 Das Konzept der Lebensbewältigung von Lothar Böhnisch

Ein Zitat von Lothar Böhnisch gibt einen ersten Einblick in das Konzept der Lebensbewältigung:

Immer wenn Menschen die soziale Orientierung verloren haben, sich wertlos fühlen, sehr wenig Möglichkeiten haben, etwas zu bewirken und diese Hilflosigkeit nicht aussprechen können, passiert eine Abspaltung, die antisoziale oder zerstörerische Züge annehmen kann. Diese Abspaltung kann in sehr vielen Szenarien passieren, wie beispielsweise überforderte Familien, Kinder und Jugendliche, die in der Schule nicht mehr zurechtkommen, Jugendliche und junge Erwachsene, die unter Arbeitslosigkeit leiden oder von den Umbrüchen der Arbeitsgesellschaft überfordert sind sowie Arme und benachteiligte Menschen. Wir alle streben nach Handlungsfähigkeit, die sehr stark freigesetzt wird in kritischen Lebenssituationen. Wenn es uns schlecht geht, dann macht sich der «Grundtrieb» des Menschen bemerkbar und dieser ist so stark, dass Handlungsfähigkeit und der damit einhergehender Selbstwert, die Anerkennung und die Selbstwirksamkeit suchen müssen. Dies muss nicht immer sozial konformes Verhalten sein, sondern kann in ein abweichendes Verhalten umschlagen. Dieses abweichende Verhalten kann sich durch eine antisoziale Haltung, aber auch durch ein selbstzerstörerisches Verhalten bemerkbar machen und ist daher auch als Bewältigungsstrategie anzusehen. Dahinter verbirgt sich meistens weitaus mehr, als wir vermuten können. Beispielsweise Botschaften der Hilflosigkeit oder auch ein Unvermögen, sich mit dem eigenen gestörten Selbst auseinanderzusetzen (Böhnisch, 2019, S.18).

Böhnisch beschreibt hier Zustände der Krise, die zu bestimmten Veränderungen im Verhalten einzelner führen kann. Böhnisch hat ein klares Gesamtkonzept für das Bewältigungsverhalten in verschiedenen Lebensituationen entworfen. Dieses Konzept ist nicht nur theoretisch zu verstehen, sondern lässt sich gut in den praktischen Teil der Sozialen Arbeit integrieren. Die Theorie wird anhand von Beispielen erklärt und ist so gut nachvollziehbar. Dadurch werden verschiedene Bewältigungsstrukturen verständlich aufgezeigt.

Für die Frage, inwiefern die Geschichte der Art brut/Outsider Art eine Geschichte der Inklusion ist und was man daraus für die Soziale Arbeit lernen kann, scheint das Konzept der Lebensbewältigung von Lothar Böhnisch ein geeigneter Rahmen zu sein. Gerade, weil es sich nicht nur als theoretisches Modell versteht, sondern als Theorie-Praxis-Modell, das gesellschaftliche und individuelle Aspekte berücksichtigt (Böhnisch, 2019, S. 11).

Böhnisch unterscheidet drei Dimensionen der Lebensbewältigung: Zunächst benennt er die «Psychodynamische Dimension» (ebd. S.11). Damit meint er psychodynamische Prozesse, die eintreten können, wenn sich jemand in einer krisenhaften Lebenssituation befindet. Beispielsweise kann das Individuum einen Verlust des Selbstwertgefühls erfahren, wodurch soziale Anerkennung und Selbstwirksamkeit zusätzlich gestärkt werden müssen. Ziel ist es also die Handlungsfähigkeit zurückzuerlangen und damit Ohnmacht zu überwinden (ebd.). Die nächste Ebene, die Böhnisch thematisiert, ist die «soziodynamische/interaktive Dimension» (ebd. S.12). Dabei werden äussere gegebene Strukturen wie Familie, Gruppe, Arbeitswelt, Bildungsinstitution, Medien etc. als Ressourcen zur Stärkung des betroffenen Individuums zur Lebensbewältigung gezielt genutzt. Auf dritter Stufe folgt dann die übergeordnete «gesellschaftliche Dimension» (ebd.). Dabei rückt die gegenseitige Beeinflussung von Individuum und Gesellschaft in den Fokus, wobei Abhängigkeiten des Individuums von gesellschaftlichen Strukturen als gegeben anerkannt und dadurch aber auch positiv im Interesse des Individuums als Ressourcen genutzt werden können. Zuletzt nennt Böhnisch die vierte Dimension: «Handlungsaufforderungen», mit der das eigentliche Ziel auf Basis der drei genannten Dimensionen gemeint ist. Das Ziel ist die Handlungsfähigkeit bzw. die konkrete Krisenintervention. Diese wiederum hängt ab vom Selbstwert, Selbstwirksamkeit und von der sozialen Anerkennung einer Person. Sozialpädagogisches Handeln muss also diese drei Aspekte berücksichtigen (siehe dazu: Kernkompetenzen des sozialpädagogischen Handelns. Unterrichtsmaterialien).



Abbildung 1: Stadelmann, K. (2022). Kernkompetenzen des sozialpädagogischen Handelns. Unveröffentlichtes Unterrichtskript. Hochschule Luzern – Soziale Arbeit.

Für das Verständnis der folgenden Kapitel ist das Konzept der Lebensbewältigung, zusammen mit Inklusion und Empowerment, entscheidend, um sich einerseits kritisch mit der Geschichte der Art brut auseinanderzusetzen und andererseits positive Handlungsempfehlungen für das Living Museum zu formulieren. Interessant und erwähnenswert ist auch, dass das Konzept der Lebensbewältigung in der Verfassung der Menschenrechte sowie auch im Berufskodex Soziale Arbeit der Avenir Social implizit vorausgesetzt ist. So wird in der Verfassung der Menschenrechte, im Artikel 30 zur Teilhabe am kulturellen Leben sowie an Erholung, Freizeit und Sport, folgendes festgehalten:

- (1) Die Vertragsstaaten anerkennen das Recht von Menschen mit Behinderungen, gleichberechtigt mit anderen am kulturellen Leben teilzunehmen, und treffen alle geeigneten Maßnahmen, um sicherzustellen, dass Menschen mit Behinderungen
 - a) Zugang zu kulturellem Material in zugänglichen Formaten haben;
 - b) Zugang zu Fernsehprogrammen, Filmen, Theatervorstellungen und anderen kulturellen Aktivitäten in zugänglichen Formaten haben;
 - c) Zugang zu Orten kultureller Darbietungen oder Dienstleistungen, wie Theatern, Museen, Kinos, Bibliotheken und Tourismusdiensten, sowie, so weit wie möglich, zu Denkmälern und Stätten von nationaler kultureller Bedeutung haben

- (2) Die Vertragsstaaten treffen geeignete Maßnahmen, um Menschen mit Behinderungen die Möglichkeit zu geben, ihr kreatives, künstlerisches und intellektuelles Potenzial zu entfalten und zu nutzen, nicht nur für sich selbst, sondern auch zur Bereicherung der Gesellschaft (Artikel 30, Verfassung Menschenrechte).

Wie in den Verfassungsartikeln ersichtlich, orientiert sich auch die Schweizer Bundesverfassung an den soeben erläuterten Konzepten: Inklusion, Empowerment, Lebensbewältigung, ohne darauf explizit Bezug zu nehmen. Es ist nur schlüssig, dass sich auch der Berufskodex Soziale Arbeit Schweiz an der Verfassung der Menschenrechte orientiert. So formuliert AvenirSocial im Berufskodex Soziale Arbeit Schweiz Leitsätze zu Inklusion, Empowerment, Lebensbewältigung:

Grundsatz der Selbstbestimmung

Das Anrecht der Menschen, im Hinblick auf ihr Wohlbefinden, ihre eigene Wahl und Entscheidung zu treten, genießt höchste Achtung, vorausgesetzt, dies gefährdet weder sie selbst noch die Rechte und legitimen Interessen anderer.

Grundsatz der Integration

Die Verwirklichung des Menschseins in demokratisch verfassten Gesellschaften bedarf der integrativen Berücksichtigung und Achtung der physischen, psychischen, spirituellen, sozialen und kulturellen Bedürfnisse der Menschen, sowie ihrer natürlichen, sozialen und kulturellen Umwelt.

Grundsatz der Ermächtigung

Die eigenständige und autonome Mitwirkung an der Gestaltung der Sozialstruktur setzt voraus, dass Individuen, Gruppen und Gemeinwesen ihre Stärken entwickeln und zur Wahrung ihrer Rechte befähigt und ermächtigt sind.

Verpflichtung zur Anerkennung von Verschiedenheiten

Unter Beachtung von sozialer Gerechtigkeit, Gleichheit und Gleichwertigkeit aller Menschen sind ethnische und kulturelle Unterschiede zu achten und die Verschiedenheit von Individuen, Gruppen und Gemeinschaften zu berücksichtigen; vordringlich jedoch ist die stetige und nachdrückliche Einforderung unbedingter Akzeptanz allgemein gültiger Normen und Werte, die insbesondere keine Menschenrechte verletzen und die für alle Menschen gelten.

1. Soziale Arbeit ist ein gesellschaftlicher Beitrag, insbesondere an diejenigen Menschen oder Gruppen, die vorübergehend oder dauernd in der Verwirklichung ihres Lebens illegitim eingeschränkt oder deren Zugang zu und Teilhabe an gesellschaftlichen Ressourcen ungenügend sind.
2. Soziale Arbeit hat Lösungen für soziale Probleme zu erfinden, zu entwickeln und zu vermitteln.

3. Soziale Arbeit hat soziale Notlagen von Menschen und Gruppen zu verhindern, zu beseitigen oder zu lindern.
4. Soziale Arbeit hat Menschen zu begleiten, zu betreuen oder zu schützen und ihre Entwicklung zu fördern, zu sichern oder zu stabilisieren.
5. Soziale Arbeit hat Veränderungen zu fördern, die Menschen unabhängiger werden lassen auch von der Sozialen Arbeit.
6. Soziale Arbeit initiiert und unterstützt über ihre Netzwerke sozialpolitische Interventionen und beteiligt sich sozialräumlich an der Gestaltung der Lebensumfelder sowie an der Lösung struktureller Probleme, die sich im Zusammenhang mit der Einbindung der Individuen in soziale Systeme ergeben.

(AvenirSocial (2010). Berufskodex Soziale Arbeit Schweiz. AvenirSocial, Bern).

Wir haben nun die Theorie-Konzepte und damit zusammenhängende Überlegungen zu Inklusion, Empowerment und Lebensbewältigung erklärt und eingeordnet. Nun geht es darum, den ersten und zweiten Teil dieser Arbeit in einem dritten Schritt kritisch zu reflektieren und auf ihr Potential für die Praxis zu prüfen.

4 Die Geschichte der Art brut/Outsider Art als Geschichte der Inklusion? – Eine kritische Analyse

Um die kritische Analyse, aufbauend auf historischem und theoretischen Abriss, anhand konkreter Beispiele zu leisten, wenden wir uns im Folgenden den bereits in Teil 1 genannten Vertreter:innen der Art brut zu: Adolf Wölfli, Aloïse Corbaz und Johann Hauser. Dabei interessiert vor allem, ob bei den betreffenden Biografien Tendenzen zu Inklusion, Empowerment und Lebensbewältigung auszumachen sind, oder wo diese gerade fehlten. In diesem Sinne geht es einerseits um eine kritische Analyse mit Blick auf den historischen Kontext. Dies zum Zweck aus der Vergangenheit für die Gegenwart zu lernen. Über diese einzelnen paradigmatischen Fälle hinaus, interessiert auch die allgemeinere Frage, inwiefern die Geschichte der Art brut insgesamt eine Geschichte von Inklusion und ist. Ausgehend von dieser Frage lässt sich auch das Potential der Art brut für die Sozialen Arbeit formulieren.

4.1 Adolf Wölfli die Analyse

Die biografischen Eckdaten des Künstlers Adolf Wölfli wurden bereits im ersten Teil, im Rahmen der Geschichte der Art brut beschrieben (siehe dazu und im Folgenden: (Spoerri, 2012). Dabei fällt bei Wölfli zuallererst eine schwierige Kindheit auf, die sich durch Mittellosigkeit, schwierige familiäre Umstände und nicht zuletzt traumatische Erfahrungen als Verdingkind auszeichnet. Auffallend ist, dass Wölfli vier Jahre nach der Einweisung in die Psychiatrische Klinik Waldau (1895) beginnt zu schreiben und zu zeichnen. Zu diesem Zeitpunkt ist er 30 Jahre alt. In dieser Periode beginnt sein eigentliches kreatives Schaffen, in der er eine eigene Mythologie und Bildsprache entwickelt. Interessant für die Einordnung der Umstände, unter denen Wölfli's künstlerisches Schaffen seinen Anfang nimmt, sind auch Akten, die von Pflegepersonal während seiner Unterbringung in der Anstalt Waldau angelegt wurden. 1890 etwa lief eine Untersuchung gegen Wölfli wegen Versuch des Beischlafs mit Kindern unter 12 Jahren (siehe dazu: Morgenthaler, 2021):

Bl. 1: Am 29. August 1890 befanden sich 4 Kinder in der Nähe des Bernerhofes in Bern und spielten. Da kam Wölfli und lockte das Mädchen Bertha Berger geb. 1885, um mit ihm auf die Schnätzlipromenade

zu gehen, er wolle ihm dann einen Batzen geben. Dort angekommen, lockte er das Mädchen in ein Gebüsch, hob ihm das Röcklein auf und liess ihm die Höslein unter und entblösste so dem Mädchen die Schamlippen und war eben im Begriff an dem Mädchen unzüchtige Handlungen vorzunehmen. Auf das Geschrei des Mädchens kamen die anderen 3 Kindern etwas näher, um nachzusehen, so auch Herr & Frau Ryhn, worauf sich W. in der Richtung nach dem Monibijou flüchtete, er konnte jedoch von Herr Ryhn eingeholt werden & wurde dann arretirt (Landjägerbericht). Wölfli wurde sodann in Haft belassen bis zur Verurteilung (ebd. S.224).

Rapport: Wölfli hat am 12. Mai 1895 nachmittags in Bern Schauplatzgasse einem 3 ½ Jahre alten Mädchen Dilger die Höslein im Gange aufgeknöpft & wollte, wie er auf der Polizei gestand, unzüchtige Handlungen vornehmen, was durch die Dazwischenkunft von der Mutter des Mädchens vereitelt wurde. Er wurde dann sofort auf dem Bärenplatz verhaftet (ebd. S.227).

Wölfli wurde mehrmals wegen Diebstahl sowie unzüchtiger Handlung verurteilt. Insgesamt sass Wölfli zwei Jahre im Gefängnis (Peiry, 2012, S. 130). Auch wurde in der psychiatrischen Anstalt festgehalten, wie es um den Allgemeinzustand Wölfli bestellt ist und ob und in welchen Zusammenhängen er zeichnet. Interessant ist auch, dass eine Wechselwirkung zwischen Stimmung bzw. Allgemeinzustand und seiner kreativen Tätigkeit impliziert wird:

Jan. 1896. Müde, arbeitsscheu, hat immer Liebe & Mädchen im Sinn. Jammert oft er sei unheilbar krank, Das herz sei zerbrochen, will deshalb nicht arbeiten, schwatzt den anderen so dumme Liebesgeschichten vor. Mürrisch, will fort, glaubt nicht etwas Schweres begangen zu haben. Bekommt leicht Streit, meint man verachte ihn, ist stets dabei, andre zu necken & aufzuwiegeln (Morgenthaler, 2021, S.229).

April 1901: Ohne Änderung, zeichnet viel. Hat zeitweise Perioden, in denen er mehr halluziniert & aufgereggt ist, gereizt (ebd. S.233).

27. Januar 1902: Ohne Änderung, war die ganze Zeit über in der Zelle. Ist aber, seitdem er zeichnen darf & jede Woche ein Bleistift bekommt, ordentlich: Die Arbeit lenkt ihn ab. (ebd. S.233)

04. Okt 1905: Zeichnet in gewohnter Weise, muss aber wegen seiner Gewalttätigkeit viel in der Zelle gehalten werden (ebd. S.234).

Aus psychiatrischer Sicht wird also kreatives Arbeiten eher positiv, im Sinne einer Ablenkung, gedeutet. Deutlicher formuliert, schien man Wölfli's kreative Phasen in der Klinik zu begrüßen, da das Zeichnen in der Zelle Wölfli davon abhielt, «Dümmeres» anzustellen, Mädchen

nachzustellen oder gewalttätig und aggressives Verhalten anderen gegenüber an den Tag zu legen. Wie also war es um die Inklusion bei Wölfli in der psychiatrischen Anstalt bestellt und umfasste diese Inklusion, wenn man so will, mehr als die Teilhabe an einer Art Künstler-Dasein, wenn auch abseits des etablierten Künstlerdaseins? Erfuhr Wölfli also Inklusion durch die Anerkennung seiner Person als Künstler?

Adolf Wölfli wurde im Prozess einer gesamtheitlichen Lebensgestaltung kaum mit einbezogen. Er erlebte meistens Fremdbestimmung. Als Verdingbub musste er von Morgen bis Abend auf dem Bauernhof arbeiten, wie es die alltäglichen Arbeitsbedingungen vorschrieben. Daran galt es sich ohne Ausnahmen zu halten (Peiry, S. 130). Sein Leben war geprägt von Exklusion und Isolierung. Auch war er dem hierarchischen System seiner Zeit ausgeliefert. Bereits als junger Knabe erlebte er als Verdingbub und Knecht Ausgrenzung, Einsamkeit und traumatische Erlebnisse. Psychische und physische Gewalt ihm gegenüber und unter den Insassen war an der Tagesordnung. In der Anstalt Waldau stellte er später Zeichnungen her, die er an Kunstinteressierte verkaufen konnte. 1921 veröffentlichte Morgenthaler die Monographie «Ein Geisteskranker als Künstler» über das zeichnerische Werk von Adolf Wölfli. In dieser Publikation wird er als Künstler einer breiteren Öffentlichkeit bekannt gemacht (Peiry, 2012, S. 130). Dadurch erlebte Adolf Wölfli Wertschätzung und Anerkennung. Diese blieb jedoch in gewisser Weise auf die Anerkennung seiner künstlerischen Tätigkeit beschränkt, die Krankheitsgeschichte wird aber weitgehend ausgeklammert und Wölfli wird vom späteren Oberarzt Jakob Wyrsch als «ausgesetzt und ungeborgen» charakterisiert (Morgenthaler, 2021, S.265). Erfuhr Wölfli durch die Förderung seiner künstlerischen Praxis also eine Stärkung seiner Selbstwirksamkeit?

Man kann sicher sagen: „Durch das Zeichnen erlebte Wölfli eine «Stärkung von Eigenmacht und Autonomie». Dies ist eine deutsche Übersetzung von Empowerment (Herriger, 2021, S. 228). Wölfli nutzte seine Ressourcen und schöpfte selbstbestimmt aus seiner künstlerischen Begabung. Auch erlebte Wölfli durch das kreative Arbeiten einen (Wieder-)Gewinn von Selbstbestimmung und Kompetenzen zur Kontrolle und Verfügung über die eigenen Lebensumstände (Theunissen, 2013, S. 27).

Vom Schreiben von Musiknoten über Collagen von Stadtplänen, entwickelte Wölfli eine eigene Bildsprache, welche immer ausgeprägter und von seinem inneren Drang bestimmt wurde. Er zeichnete bis seine Finger wund wurden (Peiry, 2012 S. 130). Es ist anzunehmen, dass Wölfli durch seine geringe Bildung keinen Zugang zu künstlerischen Vorbildern hatte,

obwohl er lesen und schreiben konnte (ebd. S. 130). Seine geradezu obsessiv wirkenden Zeichnungen finden in seiner Phantasiewelt statt und reflektieren in keiner Art und Weise das Leben in der Klinik. Aus der Sicht der Sozialen Arbeit ist es erstaunlich, wie stark sich Wölfli dazumal «empowert» hat. Diese Beobachtung gibt uns gleichzeitig wichtige Fragen und wertvolle Hinweise auf. Letztendlich bleibt die Triebfeder von Wölfli's Kreativität ein Geheimnis, wird aber gleichzeitig auch als Ausdruck eines ursprünglichen menschlichen Drangs gelesen. Es ist durchaus möglich, dass Wölfli durch Kunst einen Weg aus der Ohnmacht fand. Adolf Wölfli war in seinem Leben oft hilflos, orientierungslos und überfordert. Durch das Zeichnen strebte er unbewusst eine neue Handlungsfähigkeit an. Dies war sein Antrieb in vielen kritischen Lebenssituationen. Dies zeigt sich durch die Summe meiner Recherchen zu Wölfli. Durch das Zeichnen erhöhte er Selbstwert, Anerkennung und Selbstwirksamkeit. Wie aber auch aus den Aktenauszügen ersichtlich ist, verhielt sich Wölfli ebenso asozial und selbstzerstörerisch. Durch seine traumatischen Erlebnisse als Verdingbub verlor er sein Selbstwertgefühl. Durch das Zeichnen hat er seine Ohnmacht zum Teil überwunden und konnte dank seiner Tätigkeit als Künstler innerhalb der geschlossenen Anstalt neue Freiräume erlangen. Durch den Verkauf seiner Arbeiten konnte er neues Material zum Zeichnen beschaffen, insbesondere aber erlebte er dadurch soziale Anerkennung innerhalb und ausserhalb der Klinik.

Adolf Wölfli ist einer der am umfangreichsten dokumentierten Art-brut-Künstler. Sein Werk wird international ausgestellt und untersucht. Jean Dubuffet und Morgenthaler waren die ersten Personen, die ihn in seinem künstlerischen Werdegang unterstützt und sein Werk bekannt gemacht haben. Durch Wölfli's Bekanntheit erlangte auch die Anstalt Waldau in Bern sowie der damalige Psychiater Walter Morgenthaler Anerkennung. Wölfli inspiriert bis heute Künstler:innen in den unterschiedlichsten Disziplinen. Insbesondere fasziniert seine Leidenschaft und Intensität in gestalterischer Form und spezifischen Inhalten. Seine mystische Bildsprache ist eigenwillig und eröffnet dem Betrachter neue Phantasiewelten voller Abgründe und Ängste.

Dennoch sind im Fall Wölfli durchaus auch paternalistische Kräfte am Werk. So war Adolf Wölfli dem Gedeih und Verderb seiner nächsten und institutionellen Vorgesetzten ausgeliefert. So bestimmte das System und die Regelwerke der bäuerlichen Betriebe die ausführenden

Handlungen der Angestellten, welche diese ihrerseits interpretierten und individuell ausführten und umsetzten. Auch war der Psychiatrie-Alltag eintönig strukturiert und ohne individualisierte Angebote oder Therapien. Auch ist die emotionale Tagesstimmung der Vorgesetzten mitentscheidend, da auch sie einem hierarchischen Lebensverständnis ausgesetzt sind. Adolf Wölfli lebte von 1864-1930. Er erlebte den ersten Weltkrieg mit all den gesellschaftlichen Folgen und Tragödien. Die Industrialisierung war zeitbestimmend, bedrohte das einfache Volk und die Schere zwischen Arm und Reich stand weit offen. Der Mensch hinter den Maschinen verlor an Individualität und dadurch an Möglichkeiten, das eigene Leben selbst zu gestalten. Dazumal ist Anpassung überlebenswichtig. Ohne Grossfamilie und als Verdingbub war Wölfli diesen Kräften besonders ausgeliefert und schutzlos. Dadurch waren seine Möglichkeiten, sein Leben selbst zu bestimmen weitgehend eingeschränkt.

Wölfli erlebte zu Lebzeiten keine eigentliche Inklusion. Dies war auch den gesellschaftlichen Normen seiner Zeit geschuldet. Mit Blick auf Empowerment und Lebensbewältigung sind verschiedene Aspekte aus diesen Konzepten in Wölfli's Biografie ersichtlich. Diese sind aber eher zufällig entstanden und wurden nicht aktiv initiiert oder begünstigt – Wölfli selbst war bestimmt die hauptsächlich treibende Kraft dahinter. Vor allem der Aspekt des Empowerments ist meines Erachtens bei Adolf Wölfli klar sichtbar. Aus der Theorie von Bhönisch ist das Streben nach Handlungsfähigkeit durch das kreative Tun bei Wölfli deutlich erkennbar.

Empowerment und Lebensbewältigung berufen sich stark aufeinander. Inklusion als grosses Ziel in der heutigen Gesellschaft muss weiterhin entwickelt und umgesetzt werden. Dies braucht Zeit und ein soziales und politisches Verständnis und das entsprechende Engagement, welches damals während der Lebenszeit von Wölfli noch ganz zu Beginn seiner Möglichkeiten und Ausgestaltung war. Personen (fast ausschliesslich Männer) in patriarchalischen Strukturen mit ihrem hierarchischen Denken und Handeln bestimmten das politische und gesellschaftliche Leben. Die Integration von Geisteskranken oder Aussenseitern in die Gesellschaft war ausserhalb jeglicher Vorstellung.

4.2 Aloïse Corbaz (1886-1964)

Wie im Kapitel 1.6.2 erwähnt, verliert Aloïse Corbaz mit 13 Jahren ihre Mutter und wird später von ihrer Schwester nach Deutschland geschickt. 1913 kehrt sie nach Lausanne zurück und ab

1920 lebt sie wegen Wahnvorstellungen in der Anstalt La Rosière. Zu Corbaz ist im Vergleich zu Wölfli sehr viel weniger bekannt, es liegen weniger Publikationen und Recherchen vor. Als Frau und psychisch Kranke unterlag Corbaz wohl einer doppelten Marginalisierung und Stigmatisierung. Dies ist einerseits Ausdruck der Gesellschaftsstruktur zu ihrer Lebzeit, jedoch wirken gewisse Tendenzen der fehlenden Repräsentation von Frauen, Künstlerinnen selbstredend bis heute nach. Aloïse war bis zum Tod ihrer Mutter in ihrer Familie und der damaligen Gesellschaft inkludiert. Sie konnte die Sekundarschule und eine Schneiderlehre abschliessen. Die Schneiderlehre war zu dieser Zeit eine naheliegende und nur für Frauen bestimmte Lehre. Nach dem Tod ihrer Mutter veränderte sich die Situation von Aloïse, da ihre grosse Schwester Druck auf sie ausübte und sie nach Deutschland schickte. Dort musste sie als Kindererzieherin arbeiten. Nach einer unerfüllten Liebe in Deutschland kehrte Corbaz 1913 nach Lausanne zurück. Von 1918-1920 wird sie von Wahnvorstellungen heimgesucht und landet in der Anstalt La Rosière in Gimel (Schweiz) und lebte fortan von der Familie abgeschnitten und isoliert. Corbaz hatte in der Anstalt La Rosière nach ihrer Arbeit als pflichtbewusste Wäscherin und Büglerin geschrieben und gezeichnet. Dieses Tun kam von ihr aus. Sie war nicht passiv, sondern hat nach der Arbeit als Büglerin eine für sie sinnvolle Tätigkeit gefunden. Sie hat ihre Angelegenheit selbst zurück in die Hand genommen, ihre kreative Fähigkeit ausgelebt und diese als wertvolle Ressource erkannt. Es ist gut zu erkennen, wie Aloïse ihren Alltag nach ihren Bedürfnissen, zu schreiben und zeichnen, mitgestaltet hat. Der Direktor der Anstalt, Hans Steck, erkannte das Potential von Corbaz und versorgte sie mit Zeichenmaterial und unterstützte sie so in ihrem kreativen Schaffen (Peiry, 2012, S. 24). In Corbaz Zeichnungen geht es oft um Liebe und Beziehungen. Diese konnte sie in ihrem Leben nie ausleben, hat aber durch das Schreiben und Zeichnen einen Weg gefunden, diesen Mangel zu verarbeiten und sich selbst damit auseinanderzusetzen. So hat sie sich eine Art Bewältigungsstruktur geschaffen. Die erhöhte und stärkte ihre Selbstwirksamkeit. Die Klinik-Mitarbeiter:innen haben sie mit der Zeit mit Zeichenutensilien ausgestattet. Dadurch erlebte sie ein gewisses Mass an sozialer Anerkennung. Corbaz beginnt ihre kreative Tätigkeit ab dem Jahr 1919, zunächst schreibt sie auf zufällige Bildträger, wie etwa Zeitungspapier und glättet diese sorgfältig (ebd. S. 24). Die Exklusion aus der Familienstruktur durch die ältere Schwester war entscheidend in ihrer Biografie. Dadurch geschwächt und verunsichert, war sie den neuen Herausforderungen in der Fremde wohl nicht gewachsen und vermutlich überfordert.

Corbaz lebte von 1886-1964 und erlebte zwei Weltkriege und somit starke gesellschaftliche Veränderungen. Corbaz war nicht nur der Dominanz ihrer Schwester ausgesetzt, sondern auch allgemein Strukturen, die Frauen diskriminierten, von bestimmten Tätigkeiten und Positionen ausschloss, bestimmte Bildungswege verweigerte. Nichtsdestotrotz fällt auf, dass Corbaz Wege suchte, um ihr Leben selbst mitzugestalten und durch künstlerische Tätigkeit in andere Bahnen zu lenken. Dabei wurde sie von bestimmten Personen unterstützt, gefördert und ermutigt, jedoch ging die kreative Schaffenskraft von ihr aus, was durchaus bemerkenswert ist für eine Frau ihrer Zeit, die als psychisch Kranke gebrandmarkt und damit von der Gesellschaft weitgehend ausgeschlossen wurde. Ob nun die Biografie von Corbaz als Geschichte der Inklusion gelten darf, ist diskussionswürdig und fällt zu einem grossen Teil in den Bereich Spekulation. Dies vor allem, weil der Forschungsstand zu Corbaz, etwa im Vergleich zu Wölfli, prekär ist. Im Gegensatz zu Wölfli liegen bis dato auch keine Kranken-Akten, Tagebucheinträge oder ähnliche Zeitzeugnisse vor, die die These, dass Corbaz sich durch ihr künstlerisches Schaffen selbst ermächtigt hat, vorliegen. Ähnlich wie bei Corbaz verhält sich dies auch bei Johann Hauser.

In der Recherche zu den beiden Künstler:innen Aloïse Corbaz und Johann Hauser war es spannend zu sehen, dass Adolf Wölfli um einiges bekannter ist als Corbaz und Hauser. Adolf Wölfli wurde nicht nur kunsthistorisch erforscht, sondern es gibt auch Untersuchungen und Publikationen, die sich seinem Werk im gesellschaftlichen Kontext widmen und auf die Biografie Wölfli's Bezug nehmen. Solche Recherchen fehlen für Corbaz weitgehend und wären als wichtiger Forschungsbeitrag noch zu leisten. Bei Corbaz spielt sicher der Aspekt «Frau» eine zentrale Rolle. Ihr Werk und ihre Lebensgeschichte wird hoffentlich in naher Zukunft weiter aufgearbeitet, im damaligen gesellschaftlichen Kontext verortet und mit Blick auf heute als Vorreiterinnen-Figur gezeigt. Über die Gründe zur spärlichen Auseinandersetzung mit Hauser als Mensch und Künstler kann nur gemutmasst werden.

4.3 Johann Hauser (1926-1996).

Johann Hauser ist einer der wichtigsten «Gugging-Künstler» (Museum Gugging, nahe bei Wien). Johann Hauser galt seit Geburt an als «zurückgeblieben» und «hochgradig schwachsinnig» (Navratil, 1997, S. 93). Was genau darunter verstanden wurde, ist aus heutiger Sicht schwer nachvollziehbar. Quellen zum psychischen Zustand von Hauser bzw. zu

seinen eigentlichen Leiden fehlen oder sind wenig aussagekräftig. Bekannt ist, dass Hauser von einer kognitiven Behinderung betroffen war und schon als junger Mensch in eine Jugendanstalt eingewiesen wurde. Hauser wurde entmündigt und besass somit keine Rechte mehr. 1949 kam er im Alter von 30 Jahren in die Heil- und Pflegeanstalt Gugging und war somit endgültig von der Gesellschaft ausgeschlossen. Man vermutet, dass Hauser gerade wegen seiner kognitiven Beeinträchtigung und insbesondere unter dem Einfluss von manischen Episoden mit dem Zeichnen begann. Dieses Verhalten entdeckte der Psychiater Leo Navratil eher zufällig und versorgte seinen Patienten folglich mit Zeichenutensilien. Navratil förderte mit dieser einfachen Unterstützung seinen Klienten. Navratil beobachtete Hauser bei seiner Zeichnungstätigkeit. Dies ermutigte Hauser und bestärkte ihn in seinem künstlerischen Ausdruck. Navratil erhöhte also Hausers Handlungsfähigkeit und stärkte und förderte sie durch Ermutigung und praktische Unterstützung. Dadurch erlangte Hauser soziale Anerkennung, Selbstwirksamkeit und Selbstwert. Insofern kann man auch bei Hauser einen Willen oder Antrieb zur Lebensbewältigung erkennen. Bei Johann Hauser nimmt der Psychiater als Unterstützer und Förderer eine entscheidende Rolle ein. Dies kann, trotz etwaigen paternalistischen Tendenzen durch das Machtgefälle des Psychiaters in Bezug zu seinem Klienten, als positives Beispiel gelesen werden. Eine direkte und unterstützende Haltung wirkt sich sicherlich unmittelbar auf den Patienten und seine Lebensgestaltung aus. Durch die kognitive Behinderung war Hauser in der damaligen Gesellschaft schutzlos und ihr ausgeliefert. Die Folgen waren lebensbestimmend und führten zu diversen Unterbringungen in Anstalten. Ob dies Hauser letztlich mehr Schutz und Möglichkeiten bot als ein selbstbestimmtes Leben «in der Freiheit», darüber kann höchstens spekuliert werden. Sicher ist, dass er in der Anstalt Gugging gewisse Unterstützung und Anerkennung in seiner künstlerischen Praxis erfuhr.

Das Konzept von Lebensbewältigung hat Leo Navratil ohne entsprechenden theoretischen Hintergrund gewissermassen vorweggenommen. 1965 erschien sein Buch «Schizophrenie und Kunst» welches heute als Basiswerk und Grundlage für diese Fragestellung dient. Insbesondere dient die Publikation als wichtiger Anstoss zur Erweiterung der Debatte. Navratil wurde dadurch bekannt und gründete die Künstler-Kolonie Guggingen. Hauser gilt als einer der wichtigsten Vertreter dieser Kunst. Wie bereits erwähnt, ist auch Hausers Werk ähnlich wie Corbaz Werk wenig untersucht und aufgearbeitet, insbesondere fehlt die Verortung im

historischen Kontext unter Berücksichtigung seines Privatlebens und seiner kognitiven Beeinträchtigung. Auch zu Hauser gilt es weiter zu forschen. Sein Werk und sein Leben hat unter diversen Gesichtspunkten und aus verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen mehr Aufmerksamkeit verdient.

4.4 Geschichte der Art Brut als Geschichte der Inklusion?

Wie die Beispiele der drei Vertreter:innen der Art brut zeigen, wurden zwar Tendenzen zu Inklusion, Empowerment und Lebensbewältigung deutlich, die teils unbeabsichtigt oder jedenfalls ohne theoretische Basis, in Gang gesetzt wurden. Teils durch die Künstler:innen selbst oder auch mithilfe von Psychiatern, die sie in ihrer Kreativität förderten oder durch Anerkennung der Werke gewissermaßen Hilfe zur Selbsthilfe leisteten.

Wichtig ist abermals zu betonen, dass die Konzepte aus dem Bereich Soziale Arbeit, aus der politischen Theorie oder Sozialpädagogik, zu Lebzeiten der betreffenden Künstler:innen als solche schlicht nicht existierten. Stark patriarchal und mit strengen Normen, ist die Zeit Anfang des 20. Jahrhunderts geprägt durch völlig andere Diskurse, ein anderes Verständnis von Subjekt, Freiheit, Autonomie, Krankheit und Normalität. Dies gilt es unbedingt zu berücksichtigen. Nichtsdestotrotz kann die Geschichte der Art brut Aufschluss und Erkenntnisse bieten und konkret auf Probleme ebenso wie Potenziale hinweisen, die Kunst als inkludierendes gesellschaftliches Werkzeug leisten kann. Bevor wir zu konkreten Handlungsanleitungen für die Arbeit im Living Museum kommen, gilt es die Geschichte der Art brut noch einmal auf allgemeiner Ebene kritisch unter die Lupe zu nehmen. Ist die Geschichte der Art brut/ Outsider Art eine Geschichte der Inklusion? Wenn ja, inwiefern? Wo wurde das Ziel der Inklusion und des Empowerments verfehlt? Weshalb und wie lassen sich solche Fehler vermeiden?

4.5 Ambivalente Tendenzen in der Geschichte der Art brut

Christian Mürner etwa hat sich mit der Frage der Inklusion in der Kunst, insbesondere in der Art brut/Outsider Art ausführlich beschäftigt. In seiner Publikation «Der Beteiligungscharakter der Kunst» konstatiert er zunächst, dass sich in der Geschichte der Art brut sehr aktuelle

Standpunkte und Perspektiven finden (Mürner, 2020, S. 7-9). Dabei legt er den Fokus klar auf die Ambivalenz dieser Geschichte, die sich von verschiedenen Ebenen her beleuchten lässt. So betont Mürner etwa, dass die künstlerischen Arbeiten psychisch Kranker Menschen aus Einrichtungen stark mythisiert wurden (ebd. S. 9). Dies geschah auf unterschiedliche Weise und mit teils einschneidenden Konsequenzen. Man kann diese Mythisierung oder Verklärung der Kunst psychisch Kranker vielleicht mit einem positiven Rassismus oder Sexismus vergleichen – einem verbreiteten Phänomen, das sich etwa dort zeigt, wo das «Fremde», «Andersartige» einen Reiz ausübt und daher als «exotisch», «wild» oder «archaisch» «natürlich» verklärt wird. Positiv gemeint zwar, aber am Ende eben doch rassistisch oder sexistisch gefärbt. Und strukturell betrachtet ebenfalls eine Form der Diskriminierung und Stigmatisierung. Auch Norbert Pauser formuliert dahingehend eine pointierte bis polemische Kritik:

Inklusion beschreibt eine Strömung, die der gesellschaftlichen Mitte erwächst und quasi von innen heraus Strukturen und Rahmenbedingungen bildet, unter denen sich alle – gemäss ihrer Möglichkeiten und Voraussetzungen – entfalten können. Mit dem kontinuierlich steigenden Marktwert von Art Brut gilt es nun Fragen nach der Angemessenheit des bislang erreichten inklusiven Selbstverständnisses zu stellen. Wer profitiert wie von den Leistungen der KünstlerInnen? Wie werden Urheberrechte, Verkaufserlöse etc. abgehandelt? Dürfen Art Brut KünstlerInnen sich von Kunst inspirieren lassen? Wie randständig soll oder muss Art Brut an sich sein? Welche tradierten Bilder von psychisch kranken bzw. behinderten Menschen werden reproduziert? An welchen Stellen unterscheiden sich Art Brut KünstlerInnen doch von «anderen» KünstlerInnen? Wie wird mit ihrer Individualität umgegangen? Wie manifestiert sich der Umgang im «über sie sprechen»? «Ableism» ist der Oberbegriff für die Abwertung von behindertem Mensch-Sein. Dieser Vorwurf steht nun sicher nicht im Raum. „Behindertenfeindlichkeit“ zeigt sich aber nicht nur im grellen Licht der herabwürdigenden Vorführung, sondern auch in mildtätiger und überfürsorglicher Zuwendung. Oder in überhöhter künstlerischer Bewunderung und dem Ausblenden der tatsächlichen Lebenssituationen – im Abspalten der «Privatsache» Behinderung und den damit verbundenen Konsequenzen. Es scheint, als würden die erfreulich raschen Entwicklungen der «Art Brut Szene» manchmal vergessen lassen, wie schmal der Grat zwischen Ausgrenzung und Teilhabe ist. In bester Absicht – oder mangels besseren Wissens – werden inklusive Ansätze ignoriert. Stattdessen werden defizitäre Integrationsideologien in einem neuen Kleide präsentiert bzw. weiterhin bestätigt. Etwas weniger «paternalistische Hudelei» würde der Teilhabe aller gut tun. Der geschärfte Blick auf Diversity – die Vielfalt als solches – erhellt zusätzlich: Wer repräsentiert gegenwärtig Art Brut? Sind Frauen mit Behinderungen weniger talentiert? Ist es für mehrfach behinderte gehörlose Künstler nicht notwendig, Förderung in Gebärdensprache zu erfahren? Gegenwärtig scheinen die Grenzen der Teilhabe «aller» schnell erreicht. Wie nun Grenzen

richtiggehend verrücken? Mehr Buntstifte für alle? Letztlich doch draußen zu bleiben ist keine Kunst – gemeinsam stimmige inklusive Arrangements zu bilden, ganz bestimmt. Der Kreativität sind an sich keine Grenzen gesetzt (Pauser 2014, S. 142-143).

Trotz paternalistischen Tendenzen sieht Mürner in der vermehrten Beachtung von Aussenseiterkunst auch einen positiven Wandel: «Doch durch den Bezug auf Kunst und interessierte Künstler, vor allem Expressionisten und Surrealisten, kam es zu einer partiellen kulturgeschichtlichen Öffnung und Beachtung der Ausdrucksformen (Mürner 2020, S. 9). Mürner verweist also auch auf eine allgemeine kulturgeschichtliche Öffnung, die sich von dem klassischen Kunstbegriff mit dem Auftreten von neuen Kunstströmungen, Avantgarden und diverseren Künstlerszenen, zunehmend entfernt. Interessant ist mit Blick auf das frühe 20. Jahrhundert die Gleichzeitigkeit von Faszination und Anerkennung für andere Kunst- und Lebensformen einerseits und andererseits deren Stigmatisierung. Die gesellschaftliche und kulturgeschichtliche Öffnung beschreibt also nur die eine Seite der Medaille: «Partiell deshalb, weil die Brandmarkung der modernen Kunst und Künstler sowie der Menschen in psychiatrischen Einrichtungen durch die Nationalsozialisten fast gleichzeitig begann» (ebd. S.9). Ein Beispiel für diese Stigmatisierung und Brandmarkung, motiviert durch eine Mythisierung, benennt Mürner mit dem bereits erwähnten Psychiater Lombroso (ebd. S. 20).

Lombroso entwickelt eine romantische Gleichsetzung von Genie und Wahn – nicht jedoch, um die Absonderung der Geisteskranken aufzuheben, sondern um stattdessen auch das Genie auszugrenzen, das sodann unter ätiologisch-diagnostischem Gesichtspunkt als Degenerationserscheinung angesehen werden kann« (Thévoz, 1997, S. 6.). Lombrosos Ansatz mündet in die fatale Konsequenz der »entarteten Kunst« und der »Euthanasie« behinderter Menschen im Nationalsozialismus (S. 20).

Die Genie-Wahnsinn-Diskussion bewegt sich also auf einem schmalen Grat und ist, wie das Beispiel zeigt, brandgefährlich und spielt denen in die Hände, die alles, was gesellschaftlich nicht der Norm entspricht, egal ob nun durch körperliche, psychische oder ideelle Abweichungen, ausmerzen wollen. Diese Gleichzeitigkeit von Faszination und Stigmatisierung gilt es also gerade im historischen Kontext mit Blick auf eine nationalsozialistische Ideologie vor Augen zu haben. Mürner bringt diese Verschränkung noch einmal auf den Punkt:

Ende des 19. Jahrhunderts hatte sich die Vorstellung vom »verrückten«, »kranken« Kunstschaffenden in der Formel der Verknüpfung von Genie und Wahnsinn eingebürgert. Hinzu kam, wie die

Kunsthistoriker Margot und Rudolf Wittkower feststellten, dass die Betrachtenden in »vereinheitlichenden« Vorstellungen glaubten, den Werken und Bildern die Eigenarten und das Verhalten der Kunstschaffenden ansehen oder ablesen zu können. Diese Übertragung hatte in der Zeit des Nationalsozialismus lebensbedrohliche Konsequenzen (ebd. S. 64-65).

Mürner bezieht sich auf Tolstois Kunstverständnis, der Kunst wie folgt definiert: »Die Kunst fängt dann an, wenn ein Mensch, um anderen Menschen das von ihm erfahrene Gefühl mitzuteilen, dasselbe wieder in sich erzeugt und es durch gewisse äussere Zeichen zum Ausdruck bringt« (ebd. S. 44). Kunst meint also «Wiedergabe von Gefühl» oder «Übersetzung in Gefühle», «Anregung zum Miterleben zum Ausdruck bringen» und «Ansteckung anderer bewirken» (ebd. S. 44). In diesem Sinne kommt der Art brut eine besondere Eigenschaft zu, da sie oftmals Erfahrungen vermittelt, die Personen mit «normaleren» Lebensumständen oder Konditionen verschlossen bleiben. Mürner hält mit Dubuffet fest, dass es sich bei der Art brut im Unterschied zur etablierten Kunst um eine «bescheidene Art von Kunst» handelt, «die sich oft nicht einmal bewusst ist, Kunst zu sein» (ebd. S.11). Dieses fehlende Bewusstsein wird durch den innere Antrieb der Künstler:innen ergänzt. Mürner bringt dieses Merkmal wie folgt auf den Punkt: «Die Autoren dieser Kunst beziehen also alles (Themen, Auswahl der verwendeten Materialien, Mittel der Umsetzung, Rhythmik, zeichnerische Handschrift usw.) aus ihrem eigenen Inneren und nicht aus den Klischees der klassischen Kunst oder der gerade aktuellen Kunstströmung» (ebd. S.11). Diese Kunst, die sich um die Regeln der Kunst-Welt, etwaige Regeln, Sitten und Normen nicht schert, muss also durch andere Personen Anschluss an die etablierte Kunstwelt finden. Personen, die diese Kunst als Kunst erkennen und diese zugänglich machen wollen. Damit die Kunst also überhaupt entdeckt wird, braucht es braucht Fürsprache, Vermittlung und eine Anwaltschaft für Werke, die gesammelt wurden und ausgestellt werden können» (Mürner 2020, S.11). Gerade die Position des Vermittlers impliziert aber eine Machtposition, die sich mit Inklusion gerade beisst. Mürner nennt diese Problematik die «Problematik des janusköpfigen Übermittlers» (ebd. S. 14):

Bei dieser Haltung der Einbeziehung und der Partizipation durch Kunst könnte man einwenden, dass sie im Bereich der Art brut/Outsider Art ambivalent erscheinen, weil die Werke zwar vorliegen, aber, wie gesagt, in der Regel Vermittler oder Kuratoren über die Aufbewahrung oder Präsentation entscheiden. Diese gelten als »janusköpfige« Übermittler (vgl. Baumann 2015, S. 298), weil sie Psychiater sind, die sich mit Kunst beschäftigen, oder Kulturschaffende, Künstlerinnen und Künstler, die sich an der Sozialarbeit beteiligen. Auch liesse sich kritisieren, dass ein Auswahlkriterium, das sich

zum Beispiel ausschliesslich auf Bilder von Menschen mit kognitiver Beeinträchtigung bezieht, zur Beeinflussung und Voreingenommenheit bei der Betrachtung führen kann, auch wenn klar ist, dass es zahlreiche Überschneidungen und Erwartungswidrigkeiten gibt (ebd. S. 14).

Mürner verweist also auf eine Problematik, die dort auftritt, wo Personen in Machtpositionen, Menschen in einem hierarchisch untergeordneten Gefälle fördern – wobei diese Förderung sehr unterschiedlich ausgeprägt sein kann und aus diversen Motiven passiert. Wenn ein Psychiater also den «vergessene[n] Meister[n]» oder «Künstler[n] ohne Privilegien» (ebd. S.14) zu Anerkennung verhilft, muss sich immer die Frage stellen, wie, warum und unter welchen Bedingungen das passiert. Handelt es sich bei Kunst nun um ein prädestiniertes Feld für Aussenseiter:innen?

Kunst nimmt nun einen besonderen Stellenwert ein, wenn es um Inklusion geht. Warum ist das so? Die Kunst scheint nämlich gemäss Mürner prädestiniert für Aussenseiter:innen bzw. von den Rändern her beeinflusst zu werden, seien dies nun Aussenseiterpersonen oder nicht etablierte Darstellungsformen oder Stilmittel. Gemäss Mürner zählt «[...] zu jenem Medium und gesellschaftlichen Feld, das abwechslungsreiche Strömungen, Skandale oder Provokationen am ehesten toleriert. Aber auch im Bereich der Kunst gibt es Etablierte und Aussenseiter (ebd. S. 17).

Konstatiert wird also, dass Kunst zwar nicht zwingend mit sozialem Engagement einhergeht oder dieses zu demonstrieren brauche, dass Kunst jedoch an sich Werte enthalte, «die über das Ästhetische hinausgehen» (ebd. S. 19). Diese Werte werden von Mürner zwar nicht explizit genannt, jedoch liegt der Schluss nahe, dass Kunst es vermag, Verbindungen zu schaffen: zwischen Künstler:in, Kunstwerk, Welt (Kontext) und Rezipient:in. Dabei hält Mürner fest, »dass es ebenso wenig eine Kunst der Geisteskranken gibt wie eine Kunst der Magenkranken oder der Kniekranken (Dubuffet, zitiert nach Mürner, 2020, S. 18). Das heisst: für die ästhetische Erfahrung spielt es keine Rolle, ob es sich bei der Autor:in des Kunstwerks um eine psychisch beeinträchtigte Person handelt. Zentraler ist die Vermittlung eines Ausdrucks. Im Falle der Art brut wurde diese Kunst durch Navratil als »zustandsgebunden« bezeichnet:

[...] das heisst, sie ist einerseits von schmerzlichen Bewusstseins- und Erlebniszuständen abhängig, andererseits aber unabhängig von traditionellen künstlerischen oder kulturellen Ausdrucksformen – in diesem Sinne ist sie Aussenseiterkunst. Aber als Kunst »dient sie auch einem zustandsspezifischen

Kommunikationsbedürfnis, und zwar bei psychisch Kranken und Gesunden« (Navratil 1975, S. 14). Man könnte die Zustandsgebundenheit auch mit dem Drang, inneren Bildern oder Vorstellungen zu folgen, in Zusammenhang bringen (vgl. Bäumer 2007). Die Formulierung einer »zustandsgebundenen Kunst« ist umstritten, vor allem deshalb, weil man unterschlagen hat, wie gleichzeitig betont wurde, dass auch die Rezeption »zustandsgebundenen« ist (ebd. S. 19).

Damit weist Mürner auf einen entscheidenden Punkt hin, nämlich auf die Zustandsgebundenheit des Rezipienten eines Kunstwerks. Oder anders formuliert, genauso wie der Zustand, die Verfassung, die Position eines Künstlers möglicherweise mit ins Kunstwerk einfließt bestimmen auch Zustand, die Verfassung, die Position der Rezipient:in eines Kunstwerks Verstehen und Wahrnehmen desselben. Wird diese Seite vernachlässigt, ist der vorschnelle Rückschluss auf private oder autobiografische Parameter der Künstler:innen nicht weit und damit einhergehend auch eine voyeuristische Tendenz. Eine Geschichte psychiatrischer Themen sei eben auch eine Geschichte des Voyeurismus, wie Mürner eine Wiener Kuratorin zitiert (ebd. S. 23f.). Ebenso wie an der Rezeption von «Aussenseiterkunst» übt Mürner auch subtil Kritik an der Tendenz, Kunst auf rein therapeutische Zwecke zu beschränken. Zur Kunsttherapie im Allgemeinen schreibt Mürner:

Kunsttherapie ist eine missverständliche Wortkombination. Diese Therapieform, von der es im Übrigen mehrere Versionen gibt, bringt keineswegs selbsttätig Kunst hervor. Ihr liegt auch wenig daran, sondern mehr an den Ausdrucksmöglichkeiten von Ängsten, Träumen, Gefühlen kunsttherapeutisch nicht über »rationale Reflexionen« realisiert werden, sondern über Bilder, die man als »Spiegel der eigenen seelischen Tiefe« (Thomas 1998; Dannecker 1996) begreift. Kraft unterscheidet zwischen Kunst und Kreativität (ebd. S. 24).

Wer als Patient im Rahmen einer Kunsttherapie Kunstwerke schafft, wird also eher als Patient wahrgenommen denn als Künstler. «Künstler» aber wiederum ist kein geschützter Begriff: «Die Anrede »Künstler« hat einen offenen Horizont, sie kann selbst gewählt oder zugeschrieben werden, doch die mit ihr verbundene Ambition beinhaltet eine öffentliche, gesellschaftliche Auseinandersetzung und Anerkennung» (ebd. S. 25). In diesem Sinne impliziert die Bezeichnung «Künstler:in» bereits ein inkludierendes oder empowerndes Moment.

Ein weiterer Hinweis auf die Sonderstellung der Kunst für die Soziale Arbeit gibt der Kunstparagraf in der Uno-Behindertenkonvention, ein Paragraf, der also in einem

umfassenden wegweisenden Übereinkommen eher überrascht (ebd. S. 46). Mürner fragt: «Trifft es zu, dass die Kunst positive Effekte im Sinne der sozialen Integration hat? Oder wird eher die Isolation durch die Etikette Art brut/ Outsider Art verstärkt?» (S. 46). Diese Frage wird nun von Mürner nicht abschliessend und eindeutig beantwortet, Mürner beharrt vielmehr auf der Ambivalenz und unterschiedlichen Ausprägungen. Mit Bezug auf Joseph Beuys fragt er:

Unter der Verwendung eines Begriffs von Joseph Beuys wurde die »Inklusion als soziale Skulptur« bezeichnet. Wird mit einer solchen Formulierung künstlerisches mit sozialpolitischem Anliegen erfolgreich assoziiert? Bezeichnet also die in der UN-Behindertenkonvention genannte »Bereicherung der Gesellschaft« eine Kunst, die sich gerade nicht auf das Nützliche beschränkt? Ist es möglich, den alten Begriff »Aussenseiter« durch den neuen »Inklusion« zu nobilitieren? Wenn Kunstschafter als Aussenseiter anerkannt sind, können dann Menschen mit Behinderung partizipieren? (ebd. S. 64).

Mürner verweist damit auf ein Paradox, das strukturell immer auftritt, wenn etwas Fremdes/ Nichtetabliertes anerkannt und damit in den Bereich des Genormten/Etablierten aufgenommen wird. Dieser Prozess geht nicht ohne Ausschluss von wiederum anderem. Die Norm existiert immer nur durch die Definition von deren Abweichung. Mürner konstatiert das Paradox dieser Kunst wie folgt:

Heute werden der Begriff »Art brut« und Dubuffets Position infrage gestellt [...]. »Der ursprünglich befreiende Begriff »Art brut« (Dubuffet) wird kunstwissenschaftlich zunehmend einschränkend verwendet und steht bisweilen im Widerspruch zu einer inklusionsorientierten Haltung und Betrachtungsweise« [...] (S. 86).

Oder pointierter formuliert: »Dubuffets Stempel macht auf jeden Fall schlagartig das Dilemma seines Engagements bewusst: Da will einer Kunst jenseits der Normen fördern und normiert sie mit einem Stempel also gleich selber« (ebd. S. 87). Der Widerspruch zwischen Motiv und Resultat lässt sich also nicht komplett aufheben, die Ambivalenz bleibt. Gleichwohl hält Mürner an einer Produktivität dieser Ambivalenz fest:

Diese widerstreitenden Ansichten – Art brut/Outsider Art als antiquierte Begriffe zu betrachten, sie aber dennoch zu benutzen, weil sie den Habitus noch immer verkörpern – passen zum inneren Konflikt, der sowohl einen problematischen als auch dramatischen Effekt annimmt. Vielleicht ist es eher die produktive Ambivalenz dieser faszinierenden Kunstform, die über ihre spät erkannte beeindruckende

Geschichte auch zeitgemässe Tendenzen haben, einen »anderen Zugang zur Kunst« ermöglichen, sozusagen neue Art brut/Outsider Art (ebd. S. 88).

Zu Recht verweist Mürner auch auf die aktuelle Tendenz, den Diskurs der Inklusion vermehrt auf den der Diversität zu verlagern (ebd. S. 90). Gerade auch im Kunst- und Kulturbetrieb ist es zunehmend Standard, dass man auf Akteur:innen und Ausdrücke diverser Künstler:innen setzt. Ob damit das grosse Ziel der Inklusion wirklich umgesetzt wird, oder ob nicht wieder neue Ausschlussmechanismen greifen, bleibe dahingestellt. Wichtig ist hier auf jeden Fall, problematische Tendenzen in der Geschichte der Art brut festzuhalten und eine allgemeine Ambivalenz zu erkennen, wo immer man es mit Inklusion, Ein- und Ausschluss und der Vermittlung solcher Prozesse durch Dritte (also nicht Ausgeschlossene) zu tun hat. Von hier aus können wir nun zum letzten Teil der Arbeit kommen und uns den konkreten Handlungsempfehlungen zuwenden.

5 Handlungsempfehlungen fürs Living Museum

Nach der kritischen Analyse der Geschichte der Art brut sowie der betreffenden theoretischen Konzepte, gilt es nun folgende Leitfrage zu beantworten: Wie können die gewonnenen Erkenntnisse in die Praxis der Sozialen Arbeit einfließen und umgesetzt werden? Konkret geht es um spezifische Handlungsempfehlungen für das Living Museum und weiter um Antworten auf die Frage, welche Rolle die Soziale Arbeit bei Inklusion und Empowerments einnehmen kann. Zuletzt gilt es einen Ausblick vorzunehmen und mögliche anschliessende und im Rahmen dieser Arbeit nicht beantwortete Fragen zu erläutern. Bevor wir das Living Museum näher vorstellen, möchte ich die Fragen, die als Leitfaden für die Handlungsempfehlungen dienen, formulieren: Welche Voraussetzungen braucht es, damit Soziale Arbeit Erfolge bei Inklusion und Empowerment ihrer Klienten und Klientinnen erzielen kann? Was wirkt zusätzlich unterstützend, sind die Grundbedingungen einmal erfüllt? Welche Handlungsorientierungen lassen sich daraus für Mitarbeitende des Living Museum und anderen Institutionen im Bereich Art brut ableiten? Welche Rollen gibt es und was ist dabei zu beachten? Welche Ziele und Prozesse werden mit den Rollen (Künstler:in, Sozialarbeiter:in etc.) verbunden und wo gibt es Besonderheiten, die beachtet werden müssen, um Fallgruben zu vermeiden?

5.1 Was ist ein Living Museum?

Seinen Ursprung hat das Living Museum im Creedmoor Psychiatric Center in New York. Die beiden Gründer Dr. Janos Marton und Bolek Greczynski haben das Living Museum im Jahre 1983 gegründet und als Künstler mit ihrer innovativen Philosophie geprägt (siehe dazu: www.spectra-online.ch). An der WHO-Konferenz in Südkorea 2016 wurde dies sogar als vierte Revolution in der Geschichte der Psychiatrie bezeichnet – nach der «no restraint»-Bewegung, also der Befreiung der Menschen mit psychischen Erkrankungen von den Ketten und Zwangsmassnahmen, nach Psychoanalyse und Psychotherapie und nach der Einführung von Psychopharmaka. Mittlerweile ist daraus eine Kunstbewegung entstanden Das Living Museum Wil war das zweite weltweit, mittlerweile gibt es 16 Museen weltweit, z. B. in Georgien, Südkorea, Deutschland und Holland. 25 weitere sind im Aufbau (siehe dazu: www.spectra-

online.ch). Handelt es sich also hierbei um eine globale Bewegung? Das Living Museum in Wil zeichne sich, so Rose Ehemann (siehe: ebd.), nicht nur durch die globale Verbreitung und Vernetzung aus, sondern folge sehr vielen schweizerischen Tugenden. Föderalistisch organisiert, basisdemokratisch geführt, durchdrungen von Humanismus und Solidarität und sparsam. In der Schweizer Tradition stehen Kunst und Heilung bereits seit 1915 im engen Zusammenhang: C.G. Jung, der am Burghölzli in Zürich lehrte, war ein Wegbereiter dafür. Seelenzustände in Kunst zu äussern war wesentlicher Teil seiner Tiefenpsychologie. Nicht zu vergessen den weltberühmten, an Schizophrenie erkrankten Künstler Adolf Wölfli. Ihm wurde sogar ein eigenes Museum in Bern gewidmet (ebd.). Das Living Museum wurde 1983 von Janos Marton einem ungarischen Künstler und Psychologen, und Bolek Greczynski, einem Künstler aus Polen, gegründet. Beeinflusst waren sie von der europäischen Art-brut-Szene, z. B. der Prinzhorn-Sammlung in Heidelberg und dem Haus der Künstler in Gugging in Klosterneuburg bei Wien. Als Gebäude für das Living Museum haben Marton und Greczynski von der Klinikleitung des Creedmoor Psychiatric Center in Queens, New York auf dem weitläufigen Klinikareal ein verlassenes Restaurationsgebäude zur Verfügung gestellt bekommen, welches ehemals eine riesige Küche und 20 Speisesäle für 1000 Patienten beherbergte. (Siehe dazu den Wikipedia-Artikel zum Living Museum). Der Living-Museum-Verein wurde am 8. Juli 2013 von Magdalena Steinemann, Rose Ehemann, die in den Living Museums in Wil und New York mitgearbeitet haben, und Daniel Schwarz, Leiter der Tagesstätte der Heimstätten in Wil, den gemeinnützigen Living Museum Verein mit Sitz in Wil, Schweiz. Der Verein bezweckt die Förderung der Idee (Kunstmuseum und Arbeitsstätte für psychisch beeinträchtigte Personen, Senioren sowie Künstler) und den Aufbau von Living-Museum-Projekten in der Schweiz (ebd.). Die dem Museum zugrunde liegende Philosophie wurde unter anderem durch die Begründung des Art Brut Begriffes (Dubuffet), die Prinzhorn-Sammlung in Heidelberg, das Haus der Künstler in Gugging sowie das Living Theatre in Amerika inspiriert. Was das Living Museum von Gugging unterscheidet, ist die Tatsache, dass die Künstler:innen nicht in erster Linie für den Verkauf der Arbeiten auf dem Kunstmarkt Kunstwerke erschaffen. Sie sind auch nicht dem Druck von Verkauf und Vermarktung ausgesetzt. Es ist besonderes Privileg der Living-Museum-Künstler:innen, dass sie maximale Selbstbestimmung in einem Schutzraum leben können. Dennoch geht es im Living Museum nicht darum, Menschen durch Kunst zu heilen und wieder in die Gesellschaft zu integrieren, denn dort erleben viele Menschen aufgrund von Stigmatisierungen erneut Traumatisierungen

und Zurückweisungen, wodurch sie im oft Rückschritte erleiden. Das Living Museum geht vielmehr davon aus, dass chronische und schwere psychische Krankheiten nicht heilbar sind und die Menschen zeitlebens damit ringen – ausgenommen die Zeiten, in denen manche relativ symptomfrei leben können. Trotz der drei vergangenen grossen Revolutionen in der Psychiatrie wurde kein Medikament oder eine einzige spezifische Methode gefunden, die Heilung von schwerer psychischer Krankheit ermöglichen würde – Einzelfälle ausgenommen. Im Living Museum geht es vielmehr um eine Auseinandersetzung mit Realitäten, um andere Zugangsmöglichkeiten zur Wirklichkeit:

Kunst entwickelt sich, indem sie sich mit Realitäten auseinandersetzt und indem sie Auseinandersetzungen mit der Realität aushält, in dem die Realisierungen ergänzt und wiederaufgreifbar macht. Kunst ist auch deshalb Realitätsbewegung, weil sie Zugangsmöglichkeiten und Veränderungen von Wirklichkeit um Werk-Gestalten als «Realitäten» formiert (Salber, 1999, S. 106).

Wie wirken sich nun die Kunstwerke und der Austausch mit den Künstler:innen auf die Besucher:innen des Living Museums aus? Die Mitbegründerin des Living Museums, Rose Ehemann, sagt dazu im Interview:

Besucherinnen und Besucher, die zum ersten Mal kommen, bestaunen meist die hohe künstlerische Qualität der Werke, ihre Authentizität, Einmaligkeit und Direktheit. Die Werke berühren und gehen unter die Haut. Einige Besucherinnen und Besucher kommen sehr regelmässig vorbei, da sie begeistert sind, wie sich das Living Museum immer wieder selbst transformiert, immer wieder neue Werke hervorbringt. Bei den Ausstellungen wechseln auch viele Werke ihre Besitzer. Die Kunstschaffenden auf der anderen Seite freuen sich sehr, wenn sie die Arbeiten verkaufen können, wenngleich der finanzielle Aspekt in der Philosophie des Living Museums einen geringen Stellenwert hat. Entscheidender ist der künstlerische Prozess im Sinne von Beuys, der jeden Tag erneut entsteht, sich immer wieder transformiert entlang der Mitwirkenden und den Werken. Es gibt keinen Alltag im Living Museum, jeder Tag ist einzigartig und unberechenbar. Das ist auch für mich ein Geschenk und der Grund, warum ich mich auch nach 18 Jahren noch auf jeden neuen Arbeitstag freue. (Siehe dazu: Blog ZHAW. «Durch die Kunst werden Vorurteile abgebaut.»)

5.2 Rolle der Sozialen Arbeit im Bezug zum Living Museum

Die Soziale Arbeit hat im Kontext des Living Museum zwei Aufgaben: zunächst die Führung des Living Museums selbst und dann diejenige, die darin besteht, das Living Museum bekannt, vielen zugänglich zu machen und weitere ähnliche Projekte aufzubauen. Innerhalb des Living Museum arbeiten Sozialpädagogen, die künstlerisch ausgebildet sind. Dies können Bildhauer:innen, Fotografen:innen, Schriftsteller:innen, Theaterschaffende, Architekt:innen, Gärtner:innen etc. sein. Ebenso gehören Politiker:innen als «Gestalter:innen» der Gesellschaft dazu. Gestalterisches Tun endet nicht am «Blattrand», sondern führt darüber hinaus und ist in hohem Grad kommunikativ, das heisst: auf einen aktiven Erfahrungsaustausch mit Mitmenschen ausgerichtet. Diese Mentor:innen oder Coaches begegnen den besuchenden Künstler:innen des Living Museums auf Augenhöhe. Dabei zeigt sich ein Wandel von der klassischen Sozialpädagogik hin zur Mentor:innenrolle. Dieser Wandel bzw. Rollenveränderung ist von der Empowerment-Theorie stark geprägt. Die Rolle der Sozialpädagog:in besteht darin, überall dort, wo die Künstler:innen an ihre Grenzen stossen, diesen auf Augenhöhe zu begegnen und in einem Austausch mögliche Lösungen zu diskutieren. Dabei übernimmt die Mentor:in auch organisatorische Aufgaben zur Vermittlung der Kunstwerke an diverse soziokulturelle Orte (zB. Gemeinde, Quartier oder Nachbarschaft Living Museums), um den Bezug zu den Menschen in der Umgebung zu fördern und den Austausch zu stärken. Somit wirkt die Mentor:in innerhalb der Institution als Förder:in der Künstler:innen wie nach aussen durch Vermittlung. Dies geschieht nach jeweiligen zeitlichen und situativen Möglichkeiten und Ressourcen. Die Begegnung auf Augenhöhe wird gegenüber allen Beteiligten weiter gepflegt. Die Funktion der Sozialen Arbeit wird dadurch vielseitig und gesamtgesellschaftlich relevant. Gerade die soziokulturelle Arbeit ist in diesen Spannungsfeldern mit den unterschiedlichsten Adressaten in spezifischen Situationen (Jugendanimation, Fankultur, Arbeit mit Flüchtlingen etc.) besonders wertvoll. Die Soziale Arbeit bildet das Berufs- und Arbeitsfeld, welches prädestiniert dafür ist, den Aufbau neuer Living Museums zu initiieren. Im Berufskodex von AvenirSocial wird der Sozialen Arbeit folgende Aufgaben aufgetragen:

1. Soziale Arbeit ist ein gesellschaftlicher Beitrag, insbesondere an diejenigen Menschen oder Gruppen, die vorübergehend oder dauernd in der Verwirklichung ihres Lebens illegitim eingeschränkt oder deren Zugang zu und Teilhabe an gesellschaftlichen Ressourcen ungenügend sind.

2. Soziale Arbeit hat Lösungen für soziale Probleme zu erfinden, zu entwickeln und zu vermitteln.
3. Soziale Arbeit hat soziale Notlagen von Menschen und Gruppen zu verhindern, zu beseitigen oder 3
4. Soziale Arbeit hat Menschen zu begleiten, zu betreuen oder zu schützen und ihre Entwicklung zu fördern, zu sichern oder zu stabilisieren.
5. Soziale Arbeit hat Veränderungen zu fördern, die Menschen unabhängiger werden lassen auch von der Sozialen Arbeit.
6. Soziale Arbeit initiiert und unterstützt über ihre Netzwerke sozialpolitische Interventionen und beteiligt sich sozialräumlich an der Gestaltung der Lebensumfelder sowie an der Lösung struktureller Probleme, die sich im Zusammenhang mit der Einbindung der Individuen in soziale Systeme ergeben (Berufskodex, AvinirSocial.).

Gerade vielfältig begabte Menschen, welche spartenübergreifend, systemisch und weltoffen denken und handeln, sind als Sozialpädagog:innen für die Arbeit in einem Living Museum äusserst geeignet. Zur Möglichkeit der Sozialen Arbeit, Kreativität zu fördern und zur Soziokulturellen Animation im Allgemeinen siehe auch: Stäheli (2019). In diesem Sinn folgen nun die Handlungsempfehlungen für die Soziale Arbeit im Living Museum:

Zunächst ist es entscheidend, dass Sozialarbeiter:innen, Klient:innen und Künstler:innen im Sinne eines Mentorings umfassend unterstützen, betreuen und begleiten. Konkret heisst dies, die Künstler:innen in technischen und organisatorischen Belangen zu unterstützen, ohne diesen den Weg vorzuschreiben. Auch in der Vermittlung nehmen Sozialarbeiter:innen eine wichtige Funktion ein. Gegenüber öffentlichen Institutionen ebenso wie Kunstexpert:innen, Galerien oder Kunstinteressierten. Zur Aufgabe der Sozialen Arbeit im Living Museums gehört es auch, Idee und Philosophie des Living Museums einer breiteren Öffentlichkeit bekanntzumachen und diese Grundwerte zu zeigen. Im besonderen Falle des Living Museums nehmen die Sozialarbeiter:innen also eine Art Vernetzungs-Rolle ein, indem sie die Kunst ihrer Klient:innen der Öffentlichkeit zugänglich machen. Darüber hinaus gilt es aber auch das Living Museum in den gesellschaftlichen Kontext verorten. Konkret heisst das: Sozialarbeiter:innen sollten das Living Museum und die dort entstandenen Arbeiten in das nächste Umfeld des Living Museums integrieren und vorhandene Ressourcen wie Nachbarschaftshilfe, Räumlichkeiten, Institutionen und Zusammenarbeiten aktivieren und nutzen. In diesem Sinne kommt der Sozialen Arbeit eine soziokulturelle Rolle zu, welche zwischen Living Museum, Quartier, Gemeinde, Kanton und auch schweizweit und darüber hinaus vermittelt und

Zusammenarbeit und Ideenaustausch fördert. Dazu gehört auch das Planen, Organisieren und Umsetzen von Veranstaltungen in verschiedenen und transdisziplinären Sparten. In diesem Sinne kommt der Sozialen Arbeit eine Art Assistenz-Funktion im Namen der Kunst zu. Sozialarbeiter:innen des Living Museums fördern die Institution im Mikro- und Makrobereich, vertreten die Position des Living Museums und ihrer Klient:innen – auch politisch, bauen somit Hemmschwellen ab und schaffen Raum für Begegnungen. Sozialarbeiter:innen nehmen damit gewissermassen die Stimmen der Künstler:innen ein und vertreten diese über die Institution hinaus.

Nun kann man einwenden, dass sich Personen wie Psychiater oder Pflegepersonal schon vorher diesen Aufgaben angenommen hat, bevor es ein Living Museum überhaupt gab. Das mag zwar da oder dort der Fall gewesen sein, jedoch geht es hier nicht um zufälliges Engagement aus willkürlichen Motiven, sondern um professionelle Arbeit. Eine solche zeichnet sich gerade durch das Bewusstsein um diese spezifische Rolle aus, Kenntnis des besonderen kreativen Schaffens von Menschen mit psychischer Beeinträchtigung und den Fähigkeiten und Mitteln, diese Menschen dabei zu unterstützen, ihre Werke nach aussen zu tragen und ihnen einen Platz im Kunstbetrieb zu ermöglichen. Dafür braucht es nicht nur Fachwissen im Bereich Soziale Arbeit und Kunst, sondern auch eine aktive kritische Auseinandersetzung mit Konzepten wie Inklusion, Empowerment und Lebensbewältigung, und dabei nicht bei der Theorie haltmacht. In diesem Sinne kann die Soziale Arbeit aus der Geschichte der Art brut lernen.

Das Living Museum ist eine Institution, welche sich stetig wandelt und gezwungen ist, seine Rolle und sein Wirken ständig zu reflektieren, nicht zuletzt unter Mitwirkung aller Beteiligten des Living Museums. So ist die Rolle jedes einzelnen immer wieder neu zu definieren und auszuhandeln. Dies ist ein anspruchsvoller Prozess. Dafür bilden gesammelte Erfahrungen eine wertvolle Ressource. In diesem Prozess begegnen und befruchten sich Kunst und Soziale Arbeit, können gegenseitig voneinander lernen und profitieren.

Interessant ist wie sich an der Geschichte der Art brut ein stetiger gesamtgesellschaftlicher Wandel zeigt. Zuerst stark stigmatisiert, in Vergessenheit geraten oder an den Rand gedrängt, erfährt Kunst von Art-brut-Künstler:innen zunehmend Anerkennung. Das Living Museum ist ein gutes Beispiel dafür, dass Inklusion und Empowerment nicht einfach nur als Idee propagiert wird, sondern an einem realen Ort gelebt wird. Die Umsetzung von Inklusion,

Empowerment braucht Zeit, Debatten müssen in der Gesellschaft ankommen und breit akzeptiert werden, damit eine Institution wie das Living Museum Bestand hat. Der Sozialen Arbeit kommt dabei eine entscheidende Rolle zu, insofern sie zwischen Institution und Gesellschaft/ Politik vermittelt und sich für eine offenere Gesellschaft ohne Ausgrenzung und Barrieren einsetzt, wie es auch als Ziel in der Bundesverfassung durch die Behindertenrechtskonvention formuliert ist.

Für mich persönlich war die Auseinandersetzung und Recherche im Rahmen dieser Bachelorarbeit ebenfalls fruchtbar. Art brut hat mich als Kunstrichtung immer schon interessiert. Insbesondere war ich stets von graphischen und zeichnerischen Mitteln fasziniert, weil sie neue gestalterische Zugänge eröffnen. Durch diese Arbeit wurde mir bewusst, von wie vielen Perspektiven her man Kunst betrachten kann. Man kann sich ihr aus formaler Sicht oder kunsthistorisch annähern. Man kann Kunst aber auch auf gesellschaftlicher Ebene analysieren. Kunst ist immer auch Spiegel der Gesellschaft bzw. bestimmter sozialer und politischer Umstände und spannt sich auf zwischen Kontext, Individuum und einer künstlerischen Vision, die sich sowohl affirmativ, kritisch, realistisch, utopisch oder dystopisch zur Welt verhalten kann. An der Geschichte der Art brut zeigt sich ein grosser gesellschaftspolitischer Wandel. Art brut steht vielleicht exemplarisch dafür, wie man ausgeschlossene Individuen, Perspektiven und künstlerische Positionen einbindet, indem man Grenzen und Kategorien überwindet. Für eine offenere, inklusivere Gesellschaft braucht es Handeln und Menschen, die sich der Aufgabe widmen, Ausschlussmechanismen zu erkennen und zu überwinden; was an den Rändern an Kunst produziert wird als solche zu erkennen, zu behaupten und zu vertreten. Soziale Arbeit heisst also auch, die Positionen der Schwächeren zum Ausdruck zu bringen bzw. diesen Gehör zu verschaffen.

5.2.1 Ausblick

Meine Bachelorarbeit behandelt nur einen kleinen Aspekt der Art brut aus der Sicht der Sozialen Arbeit in Verbindung mit kunsthistorischer Perspektive. Dieser Beitrag ist möglicherweise wertvoll für weitere Perspektiven. Ich denke dabei etwa an die politische und gesellschaftliche Ebene, etwa was Akzeptanz und Unterstützung von Ideen wie demjenigen des Living Museums betrifft. Denn ohne breite politische, gesellschaftliche Akzeptanz ist eine solche Institution auf lange Sicht zum Scheitern verurteilt, nicht zuletzt aus finanziellen Gründen. Ebenso interessant wäre auch die Beleuchtung der Art brut aus psychologischer oder soziologischer Perspektive. Nicht zuletzt wäre es fruchtbar und wertvoll zu anderen vergessene Art-brut-Künstler:innen zu forschen und zu publizieren. Sicherlich wären noch viele Werke und damit auch Künstler:innen-Biografien zu entdecken, die Pionierarbeit für einen gesellschaftlichen Wandel leisteten, der sich erst langsam zeigt und Früchte trägt.

6 Literatur- und Quellenverzeichnis

- Adolf-Wölfli-Stiftung, Kunstmuseum Bern (Hrsg.) (1985). Adolf Wölfli. Von der Wiege bis zum Grab. Oder, Durch arbeiten und schwitzen, leiden, und Drangsal bettend zur Flucht. Schriften 1908–1912, Band 1 & 2. S. Fischer.
- BAG (2021). Jede Person, die ins Living Museum kommt, geht verändert wieder raus. Interview mit Ruth Ehemann. <https://www.prevention.ch/article/jede-person-die-ins-living-museum-kommt-geht-ver%C3%A4ndert-wieder-raus>.
- Bader, A. (1989). Kreativität und Wahnsinn. In: Kunstforum Bd. 101, S. 127–134. KUNSTFORUM International. Köln.
- Baeyer, W. (2016, EA 1922). Einführung. In: Prinzhorn, H. Bildnerei der Geisteskranken. Severus Verlag. Hamburg.
- Böhnisch, L. (2019). Lebensbewältigung – Ein Konzept für die Soziale Arbeit. Juventa Verlag. Weinheim Basel.
- Balz, H.; Benz, B.; Kuhlmann, C. (Hrsg.) (2012). Soziale Inklusion. Grundlagen, Strategien und Projekte in der Sozialen Arbeit. Springer VS Verlag für Sozialwissenschaften. Wiesbaden.
- Baumann, D. (2001). Art Brut? Outsider Art? Denkfigur und Behauptung. In: Kunstbulletin 3/2001. Kunstbulletin. Schweizer Kunstverein. Zürich.
- Brand-Claussen, B. (1997). Das „Museum für pathologische Kunst“ in Heidelberg. Von den Anfängen bis 1945. In: Wahnsinnige Schönheit, Prinzhorn-Sammlung. Ausstellungskatalog Osnabrück, Kulturhistorisches Museum u. a., Heidelberg, S. 6–23.
- Brand-Claussen, B.; Röske, T. (Hrsg.) (2008), Künstler in der Irre. Ausstellungskatalog, Heidelberg.
- Buxbaum, R. (1989). Kunst und Psychiatrie. In: Kunstforum Bd. 101. Kunstforum International. Köln. S. 113–117.
- Bogaczyk-Vormayr, M.; Neumaier, O. (Hrsg.) (2017). Outsider Art. Interdisziplinäre Perspektiven einer Kunstform. LIT Verlag Berlin, Münster, London, Wien, Zürich.
- Clausen, J. (2012), Dimensionen der Inklusion in der Behindertenhilfe und der Sozialpsychiatrie. In: Balz, H.; Benz, B., Kuhlmann, C. (Hrsg.). Soziale Inklusion. Grundlagen, Strategien und Projekte in der Sozialen Arbeit. VS Springer Verlag. Wiesbaden. S. 211–223.
- Degener, T. In: Clausen, J. (2012). Dimensionen der Inklusion in der Behindertenhilfe und der Sozialpsychiatrie, in: Balz, H.; Benz, B.; Kuhlmann, C. (Hrsg.). Soziale Inklusion.

- Grundlagen, Strategien und Projekte in der Sozialen Arbeit. VS Springer Verlag. Wiesbaden. S. 59-222.
- Delistraty, C. (2019). Ungefiltert. In: DU 893 – Juni 2019, Psychiatrie und Kunst. S. 11 ff. Du Kulturmedien. Ottikon.
- Graumann, S. (2012). Inklusion geht weit über „Dabeisein“ hinaus – Überlegungen zur Umsetzung der UN-Behindertenrechtskonvention in der Pädagogik. Balz, H.; Benz, B.; Kuhlmann, C. (Hrsg.). Soziale Inklusion. Grundlagen, Strategien und Projekte in der Sozialen Arbeit. VS Springer Verlag. Wiesbaden. S. 79-94.
- Herriger, N. (2020). Empowerment in der Sozialen Arbeit. Eine Einführung. Kohlhammer. Stuttgart Print. Stuttgart.
- Herriger, N. (2021): Grundlagentext Empowerment. In: Amthor, R. (Hrsg.): Kreft/Mielenz – Wörterbuch Soziale Arbeit. Beltz Verlag. Weinheim/Basel. S. 228-231.
- Hunger, B. et al. (Hrsg.) (1993). Porträt eines produktiven Unfalls – Adolf Wölfli. Stroemfeld/Nexus Verlag. Basel.
- Kirchner, N. (Hrsg.) (2021). Outsider Art – Past, Present & Perspectives. Michael Imhof Verlag. Petersberg (DE).
- Lenz, K. (2011). In: Amthor, R. (Hrsg.): Kreft/Mielenz – Wörterbuch Soziale Arbeit. Beltz Verlag. Weinheim/Basel. Beltz, 2021, S. 228-231.
- Lombardi, S. (2012). Aloïse. In Peiry, L. (Hrsg.). Collection de l'Art Brut. Editions Skira Flammarion. Lausanne.
- Lombroso, C. 1864). Genio e follia. In: Buxbaum, R. (1989). Kunst und Psychiatrie. In: Kunstforum Bd. 101, Kunstforum International. Köln. S. 113-117.
- Miller, W.; Rollnick, S. (2015). In: Grundlagentext Empowerment. In: Amthor, R. (Hrsg.): Kreft/Mielenz – Wörterbuch Soziale Arbeit. Beltz Verlag. Weinheim/Basel. S. 228-231.
- Morgenthaler, W. (2021). Ein Geisteskranker als Künstler. Hilar Stadler & Adolf Wölfli Stiftung Bern (Hrsg.) (2021). Verlag Buchhandlung Walther und Franz König/ Köln.
- Mürner, C. (2020). Der Beteiligungscharakter der Kunst. Art brut/Outsider Art und Inklusion. Beltz Juventa. Weinheim/Basel.
- Navratil, L. (1997). Art brut und Psychiatrie. In: Christian Brandstätter (Hrsg.) (1997). Verlags Gesellschaft Wien. Wien.
- Pauser, N. (2014). Art Brut, oder: von der Kunst draußen zu bleiben. In Rieger, H. (Hrsg.). (2014). Kunst, die verbindet. AQ-Verlag. Wien. S. 142–143.

- Peiry, L. (Hrsg.) (2012). Collection de L'Art Brut, Editions Skira Flammarion. Lausanne.
- Prinzhorn, H. (2016, EA 1922). Bildnerie der Geisteskranken, Severus Verlag, Hamburg.
- Réja, M. (1997, EA 1907)). Die Kunst der Verrückten. Springer Verlag. Wien.
- Rhodes, C. (2020). Outsider art. In: Encyclopedia Britannica, 29 Aug. 2020. <https://www.britannica.com/art/outsider-art>.
- Röske, T. (1996). Auf der Suche nach dem Ursprünglichen – Die «Bildnerie der Geisteskranken» in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts. In: Gaspar, C. (Hrsg.). Bild und Bildung: Kolloquium vom 20./21.10.1995 im Goethe-Institut Brüssel. Brüssel. S. 95–106. <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/3944/>.
- Rotzoll, M.; Brand-Claussen, B.; Hohendorf, G. (2002). Carl Schneider, die Bildersammlung, die Künstler und der Mord. In: Fuchs, T. et al. Wahn Welt Bild. Heidelberger Jahrbücher Bd. 46. Springer-Verlag Heidelberg. S. 41-64.
- Schottenloher, G. (2018). Kunsttherapie und Lehre: Annäherung an einen Lebensstil. In: Von Spreti, M.; Steger, F. KunstTherapie. Schattauer Stuttgart.
- Spoerri, E. (2012). Adolf Wölfli. In: SIKART Lexikon zur Kunst in der Schweiz, (erstmalig publiziert 1998). <https://recherche.sik-isea.ch/sik:person-4022971/in/sikart>.
- Stadelmann, K. (2022). Kernkompetenzen des sozialpädagogischen Handelns. (Unveröffentlichtes Unterrichtskript. Hochschule Luzern – Soziale Arbeit). Frühlingsemester 2022.
- Stäheli, R. (2019). Mühe und Leichtigkeit des Arbeitsprinzips Kreativität in der Soziokulturellen Projektarbeit. interact Verlag. Luzern.
- Stäheli, R. (2019). Transformationen – Das Verhältnis von Soziokultureller Animation zu Kultur und Kunst. Eine Übersicht. interact Verlag. Luzern.
- Theunissen, G. (2013). Empowerment und Inklusion behinderter Menschen. Lambertus-Verlag, Freiburg im Breisgau.
- Thévoz, M. (2017), Aloïse. In: SIKART Lexikon zur Kunst in der Schweiz. <https://recherche.sik-isea.ch/sik:person-4022676/in/sikart>.
- Winslow, F. (1989). On the insanity of men of genius, Journ. Psycho. Med. Ment. Patho. 2, 1849. In: Buxbaum, B.: Kunstforum. Kunst und Psychiatrie Band 101 Juni 1989. KUNSTFORUM International. Köln.

Internet-Quellen

- AvenirSocial; Grob, A.; Beuchat, S. (2021). AvenirSocial Berufsverband Soziale Arbeit Schweiz. <https://avenirsocial.ch>
- Beauftragter der Bundesregierung für die Belange von Menschen mit Behinderungen (2018). Die UN-Behindertenrechtskonvention Übereinkommen über die Rechte von Menschen mit Behinderungen. https://www.institut-fuer-menschenrechte.de/fileadmin/Redaktion/PDF/DB_Menschenrechtsschutz/CRPD/CRPD_Konvention_und_Fakultativprotokoll.pdf
- Bundesamt für Gesundheit BAG (2021). «Jede Person, die ins Living Museum kommt, geht verändert wieder raus». <https://www.prevention.ch/article/jede-person-die-ins-living-museum-kommt-geht-ver%C3%A4ndert-wieder-raus>
- Buxbaum, R. (1989) Kunst und Psychiatrie. <https://www.kunstforum.de/artikel/kunst-und-psychiatrie/>
- Enggruber, R. (2014). Kritische Notizen zum Empowerment-Konzept in der Sozialen Arbeit. [https://soz-kult.hs-duesseldorf.de/personen/enggruber/Documents/document\(3\).pdf](https://soz-kult.hs-duesseldorf.de/personen/enggruber/Documents/document(3).pdf)
- Hänni, T. (2020). Durch die Kunst werden Vorurteile abgebaut. <https://blog.zhaw.ch/vitamin-g/durch-die-kunst-werden-vorurteile-abgebaut/>
- Hoffmann, A. (2021) Documenta.de www.documenta.de
- Living-Museum-Verein (2021). Living Museum Society. <https://living-museum.com/ueber-uns/?lang=de>
- Schneider, B. (2015). Kunstrichtung «Art Brut»: Geschichte & Hintergrundwissen. <https://www.zimmermann-heitmann.de/blog/kunst/kunstrichtung-art-brut-geschichte-hintergrundwissen>
- Schweizerische Eidgenossenschaft (2022). Übereinkommen über die Rechte von Menschen mit Behinderungen. <https://www.fedlex.admin.ch/eli/cc/2014/245/de>
- Spectra. Online (2021). Jede Person, die ins Living Museum kommt, geht verändert wieder raus. <https://www.spectraonline.ch/de/spectra/news/%C2%ABJede%20Person,%20die%20ins%20Living%20Museum%20kommt,%20geht%20ver%C3%A4ndert%20wieder%20raus%C2%BB-993-29.html>
- Verein Kunstwerkstatt Waldau (2023). 1914–1930, Sammlung Morgenthaler. Kunstwerkstatt Waldau (o.J.), «Geschichte». <https://www.kunstwerkstattwaldau.ch/geschichte.php?id=137>

Wikipedia Living Museum (2022). Living Museum.
https://de.m.wikipedia.org/wiki/Living_Museum

Bildquellen

Deckblatt: Adolf Wölfli, Die Skt. Wandanna=Kathedrale in Band=Wand
https://www.adolfwoelfli.ch/fileadmin/t8_jetpack/redaktion/bilder/2_Von_der_Wiege_bis_zum_Graab/AdolfWoelfli_A9243---21_01.jpg

Abbildung 1: Psychosoziales Gleichgewicht nach Lothar Bhönisch: Stadelmann, K. (2022). Kernkompetenzen des sozialpädagogischen Handelns. Unveröffentlichtes Unterrichtskript. Hochschule Luzern – Soziale Arbeit.