

**'ICH DENKE NICHT MEHR NACH ÜBER DIE VERGANGENHEIT;
IN DEN BILDERN KOMMT'S ZUR GELTUNG.'**

**EIN BEITRAG ZUM VERSTÄNDNIS
DER ÄSTHETISCHEN PRAXIS DER ARMUT
UNTER DEM BLICKWINKEL DER SOZIALEN KULTURARBEIT**

LIZENTIATSARBEIT

**Eingereicht bei der Philosophischen Fakultät
der Universität Freiburg in der Schweiz**

Im November 1989

von Martin Hošek

geboren am 27. April 1962

von Jona (SG)



SIS
Z
TLC

929, a

INHALTSVERZEICHNIS¹

=====

A. EINFÜHRUNG	4
A.1. BUNTHEIT DER ÄSTHETISCHEN PRAXIS DER ARMUT; ZWEI BEISPIELE	4
A.2. DIE MANGELNDE ANERKENNUNG	5
A.3. DIE ÄSTHETISCHE PRAXIS DER ARMUT; EIN ANLIEGEN DER SOZIALEN KULTURARBEIT ALS TEIL DER SOZIALEN ARBEIT	5
A.4. VORGEHEN	7
B. SOZIALE KULTURARBEIT UND KUNST	8
B.1. SOZIALE KULTURARBEIT	8
B.1.1. Kultur	9
B.1.1.1. Kulturbegriffe	9
B.1.1.2. Der Kulturbegriff der sozialen Kulturarbeit	11
B.1.2. Entstehung und Ziele	13
B.1.3. Tätigkeitsfelder	16
B.1.4. Zum Verhältnis von Kulturarbeit und sozialer Arbeit	18
B.2. KREATIVITÄT UND KUNST	20
B.2.1. Vorbemerkung: Der Mangel an und die Problematik von empirisch belegbaren Aussagen	20
B.2.2. Definitionen	22
B.2.2.1. Kreativität	22
B.2.2.2. Künstler und Kunst	23
a) Die Veränderung des Seienden	24
b) Sinnproduktion	25
c) Kunst und Lebenspraxis	25

¹ Elektronisch aufbereiteter Faksimile-Nachdruck von September 2000

B.2.3.	Der schichtspezifische Zusammenhang von Kunst und Kunstrezeption	27
B.2.4.	Kunst von Randgruppen	29
	a) Kunst von psychisch kranken Menschen	30
	b) art brut	30
B.2.5.	Funktionen der ästhetischen Praxis der Armut	31
	B.2.5.1. Lebens- und Vergangenheitsbewältigung	32
	B.2.5.2. Emanzipation und Entstigmatisierung	33
B.2.6.	Die "art brut" und das Umkippen von Aussenseiter Kunst in etablierte Kunst	34
B.2.7.	Die Dialektik des Erfolgs	36
B.3.	DIE KUNST INNERHALB DER SOZIALEN KULTUR ARBEIT	38
	B.3.1. Kunst als Kommunikation und Problemlösung	38
	B.3.2. Persönliche Ressourcenmobilisierung mit Hilfe von Kunst	39
	B.3.3. Die Dilettantismus Frage	40
C.	ZWEI RANDSTÄNDIGE KÜNSTLER	42
	C.1. KARL ISLER	43
	C.1.1. Seine Biographie	43
	C.1.2. Der "Suneboge"	45
	C.1.3. Sein Schaffen	46
	C.1.4. Die Ausstellungen	49
	a) Tübingen (9. 16.6.87)	49
	b) Fribourg (29.2. 13.3.88)	50
	c) Bern (19.8. 18.9.88)	51
	C.1.5. Die Veränderungen	52

C.2. SAM RODIA	61
C.2.1. Seine Biographie	61
C.2.2. Sein Schaffen	62
C.2.3. Seine Beweggründe und seine Wirkung	64
D. SCHLUSSWORT UND AUSBLICK	66
E. LITERATURVERZEICHNIS	67
CURRICULUM VITAE	74

A. EINFÜHRUNG

=====

A.1. BUNTHEIT DER ÄSTHETISCHEN PRAXIS DER ARMUT; ZWEI BEI- SPIELE

Graffiti an Hauswänden, ursprüngliche Blues- und Punk-Musik, die Farbkompositionen von Karl Isler und die Türme von Sam Rodia: das Verbindende dieser so verschiedenen ästhetischen Ausdrucksformen ist eine Gemeinsamkeit in Bezug auf das Milieu ihrer Entstehung. Alle diese Äusserungen sind Signale, mit denen sich arme Leute gegen die Unausweichlichkeit ihres Daseins am Rande der Gesellschaft und am Rande des Existenzminimums wehren.

Es sind bunte, schillernde und gleichzeitig im höchsten Masse aussagekräftige Signale eines Aufschreis gegen das Elend von Unterdrückung, Rassismus oder Bevormundung durch den etablierten Rest der Gesellschaft. Sie werden ausgesandt von Menschen, die, bei aller Verschiedenheit, eine Grundbefindlichkeit teilen: die der Armut.

In dieser Arbeit wird unter Armut derjenige soziale Zustand verstanden, in dem die zur Bestreitung des Lebensunterhalts absolut oder relativ notwendigen materiellen Güter zeitweilig oder dauernd fehlen bzw. nicht ausreichen (vgl. DEUTSCHER, 1978, S.35).

Karl Isler hat mich betroffen gemacht. Ich entdeckte, wie jemand langes Leiden in Form von Unterdrückung, Krankheit und Abhängigkeit nicht nur ungebrochen überlebte, sondern wie aus diesem Leiden im Alter von 70 Jahren etwas Neues aufbrach: er fing an, seine Lebensgeschichte und seine Befindlichkeit in phantastischen Bildern festzuhalten.

Als ich von Sam Rodia las, staunte ich über seine Bauwerke und über die Ausdauer, mit der er durch sein Schaffen erfolgreich dem Schicksal, ein "nobody" zu bleiben, entging und zugleich den Beweis erbrachte, dass kultureller Ausdruck nicht von kultureller Bildung abhängig ist.

Selbstverständlich weiss ich, dass persönliche Betroffenheit und Begeisterung keine idealen Voraussetzungen für das Verfassen einer wissenschaftlichen Arbeit sind: es fehlt die kritische Distanz.

Deshalb beschloss ich, mich zuerst in die kunsttheoretische und kulturarbeitsbezogene Literatur zu vertiefen, um die beiden Phänomene Isler und Rodia besser situieren zu können. Es stellte sich heraus, dass es sehr wenig Literatur zum Thema gibt. Die ästhetische Praxis der Armut leidet an einem Mangel an Beachtung und Anerkennung.

A.2. DIE MANGELNDE ANERKENNUNG

Es gibt wissenschaftliche Untersuchungen über die Graffiti Malerei (z.B. HALLER, 1982) und Abhandlungen über die "art brut" (z.B. DUBUFFET, 1967). Ein weitgehend unerforschtes Feld ist hingegen die Kunst von Unterprivilegierten in ihrem sozialen Kontext.

Innerhalb der sozialen Kulturarbeit (soz. KA), die es sich zum Ziel gemacht hat, die kulturelle Entfaltung bisher benachteiligter Schichten zu fördern, ist von Kunst der Armut sowie von Kunst im Hinblick auf ihre sozial verändernden Wirkungen bislang erstaunlich wenig die Rede gewesen, obschon künstlerische Aktivitäten in die Initiativen der soz. KA miteinbezogen werden.

A.3. DIE ÄSTHETISCHE PRAXIS DER ARMUT; EIN ANLIEGEN DER SOZIALEN KULTURARBEIT ALS TEIL DER SOZIALEN ARBEIT

Die soz. KA als junge Disziplin der sozialen Arbeit hat in den letzten Jahren an Bedeutung gewonnen.

Die Diskussion um das Verhältnis von soz. KA und sozialer Arbeit hat trotz des Anfangsstadiums, in dem sie sich befindet bereits gezeigt, dass die soz. KA für die soziale Arbeit eine neue Perspektive zu bieten hat.

Die soz. KA beginnt in Ansätzen zu erkennen, dass die Kunst der Armut ein Instrument der Bewusstseins- und Identitätsbildung sein kann. Durch die Förderung von kreativer Betätigung werden bei unterprivilegierten Menschen Ressourcen freigesetzt, die ihnen als Hilfsmittel bei der Überwindung ihrer Misere dienen können. Menschen aus der Unterschicht entfalten ihre eigene Kultur und damit ihr eigenes Bewusstsein. Die Förderung der ästhetischen Praxis der Armut hat einen prophylaktischen "Nebennutzen" und verdient deshalb von Seiten der sozialen Arbeit eine stärkere Beachtung.

In dieser Lizentiatsarbeit ist das Augenmerk besonders auf die unterprivilegierten Kunstproduzenten und ihre Veränderungen durch die Kunstproduktion gerichtet. Die Perspektive des Rezipienten wird am Rande miteinbezogen, konnte aber aus thematischen Gründen nicht vertieft werden.

Im Rahmen dieser Übersichtsarbeit mit zwei illustrierenden Beispielen konnten auch nicht alle Wege, die sich durch die Beschäftigung mit der ästhetischen Praxis der Armut eröffnen, weiterverfolgt werden. Es bestehen vielfältige Berührungspunkte zu anderen Themen der sozialen Arbeit wie der Randgruppendifkussion, den Alltagstheorien oder den Untersuchungen um Emanzipation und Identitätsfindung.

A.4. VORGEHEN

Das Kapitel B.1. umreisst zuerst die Themenbereiche der soz. KA. Die Darstellung des Kulturbegriffs wurde auf Autoren, die dem Bereich der soz.KA oder der sozialen Arbeit zugehören, beschränkt, da eine umfassende Diskussion der Kulturtheorien den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

Nach dem Aufrollen der Argumentation um die soz. KA und ihres Verhältnisses zur sozialen Arbeit wird im Kapitel B.2. der Bogen zum zweiten Themenbereich dieser Arbeit gespannt. Die Diskussion um Kreativität und Kunst wird darin besonders unter dem Aspekt ihrer sozialen und psychologischen Relevanz für Produzenten (und in geringerem Masse für Rezipienten) geführt.

Das Kapitel B.3. verbindet die beiden in B.1. und B.2. aufgezeigten Bereiche und enthält Anmerkungen über die Definition von Kunst innerhalb der soz. KA, wobei besonders die Auseinandersetzung mit dem Dilettantismus Vorwurf von grosser Bedeutung ist. Denn es ist genau dieser Vorwurf, mit dem etablierte Kunstvermittlerkreise das Eindringen neuer oder gegenläufiger Tendenzen in die Kunstdiskussion zu verhindern suchen.

Der Teil C enthält die Beschreibung zweier illustrierender Beispiele von ästhetischer Praxis der Armut. Bei beiden ist die Tatsache wichtig, dass die Kunstproduktion einen grossen persönlichen Stellenwert für das Selbstbewusstsein und die Identitätsfindung hat, wobei mir die verändernden Wirkungen der Kunsttätigkeit bei Karl Isler besser zugänglich sind als diejenigen von Sam Rodia, über den nur gerade zwei Aufsätze greifbar waren.

Im Schlusswort werden die Ergebnisse nochmals knapp zusammengefasst und ein Ausblick auf weitere mögliche Forschungsarbeiten eröffnet. Ausserdem enthält es einige Anmerkungen zu Konsequenzen und Forderungen, die sich aus der vorliegenden Arbeit ergeben.

Das Ziel dieser Arbeit ist es, einen bescheidenen Beitrag zur Beleuchtung der relevanten Themen, die Bestandteile einer künftigen vertieften Diskussion um Kunst innerhalb der soz. KA und der sozialen Arbeit bilden können, zu leisten.

B. SOZIALE KULTURARBEIT UND KUNST

=====

B.1. SOZIALE KULTURARBEIT

Die soziale Kulturarbeit (soz. KA) ist ein relativ junger Zweig der sozialen Arbeit. Unter dieser Bezeichnung existiert sie erst seit den frühen siebziger Jahren. Der Begriff stammt nach ROPOHL (1980, S.3) aus den Kreisen des deutschen Gewerkschaftsbundes.

Auf den kleinsten Nenner gebracht, ist das Ziel der soz.KA nach GLASER (vgl.KREFT/MIELLENZ(Hrsg.), 1988, S.372f.) den Sinn als Ressource zu demokratisieren, das heisst, die über die Kultur vermittelten Sinnpartikel sollen allen zugänglich gemacht werden und nicht nur, wie bisher, vorwiegend dem Bildungsbürgertum vorbehalten bleiben.

Dies soll nach der Formel "Kultur für alle"¹ geschehen. Systematisch kann die soz. KA als spezielle (nämlich eben kulturelle) Gemeinwesen- oder Stadtteilarbeit verstanden werden (siehe dazu unten Kap. B.1.4).

Autoren, die sich mit der soz. KA auseinandersetzen, betonen ihre prophylaktische Funktion und setzen sich somit von einer traditionellen Sozialarbeit ab, deren häufig beklagter Mischstand in der blossen Mängelverwaltung, die aus einer Mängel-fixierung resultiert, besteht (vgl. FUCHS/SCHNIEDERS, 1982, S.33).

Für mein Thema ist es von einiger Wichtigkeit, sich mit dem Kulturbegriff der soz. KA auseinanderzusetzen, wird doch die ästhetische Praxis der Armut nicht unwidersprochen als kulturelles Gut oder Kunst (als Teil der Kultur) anerkannt.

Was also ist im Folgenden gemeint, wenn von Kultur die Rede ist und inwiefern unterscheidet sich der Kulturbegriff der soz. KA von einem eher bürgerlich orientierten?

¹ und man kann ergänzen: von allen

B.1.1. Kultur

B.1.1.1. Kulturbegriffe

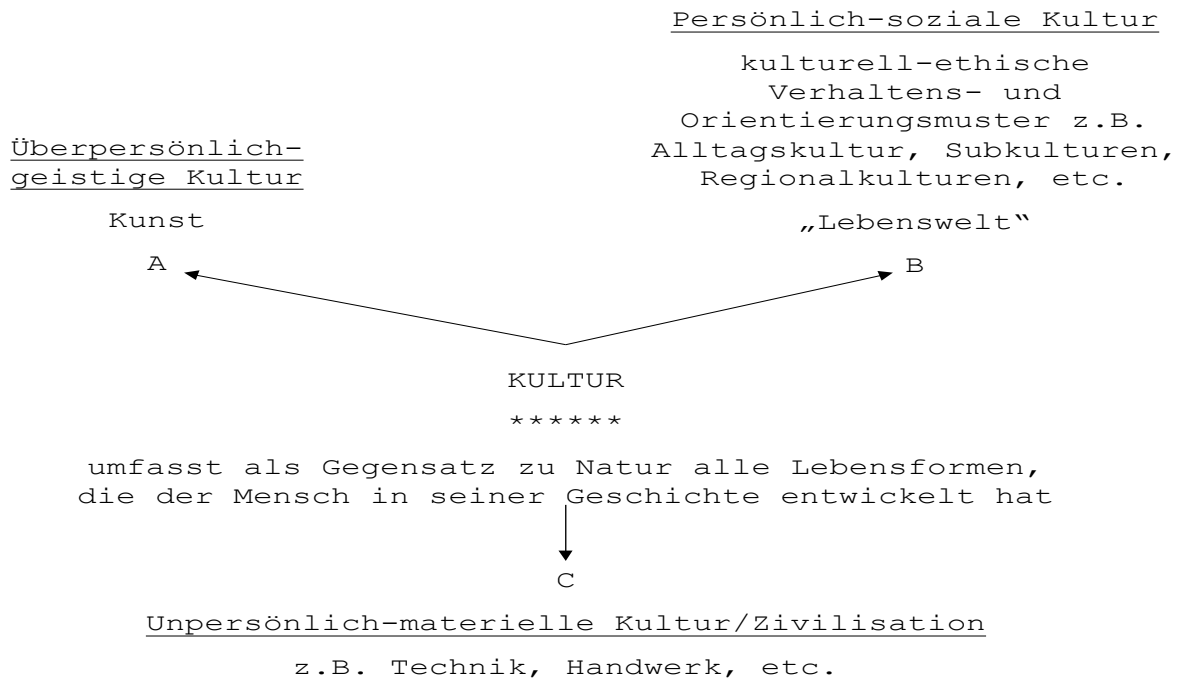
Kaum ein Begriff wird so vieldeutig und unklar verwendet wie der Begriff "Kultur" (vgl. AMMANN, 1987, S.185).

Man spricht von der Kulturgesellschaft, in der wir nun angekommen seien (MUELLER in: TA, 1.2.1989), es ist von Ess- und Trinkkultur die Rede, ein Landwirt pflegt seine Gemüsekulturen und der Personalchef spricht von Betriebskultur. In der sozialen Arbeit findet seit der Alltagswende die Alltagskultur grosse Beachtung, ein Gassenarbeiter taucht in die Fixerkultur ein und ein Ethnologe interessiert sich für Subkulturen.

In der Tat ist selbst in der Diskussion um die soz. KA nicht immer eindeutig klar, auf welche Kultur sich die jeweiligen Autoren eigentlich beziehen.

Das folgende Schaubild (Abb.1) soll einen Überblick über die Vielfalt der Themen geben, die unter dem Kulturbegriff vereinigt werden. Es erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit und soll als Orientierungshilfe dienen.

Abb. 1



(vgl. GREVERUS, 1971, S. 283 285 und SCHWENDTKE 1980, S.194)

Bei den Teilsystemen A, B und C in Abb. 1 handelt es sich nicht um geschlossene Teilsysteme, sondern um Begriffseinheiten mit offenen Grenzen und Übergängen. Der Komplex "Kunsthandwerk" z.B. kann den Teilsystemen A und/oder C zugeordnet werden.

Auch zwischen A und B gibt es Berührungspunkte, entwickeln doch z.B. Subkulturen oft ihre spezifischen künstlerischen Ausdrucksformen².

Bei der überpersönlich geistigen Kultur (A) wird unterschieden zwischen elitärer Kultur (Konzertsäle, Theater, Museen) und Massenkultur (Fussballplätze, Kinos, Dancings, grosser Teil des Fernsehprogramms). Der elitären Kultur wird auch die alternative Kultur (Open-Air Festivals, alternative Kulturzentren, Strassentheater) gegenübergestellt, die aber wegen ihres in vielen Fällen intellektuellen Hintergrunds als Kultur der Gegenelite bezeichnet werden kann (vgl. AMMANN, 1987, S. 189f.). Mit zunehmender Akzeptanz wandelt sich alternativ/innovative (Avantgarde-) Kultur in elitär etablierte Kultur und bekommt so einen affirmativen Charakter (siehe unten Kap. B.2.7.).

Das Thema dieser Arbeit sind Ausformungen der ästhetischen Praxis der Armut. Es wird also bereits im Titel ein Zusammenhang zwischen den künstlerischen Ausdrucksformen (Teilsystem A) und der persönlich sozialen Kultur (Teilsystem B) postuliert. Es ist in diesem Zusammenhang schwierig, diese Ausdrucksformen unter elitärer, Massen-, oder alternativer Kultur zu subsumieren, da es auch hier Übergänge gibt.

Um die Konturen des für diese Arbeit relevanten Kulturbegriffs klarer umreissen zu können, ist nun kurze Auseinandersetzung mit dem Kulturverständnis der soz. KA nötig.

B.1.1.2. Der Kulturbegriff der sozialen Kulturarbeit

Der Kulturbegriff der soz. KA orientiert sich - um im Schema von Abb. 1 zu bleiben - vornehmlich am Teilsystem B. Dabei beziehen sich die meisten Autoren implizit oder explizit auf das Lebensweltkonzept von HABERMAS (vgl. 1988, S.182-293; insb. S.183-192) oder vertreten einen analogen Ansatz.

Kultur vollzieht sich in der Lebens- und Alltagswelt von Gruppen und Individuen. Dies geschieht aber nicht bei allen in gleicher Weise. Vielmehr wird Kultur als System verschiedener, oft miteinander rivalisierender Wertoptionen und Zukunftsvorstellungen verstanden. In einer Kultur rivalisierenden verschiedene miteinander (vgl. KRAMER, 1988, S.68).

² Als konkretes Beispiel sei die Graffiti-Malerei jugendlicher Subkulturen erwähnt (vgl. HALLER, 1982)

Es besteht ein Kulturpluralismus mit einer dominierenden Kultur, die durch die untereinander und mit ihr rivalisierenden Teil- und Subkulturen mitbestimmt wird (vgl. op.cit., S.69f.).

Die Teil- oder Subkulturen sind für die Gesamtkultur wichtig und deshalb - so das Postulat der soz. KA - soll ihre Ghettoisierung verhindert und ihnen zu Wirkung und Einfluss verholfen werden.

Kultur vollzieht sich nach dem Verständnis der soz. KA in Kommunikation auch mit Hilfe von Medien, die als Bindeglied zwischen die Kommunikationspartner treten. Die Medien und die Art ihres Gebrauchs differieren je nach der Klassenzugehörigkeit ihrer Benutzer.

Bei der Mittel- und Oberschicht herrscht eine "ästhetische Einstellung" (WUGGENIG, 1988, S.36) der Kultur gegenüber vor. Gemäss dieser Einstellung wird "(...) die Form und de(r) Stil über den Inhalt und die Funktion, die Darstellungsweise über das Dargestellte, das Zweckfreie und Interessenlose über das Nützliche und Funktionale (...)" (op. cit., S. 36f.) gestellt. Kulturrezeption und kulturelle Tätigkeit werden als eigentlich nicht unbedingt notwendiges, angenehmes Beiwerk zum Leben, das man sich aber gerne gönnt und leistet, gesehen. Eine solche Einstellung verneint das gesellschaftsgestaltende Potential von Kultur und Kunst.³

Das Funktionale an diesem scheinbar funktionslosen Umgang mit Kultur ist ihr Distinktionscharakter. Neben der ökonomischen Überlegenheit den unteren Schichten gegenüber, die auch in der Möglichkeit des Kaufs teurer Kunst- und Kulturgegenstände sichtbar wird, verleihen die kulturellen Praktiken und die Beschäftigung mit den Produkten der schönen Künste der sozialen Stellung der Ober- und Mittelschicht Ausdruck und haben somit Distinktionswert (vgl. BOURDIEU, 1983, S.58f.). Die entsprechenden Produkte entstammen ausschliesslich dem Teilsystem A in Abb. 1.

Untere soziale Schichten vertreten demgegenüber eher einen Notwendigkeitgeschmack und orientieren sich am unmittelbar Funktionalen und Pragmatischen, auch beim Umgang mit und bei der Erstellung von Kunstprodukten (vgl. WUGGENIG, 1988, S. 38).

Soz. KA orientiert sich ebenfalls nicht am Distinktionswert von Kultur, sondern an ihrem Gebrauchswert. Kultur ist hier nicht Devotionalie oder Weihestunde des Geistes, sondern Gebrauchsgegenstand. Von der Prämisse ausgehend, dass alle Menschen Kultur haben (und sie auch brauchen), will soz. KA die Erweiterung der kulturellen Reproduktion Benachteiligter

³ „(...) Ästheten verneinen die Gestaltbarkeit und Korrigierbarkeit der Gesellschaft durch die Kunst.“ (HAUSER, 1974, S.332)

vorantreiben (vgl. TREPTOW, 1988(2), S.331), die Teilhabe an den kulturellen Ressourcen demokratisieren und den kulturellen Ausdrucksformen Unterprivilegierter Gehör verschaffen.

Dabei wird von einem Kulturbegriff ausgegangen, der sich auf das Habermassche Lebensweltkonzept bezieht. In der Lebenswelt entstehen aber auch Kunstprodukte. Der Kulturbegriff der soz. KA bewegt sich also im Teilsystem B von Abb. 1, kann aber, je nach dem jeweiligen Gegenstand (z.B. Museumspädagogik, Mal-Werkstätten, Laienkünstlerförderung), ins Teilsystem A hinüberreichen, oder, um es mit TREPTOW (1988(1), S. 86) auszudrücken: "Kulturarbeit bewegt sich zwischen dem 'Profanen' der Alltagsgebräuche und dem 'Ausserordentlichen' der ästhetischen Ereignisse, bedacht darauf, weder nur zu veralltäglichen, noch sich in atemlosen Avantgardismus zu versteigen, dem nur noch eingeweihte Kennerschaft zu folgen vermag."

B.1.2. Entstehung und Ziele

Kulturarbeit ist eine indirekte Folge der 68er Bewegung. Die Einsicht, dass theoriebeflissenes Bescheidwissen und politischer Aktionismus den verhassten Kapitalismus nicht aus den Angeln zu heben vermochten, führte zu einer Kultur- und Alltagswende innerhalb der linken Sozialarbeit (vgl. FUCHS/SCHNIEDERS, 1982, S.11).

Der intellektuelle Nährboden für die Entstehung der soz. KA war die Entwicklung nach 1968. In der Verschmelzung von Utopie und Phantasiebeschwörung und bei gleichzeitigen Zweifeln an der Bezwingbarkeit des derzeitigen Systems, wuchs bei linken Intellektuellen das Bedürfnis nach Sensibilisierung der eigenen Wahrnehmungsfähigkeit, das zum Wunsch nach Selbsterfahrung und alternativem Lebensstil führte (vgl. *ibid.*).⁴

Die ursprüngliche Idee der soz. KA war, einem breiten Publikum in Jugendhäusern und alternativen Kulturzentren einen "anderen" Lebensstil mit "anderen" Kulturgütern zugänglich zu machen. Indirekt knüpft sie dabei an die gewerkschaftliche Volkshaus /Bürgerhaus Bewegung der zwanziger und dreissiger Jahre an, deren Ziel es war, den Arbeitern Raum zu kultureller Entfaltung und politischer Willensbildung zu verschaffen.

⁴ In Ermangelung einer Abhandlung über die Geschichte der soz. KA werden hier die – zugegebenermassen sehr pauschalen – Anmerkungen von FUCHS/SCHNIEDERS übernommen. Ihre Beschreibung lässt die Frage offen, ob es sich dabei um eine Projektion der eigenen geistigen Entwicklung handelt oder ob die soz. KA tatsächlich aus der Krise des politischen Aktivismus im Gefolge der achtundsechziger Bewegung hervorgegangen ist. Es kann aber festgehalten werden, dass die soz. KA einen Wertewandel (Förderung kleinräumiger, regionaler Kulturen, Aufwertung bisher unbeachteter oder verpönter Kultur- und Kunstformen) anstrebt, worin sie sich mit Zielen gewisser Teile der seinerzeit sehr facettenreichen achtundsechziger Bewegung deckt.

Die soz. KA verfolgte dabei Veränderungsabsichten, die sich nicht dem Umsturz, sondern dem reformerischen Weg verpflichteten. "Mit ihren Projekten hält Kulturarbeit fest also am gesellschaftsverändernden Anspruch der achtundsechziger Bewegung, den sie von seinen ideologischen und dogmatischen Verkrustungen befreit hat" (op.cit., S.12).

Diese "innere Einkehr" ging mit der Erkenntnis einher, "(...) dass die Städte wirtlich werden (...) "müssen (op.cit., S.7). Der lähmenden Isolation des Einzelnen in hermetischen Privatwelten sollte durch die Schaffung kommunikativer Nischen begegnet werden (vgl. op.cit., S.13). Kulturzentren sollten soziale Netze knüpfen und erhalten, um die Menschen gegen den kalten Hauch der Entfremdung und des Identitätsverlustes in der Stadt der komplexen, nachindustriellen Gesellschaft schützen zu helfen. Kultur sollte allen - vorab den Benachteiligten - zugänglich gemacht werden, und als kreativer Grund die Erneuerung individueller und kollektiver Existenz ermöglichen (vgl. GLASER/STAHL, 1974, S.21). Horte der soz. KA sollten als ökologische Nischen (sowohl architektonisch als auch inhaltlich) fungieren. In diesen Spiel- oder Vorbereitungsräumen sollte im Kleinen gesellschaftliche Veränderung angebahnt (vgl. op.cit., S.34f.), die Mitbestimmung an der Gesellschaft eingeübt und die Erfahrung von Selbstbestimmung wiederhergestellt werden (vgl. op.cit., S. 134 u. 136).

Umschrieben wurden all diese Ziele mit dem Terminus "Soziokultur", der nach ROPOHL (1980, S.1 22) aus dem Lager der SPD stammt.

ROPOHL kritisiert die Schwammigkeit des Soziokultur Begriffs, da unbestimmt sei, wer die Triebkraft dieser Kultur sein solle. Ausserdem vermutet er bei den Verfechtern des Soziokultur Begriffs (Herman Glaser, Karl Heinz Stahl, Hilmar Hofmann) missionarische Beweggründe und fragt kritisch, ob es denn darum gehe, die Massen zu "kulturisieren" (op.cit., S. 7).

PETER ALHEIT (1988, S.66) distanziert sich gänzlich vom Soziokultur-Begriff, der bis heute eine Leerformel geblieben sei und sich durch Beliebigkeit auszeichne. Soziokultur als Sozialpolitisierung der Kultur diene vornehmlich dazu, die Pauperisierung grosser Teile der Bevölkerung zu kaschieren (vgl. op.cit., S.67). Die Rettung aus dieser ästhetischen Enge der programmatisch politischen Kulturvermittlungsstrategie sei die "Grauzone" sinnlich konkreter Praxis selbst: was die ursprüngliche sozio- kulturelle Bewegung von unten "damals" vor ihrer Vereinnahmung durch die Kulturpolitik gewesen sei, das seien heute die neuen sozialen Bewegungen (op.cit., S. 68f.).

An diesen und an anderen zur elitären Kultur gegenläufigen und benachteiligten Teilkulturen orientiert sich heutige soz. KA. Es ist ihr dabei wichtig, nicht nur den Vertretern der neuen sozialen Bewegungen, die selten Arbeiter und öfter Sozialarbeiter, Schüler, Lehrer, Studenten oder Künstler sind, zur Teilhabe an den kulturellen Ressourcen zu verhelfen.

Vielmehr sollen vor allem Menschen aus der Unterschicht, aus dem Arbeitermilieu, alte Menschen und Ausländer Gelegenheit zu eigenständiger kultureller Produktion erhalten.

Soz. KA verfolgt eine Haltung der "(...) Würdigung der Produktions- und Darstellungsformen derer, die in den etablierten Grossbetrieben des legitimen Geschmacks nicht vorkommen, sei es, weil sie den eingespielten Genuss- und Wahrnehmungsritualen der 'hohen' Repräsentationskultur neue Symbolbildungen entgegensetzen, sei es, weil der etablierte Kulturbetrieb sie (noch) nicht mit Aufmerksamkeit adelte oder sei es, weil die Trivialität derer 'da unten' mit der Trivialität derer 'da oben' immer schon unvereinbar war." (TREPTOW 1986, S.24)

Was für künstlerische Darstellungsformen gilt, hat in der soz. KA auch für die Reproduktion von alltäglichen Erlebnis- und Ausdrucksmustern seine Bedeutung. Ein Kneipenbetrieb und Feten gehören zu festen Bestandteilen vieler Einrichtungen der soz. KA.

Neben der Ermöglichung der Reproduktion von Alltäglichem und von Eigenem Kreativem wird auch die Möglichkeit zur Differenzierung "(...) zwischen biographisch erworbenen Wahrnehmungssystemen und dazu gegenläufigen Angeboten und Ausdrucksmöglichkeiten" gegeben (z.B. in Kursangeboten, Filmvorführungen, etc.), wie TREPTOW (1988(1), S.85) betont.

Soz. KA organisiert so Verständigung zwischen der Bestätigung des Gewohnten einerseits und der Gegenüberstellung mit Ungewohntem, Neuem, Fremdem andererseits.

B.1.3. Tätigkeitsfelder

Um ihr Ziel, die Verbindung von Alltäglichkeit und ästhetischer Praxis zu erreichen, bedarf die soz. KA räumlicher, zeitlicher, gegenständlicher und personeller Möglichkeiten.

Die räumlichen Voraussetzungen ermöglichen es, entsprechende Angebote wahrzunehmen und Ideen zu vergegenständlichen. Zeitliche Freiräume entlasten die kulturelle Aneignungs- und Ausdruckstätigkeit von Störungen. Gegenständliche Ressourcen werden benötigt, um Material, Instrumente und Medien für kulturelle Produktivität zur Verfügung zu stellen. Personelle Möglichkeiten schliesslich sichern die professionelle oder ehrenamtliche Betreuung, Anregung und eventuelle Strukturierungshilfen, die die Benutzer der soz. KA in Anspruch nehmen können.

Soz. KA ist teils Dienstleistungsbetrieb und teils freie Initiative. Sie kann als Teil bestehender Institutionen oder als eigenständiges Projekt realisiert werden. In beiden Fällen geht es ihr darum, Gestaltungs- und Erlebnismöglichkeiten zu sichern.

Dabei ist soz. KA immer Teil der kulturellen Infrastruktur einer Region und bietet als solche für die entsprechenden sozialen Infrastrukturen ein ästhetisch praktisches Anregungspotential (vgl. TREPTOW 1988(1), S.83).

TREPTOW (op.cit., S.84) unterscheidet fünf Organisationsformen der soz. KA:

- punktueller Aktionen: Wochenendfestivals, Kulturtage, Ausstellungs- und Informationsveranstaltungen, etc.
- soziokulturelle Zentren mit musikalischen, cineastischen, dramaturgischen oder politischen Angeboten für die kulturellen Aneignungs- und Ausdruckspräferenzen besonderer "Szenen"
- Bürgerhäuser sind offen für alle Mitglieder eines Gemeinwesens zu Veranstaltungen politischer Willensbildung, für Feste und Feiern, etc.
- Jugendzentren, Senioren- und Ausländertreffs sind "Häuser der offenen Tür" für eine besondere Altersgruppe oder Nationalität, die den Benutzern handlungsentlastende Freiräume sowie altersgruppenspezifische Ausdrucks- und Aneignungsformen anbieten.

- Spartenspezifische Bildungseinrichtungen sind z.B. Zentren für Tanz und Therapie, Rock Musik Werkstätten, Clown Schulen, Video Werkstätten, Jugendbildungsstätten, Kunst- und Volkshochschulen, Musikschulen, Malerei und Bildhauerei Zentren, kleine Kulturcafes, etc..

TREPTOW vereint hier nicht nur von der soz.KA neu geschaffene "ökologische Nischen". Er zählt zu den Tätigkeitsfeldern auch Einrichtungen mit langer Tradition wie Bürgerhäuser oder Seniorentreffs. Auch einige der aufgezählten Bildungseinrichtungen sind nicht erst seit dem in Erscheinung treten der soz. KA in Betrieb. Diese Durchmischung wird nicht weiter begründet. Alle Einrichtungen verbindet die Eigenschaft, Gefäß für die Aneignung und Entfaltung kultureller Bedürfnisse zu sein. Besonders einige der genannten Bildungsstätten (Kunstschulen, Malerei- und Bildhauerei-Zentren) sind aber nicht geeignet, die Kultur allgemein zugänglich zu machen, wenn sie an die Benutzer Anforderungen in Form einer bürgerlich ästhetischen Vorbildung stellen, was den Zugang genau jenen Menschen, die durch die soz. KA angesprochen werden sollen, verstellt.

Systematisch lassen sich zahlreiche Einrichtungen der soz. KA in Sparten der sozialen Arbeit einordnen. Die Zielsetzungen und Arbeitsformen decken sich aber nur teilweise und unterscheiden sich an verschiedenen Stellen grundlegend. Deshalb ist es wichtig, einen Blick auf das noch nicht gänzlich geklärte Verhältnis zwischen soz. KA und sozialer Arbeit zu werfen.

B.1.4. Zum Verhältnis von sozialer Kulturarbeit und sozialer Arbeit

Grundsätzlich sind die Einrichtungen und Aktionen der soz. KA als Stadtteil- oder Gemeinwesenarbeit Teil der sozialen Arbeit.

Der Unterschied zeigt sich in der Definition des Zielpublikums. Während soz. KA an ihrer Absicht festhält, allen Adressaten - ohne helferische Intentionen - Aneignungs- und Gestaltungsmöglichkeiten zu sichern und sich mit der Unterstützung der ästhetisch handwerklichen Praxis und der Aneignung kultureller Angebote begnügt - wobei sie sich vornehmlich über die zu transportierenden Inhalte definiert - ist für die soziale Arbeit der Blick auf die Probleme der Adressaten konstitutiv.

Als **kulturelle Sozialarbeit** kann soziale Arbeit durchaus auch auf Methoden der soz. KA zurückgreifen, um über die Förderung ästhetischer Aneignungs- und Ausdrucksmöglichkeiten verändernd auf definierte Verhaltensweisen einzuwirken (vgl. TREPTOW, 1988(1), S.87), denn "es gehört zu den Errungenschaften sozialpädagogischer Fachlichkeit, erkannt zu haben, dass der selektive Blick auf Defizite und eingeschränkte Handlungskompetenzen jene 'Entstigmatisierung' blockiert, der die 'Integration' der Adressaten bedarf." (op.cit., S.88)

Soz. KA schlägt also in kulturelle Sozialarbeit um, wenn sie sich ausschliesslich an Menschen in schwierigen Situationen wendet. Wenn die Ausübung der ästhetischen Praxis hingegen nicht auf Problemkonstruktionen bezogen wird, handelt es sich klar um soz. KA.

Soz. KA muss, um ihren Anspruch an sich selbst einlösen zu können, bei ihren Nutzern entsprechende Handlungs- und Ausdrucksfähigkeiten voraussetzen können. Hier gerät sie an ihre Grenze, wenn Heimkarrieren und Armut, Bildungsbenachteiligung oder Delinquenz, Alter oder Sucht es erschweren oder unmöglich machen, nach den allgemeinen Standards der soz. KA zu malen, zu musizieren oder in Gruppen zu kooperieren (vgl. ibid.).

Hier gerät soz. KA seitens der Sozialarbeit auch in den Verdacht, etwas für feinere Leute sein zu wollen, um dem Arme Leute Geruch zu entfliehen, zumal bei Adressaten der Sozialarbeit kulturelle Handlungsmöglichkeiten und Ausdrucksfähigkeiten oft nicht mehr vorhanden sind (vgl. op.cit., S.89).

Es wird eine Orientierung an den hegemonialen Kulturformen einer privilegierten Bildungsbürgerlichkeit unterstellt, die hinter der Betonung kultureller Aktivität Ausgrenzungsabsichten verfolge: aggressive oder schwierige Adressaten sollen von der soz. KA ferngehalten werden (ibid.).

"Das Unbehagen der Sozialarbeit an der Kultur (...)" bringe den Argwohn zum Ausdruck, dass ein ästhetizistisches Verständnis eine Spielart der KA im Blick habe, die ihre Inhalte ausschliesslich an den Geschmackspräferenzen der gebildeteren Schichten ausrichte, um so den drängenden Fragen der Lebensführung auszuweichen (op.cit., S.90).

Diese Kritik, die für Teilbereiche der soz. KA wohl zutreffen mag, wird nicht weiterverfolgt, da es in dieser Arbeit ja gerade darum geht, die ästhetische Praxis der Armut und nicht etwa die ästhetische Praxis einer privilegierten Bildungsbürgerlichkeit zu untersuchen.

TREPTOW stellt solchen abweisenden Tönen der soz. KA gegenüber das Postulat entgegen, dass Erkenntnisse und Methoden der soz. KA dem Sozialarbeiter im Umgang mit seinen Adressaten durchaus dienlich sein können. Er zeigt auf, dass das Wahrnehmen des "kulturellen Mandats" dem Sozialarbeiter zusätzlich zu seinem Problemlösungswissen weiterreichende Möglichkeiten zur Arbeit mit in Not geratenen Menschen bietet.

Dieses "kulturelle Mandat" des Sozialarbeiters umfasst:

- Hintergrundwissen über die symbolischen und kulturellen Herkunftsräume der Adressaten
- Förderung der Verständigung zwischen Teil- oder Subkulturen
- Anwaltschaft für den Eigensinn kultureller Ausdrucksformen von Adressaten (vgl. op.cit., S.91f.).

B.2. KREATIVITÄT UND KUNST

"Schön ist, was einer inneren Notwendigkeit entspricht."

Wassily Kandinsky¹

B.2.1. Vorbemerkung: Der Mangel an und die Problematik von empirisch belegbaren Aussagen

Soziologische Ansätze stehen der Kunst gegenüber - wenn sie sich der empirischen Methode verpflichtet fühlen - vor dem Problem, dass es keine soziologischen Kategorien von allgemeiner Gültigkeit für die Untersuchung künstlerischer Ausdrucksformen gibt, da Kunstschaffen und Kunstrezeption im höchsten Masse subjektiv beurteilt werden.

Die Soziologie der bildenden Kunst arbeitet, im Bestreben, den Mangel an Allgemeingültigkeit aufzuheben, auf zwei verschiedenen Feldern.

Im einen Feld versuchen vornehmlich Kunsthistoriker und Kunstwissenschaftler mit historisierenden Erklärungsversuchen gültige Aussagen über Kunst zu gewinnen. HAUSER (vgl. 1974, S.17+19) z.B. stützt seine These von der materiellen Funktionalität der Kunst auf eine Deduktion aus der Steinzeit. Die Höhlenmalereien seien ein Mittel der Magie gewesen. Durch sie sei der Erfolg bei der lebenswichtigen Jagd beschworen worden. Somit sei die Kunst kein Luxusartikel, sondern lebensnotwendig, was ihre Entstehungsgeschichte beweise.

Gerade in diesem Bereich besteht aber die Gefahr, Sollvorstellungen und Istbestand (normative Sätze und empirisch fundierte Aussagen) nicht auseinander zu halten (vgl. WICK/WICK KMOCH, 1979, S.10).

Im anderen Feld versuchen Kunstsoziologen mit gegenwartsbezogenen Analysen die sozialen Determinanten von Kunstproduktion und -rezeption zu eruieren. Dabei ist der Blick weniger auf das Kunstwerk, dessen Schöpfung und Beurteilung in höchstem Grade subjektiv sind, sondern mehr auf den Künstler und den Kunstpfeifer gerichtet. Mit Hilfe von Rezeptionsanalysen wird z. B. versucht, via Betrachter Aussagen über die sozialen Funktionen des Kunstschaffens zu erarbeiten. Ein anderes Thema der empirisch ausgerichteten Kunstsoziologie

¹ zit. nach: BOURDIEU, 1982, S. 83

ist die Untersuchung der Lebensbedingungen von Künstlern. Dieser Zweig steckt aber noch in seinen Anfängen, wie von den entsprechenden Autoren beklagt wird (vgl. THURN, 1974, S.120 181).

BOURDIEU (1983, S.10) zeigt auf, dass in der Kunstsoziologie weder der Positivismus (gegenwartsbezogene Analysen) noch der Intuitionismus (historisierende Erklärungsversuche) stur und exklusiv für sich bestehen kann. Wo jener ohne Synthese atomisiert, bezieht dieser alles auf das Eine, Totale, Zentrale. Dem Intuitionismus hält BOURDIEU zugute, dass er tendenziell besser geeignet sei, die kulturellen Symbole (z.B. Mythen, Riten, Bilder, Sprache) zu entschlüsseln, da diese nicht die "artifizielle Reinheit" (op.cit., S.12) der willkürlichen Symbole (z.B. der geometrischen Symbole) besäßen. Sie stellten konkrete Individualitäten dar, die aber wohl in einem Relationssystem miteinander stünden. Das Relationssystem sei kulturell bedingt. Die kulturelle Soziologie nach BOURDIEU versucht, dieses Relationssystem zu entschlüsseln und gleichzeitig die kulturellen Praktiken der Subjekte auf ihre Stellung im Relationssystem zu beziehen.

Dabei wendet sich BOURDIEU gegen den reinen Positivismus, gegen das reine Objektivitätsdogma der Wissenschaften und gegen eine Soziologie, die die bloße Aneinanderreihung von empirischen Einzelfällen betreibt (vgl. op.cit., S.13 26).

Diesem Ansatz soll für das Weitere gefolgt werden, da BOURDIEU m.E. nicht nur eine Apologie des Intuitionismus betreibt, sondern auch aufzeigt, dass er für den Umgang mit Kunst weiterreichende Möglichkeiten bietet.

B.2.2. Definitionen

B.2.2.1. Kreativität

Der Ausdruck "Kreativität" (von lateinisch creare = erzeugen) bedeutet so viel wie schöpferische Kraft. Im Unterschied zum nur analytischen Denken ist kreatives Denken und Handeln besonders durch das Finden neuer, origineller Problemlösungen gekennzeichnet.

METZGER (1979, S. 810) situiert den Platz der Kreativität dort, "(...) wo aus einer Problemlage eine Lösung (eine Entdeckung, eine Erfindung, ein Beweis) oder aus einem Gedankenkeim (einer Idee) ein Werk hervorgehen."

WILLIS (1981, S.17 19) definiert zwei Arten des menschlichen Beteiligtseins an der Welt:

Die eine ist reaktiv, konsumorientiert, zufällig und willkürlich. Menschen, die diese Art von "Beteiligung" ausüben, sind, nach WILLIS, bequem und passiv.

Die andere Art des Beteiligtseins wird als reziprok, dialektisch und kreativ beschrieben. Nur im Bereich dieser kreativen Lebensweise wird aktiv Bedeutung artikuliert.

Damit ist aber noch keineswegs klar, dass die artikuliertete Bedeutung auch von anderen verstanden wird, dass es dem kreativen Individuum möglich ist, seine neuartigen Einfälle in eine Form zu bringen, in der sie auch für andere verwertbar werden.

Das Kreative, das nach PROUDHON (vgl. THURN, 1974, S.122) in Form einer "faculté esthétique" in jedem Menschen steckt, können nur Wenige für sich und andere nutzbar machen, weil es dazu einer Weiterbildung dieser Fähigkeit bedürfe, die durch die Gesellschaft selektiv betrieben wird. Nur Wenigen wird es ermöglicht, ihre "faculté esthétique" in eine "faculté d'art" weiterzuentwickeln.

B.2.2.2. Künstler und Kunst

Wie können Künstlersein und bildende Kunst definiert werden? Wer bezeichnet sich zu Recht als **Künstler** und wer, der dieses Etikett ablehnt, ist es "eigentlich" doch?

Nach der Definition von THURN (op.cit., S. 132f) sind es zwei Momente, die den kreativ Produzierenden zum Künstler machen: Einerseits die Schöpfung von Kunstwerken als "fortgesetzte Handlung" und andererseits die Rezeption als solche durch andere.

" (...) Künstler ist demzufolge derjenige, der mit geeigneten ästhetischen Ausdrucksmitteln (...) [und] Materialien in mehr oder weniger kontinuierlicher Folge neuartige ästhetische Synthesen schafft, die dem oder den Rezipienten die Möglichkeit des Kunsterlebnisses bieten." (ibid.)

Die Wirkung auf Dritte ist auch das Kriterium, das Kreativität von Kunst unterscheidet. Während kreative Betätigung als solche nicht auf den Betrachter angewiesen ist, wird, was Kunst ist, auch durch die Rezipienten entschieden. Was allgemein als Kunst betrachtet wird, wird zu einem grossen Teil durch die Geschmackspräferenzen von Kritikern und Publikum mitbestimmt.

So wird denn die im letzten Abschnitt erwähnte "faculté d'art" nicht allein durch die künstlerische Bildung des Produzenten zum Tragen gebracht. Vielmehr wird, was als Fähigkeit, Kunstwerke zu schaffen, gilt, von den Kunstvermittlerkreisen (Galeristen, Verleger, Kunstkritiker) und von den Kunstkäufern und -rezipienten beeinflusst. Ausserdem liefert eine künstlerische Bildung keine Garantie für künftige Kunstproduktion. Umgekehrt können auch künstlerisch durchaus ungebildete Menschen Kunst produzieren (vgl. die deutschen Expressionisten, unter denen sehr viele Autodidakten waren; die art brut; etc.).

TALCOTT PARSONS (vgl. 1974, S.136) unterscheidet zwischen produktiv kreativen und reproduktiv tätigen Künstlern. Die produktiv kreativen Künstler arbeiten innovativ und explorativ. Sie gewinnen der Kultur neue Formen und Inhalte hinzu. Künstler, die in der genannten Art und Weise arbeiten, haben eine generative Rolle innerhalb der Gesellschaft.

Die reproduktiv tätigen Künstler hingegen verschaffen bereits vorhandenen Kulturinhalten und -formen Geltung (ibid.). Nach PARSONS sind nur die ersteren tatsächlich kreativ, was sich mit unserer Begriffsbestimmung der Kreativität (vgl. oben B.2.2.1.) deckt.

Von der Kunstsoziologie wird das **Phänomen Kunst** von zwei verschiedenen Seiten angegangen. Es kann als Institution untersucht oder als Kommunikation begriffen werden.

Bei Analysen nach dem institutionellen Ansatz wird der Zugang zur Struktur der Kunst gesucht, indem man die Relationen zwischen Künstler, Kritik und Publikum als interaktive Beziehungen untersucht. Mit Kritik sind hier jene bereits oben erwähnten Kunstvermittlerkreise gemeint, die sich zwischen Künstler und Publikum schieben (vgl. WICK; WICK KMOCH, 1979, S.13).

Der Kommunikationsaspekt von Kunst wird in der Definition von BENNETT (1979, S.23f.) betont: Kunst beschäftigt sich "(...) gemäss ihrer grundlegenden Struktur mit der Vermittlung von Gefühlen und Gedanken in symbolischer Form (...)".

Am Kommunikationsaspekt der Kunst hält auch HAUSER (vgl. 1974, S.98) fest, wenn er auch ein Werk, das sein Urheber veröffentlicht, als sozial bedingt bezeichnet, weil es sich, und sei es bloss unbewusst, an andere richtet.

a) Die Veränderung des Seienden:

Der künstlerische Prozess beginnt laut HAUSER (vgl. 1974, S.424f.) mit der Bereitschaft zur Mitteilung als erstem Darstellungsschritt. Alle weiteren Schritte werden von den vorherigen mitbestimmt, sind ohne diese nicht erklärbar. Das Werk wird in seiner Ausformung nicht im Kopf vorgefertigt. Seine Vollendung wird vielmehr beeinflusst durch die Möglichkeiten des Vorhandenen, Realen, Materiellen (ibid.). HAUSER wendet sich implizit gegen das platonische Konzept der Welt der Ideen und plädiert für das Primat des Seienden: "Das künstlerische Schaffen ist kein Ringen um die Herausstellung von 'Ideen', sondern ein Kampf gegen die Verschleierung der Dinge durch die Ideen, Wesenheiten, Universalien" (1988, S.15).

Den Ursprung der Kunst leitet HAUSER von der Magie ab. Die steinzeitlichen Höhlenzeichnungen mit Darstellungen der zu erlegenden Wildtiere waren eine Beschwörung des Erfolgs bei der Jagd. Kunst war also schon damals Mittel zur Lebenssicherung und kein Luxus. Kunst ist demnach kein Luxusartikel einer zivilisierten arbeitsteiligen Gesellschaft, sondern gehörte und gehört zum (psychischen) Überlebenskampf (vgl. op. cit. S.17+19).

Kunst ist folglich nie funktionslos. "Das Leben zu ändern ist, was die Kunst stets vorhat" (op. cit., S.18).

HAUSER (vgl. 1974, S.336) wendet sich dementsprechend gegen die Lehren des "l'art pour l'art", die - als Prinzip der Romantik - einer Flucht vor der wirklichen Verantwortung im Leben und einem Versuch gleichkommt, vor den Schwierigkeiten des Daseins in die Kunst zu entweichen statt es mit ihnen aufzunehmen.

Unklar bleibt, von welcher Kunst HAUSER spricht, wenn er sagt, die Kunst habe "stets" vor, das Leben zu ändern. Über diesem Postulat scheint er zu vergessen, dass es sehr wohl eine affirmative Kunst gibt, die tradierte Werte und Kulturformen zementiert.

b) Sinnproduktion:

Seit der Wende zur Neuzeit und der damit einhergehenden Säkularisierung gewann die Kunst eine vorher noch nie dagewesene Legitimierung zur Sinnproduktion. Sie allein thematisiert jetzt noch die verloren gegangene Ganzheit des Lebens (vgl. SCHARFSCHWERDT, 1979, S.212).

THURN (vgl. 1979, S.148) sieht die Hauptfunktion des Kunstwerkes in der Wiederformulierung oder Neuformulierung vorhandener Sinnpartikel und definiert die Aussagekraft des Kunstwerks anhand der Spannung, mit der darin der kontroverse Sinn der Welt zur Sprache kommt.

c) Kunst und Lebenspraxis:

Zum Schluss dieses Unterabschnitts möchte ich in einigen kurzen Anmerkungen auf das Verhältnis von Lebenspraxis und Kunst anhand der Diskussion um die klassische Avantgarde (Dada, Surrealismus) eingehen. Ein Zusammenhang zwischen Kunst und Lebenspraxis wird in der sozialen Kulturarbeit, an der sich die vorliegende Abhandlung orientiert, postuliert.

Die Aufhebung der Kunst in die Lebenspraxis galt und gilt als avantgardistische Maxime (vgl. BÜRGER, 1983, S.12)

HABERMAS wendet sich gegen die Avantgarde, die er als Nonsense-Experiment bezeichnet, weil die intendierte Auflösung des Unterschieds zwischen Kunst und Leben das Gegenteil bewirke, nämlich das Medium des Scheins, die Transzendenz des Werkes zu verstärken (zit. nach: KIWITZ, 1986, S.29f.).

KIWITZ verwahrt sich gegen die Habermassche pauschale Verurteilung der Avantgarde, hatte diese doch zum Ziel, die Kunst aus der hegemonialen Beherrschung durch das Bildungsbürgertum zu befreien und eine jedermann/frau zugängliche Verschrän-

kung von Lebenspraxis und Kunst, die das Leben revolutionieren sollte, voranzutreiben. Nach KIWITZ war die klassische Avantgarde als revolutionäre Bewegung dennoch nicht erfolgreich, weil durch die Aufhebung der Kunst in die Lebenspraxis, so wie die Surrealisten sie anstrebten, diese zum blossen nichtssagenden Zitat des Lebens verkomme und die kritische Distanz verliere, aus der sie auf das Leben einwirken kann (vgl. 1986, S.25 39).

Neben diesem theoretischen Argument stellt KIWITZ weiter fest, dass die Surrealisten nicht der ganzen Lebenspraxis und Lebenswelt Bedeutung beimassen, sondern nur den aussergewöhnlichen Situationen der Wirklichkeit, so dass ihre künstlerische Praxis nicht, wie es intendiert war, in revolutionäre Aktivität übergehen konnte. Ausserdem blieben die Protagonisten des Surrealismus selber den Kreisen der Boheme und der linken Intellektuellen zugehörig und konnten keine relevante Ausstrahlung z.B. auf Arbeiterkreise entfalten (vgl. op. cit. S.56 82).

Trotz der Wichtigkeit eines Ansatzes, der den Zusammenhang von Kunst und Lebenspraxis in die kunsttheoretische Diskussion einbringt, bleibt festzuhalten, dass die Auflösung der Kunst in die Lebenspraxis kein Weg zu ihrer Popularisierung ist. Ein legitimes Anliegen ist m.E. die Demokratisierung des Zugangs zur Kunst, was aber nicht über deren Auflösung, sondern über die Förderung von Strukturen, die auf Chancengleichheit hin angelegt sind, erfolgen kann.

B.2.3. Der schichtspezifische Zusammenhang von Kunst und Kunstrezeption

Wie am Schluss des letzten Abschnitts festgestellt wurde, wirkte die surrealistische Bewegung nicht, wie dies von ihren Vertretern angestrebt wurde, gesamtgesellschaftlich revolutionär. Ein Grund dafür ist sicherlich die Tatsache, dass ihre Kunst Ausdruck einer ganz bestimmten schichtspezifischen Lebenspraxis, die andere Schichten nicht ohne weiteres übernehmen wollten oder konnten, blieb.

THURN (vgl. 1974, S.145f.) hält es für nicht erstrebenswert, schicht- oder zielgruppenspezifische Ästhetiken zu entwickeln, da dies dazu führe, dass das bereits vorhandene Bewusstsein der Rezipienten nur immer wieder affirmativ bestätigt würde.

Diesem auf den ersten Blick vielleicht einleuchtenden Argument muss insofern widersprochen werden, als die bisherige Kunstgeschichte zeigt, dass die Kunstproduktion vornehmlich zur Affirmation des Bewusstseins der oberen Schichten diene, und die unteren dabei vom Kunstproduktions- und Kunstrezeptionsprozess weitgehend ausgeschlossen blieben. Wenn Kunst Werkzeug der Bewusstseinsbildung ist, dann soll dieses Instrument auch von unteren Schichten zur Bildung ihres eigenen Bewusstseins eingesetzt werden können, was nicht die Auseinandersetzung mit divergierenden schichtspezifischen Ästhetiken von der einen oder anderen Seite her ausschließt.

Neben Riten und Gebräuchen erfüllt die Kunst als symbolisches System die gesellschaftliche Funktion der Trennung und Verbindung, und verleiht so der jeweiligen sozialen Stellung Ausdruck. BOURDIEU (vgl. 1983, S.58f.) bezeichnet diese Funktion der Kunst als ihren Distinktionswert. Distinktionswert haben auch Kleidung, Sprache (Soziolekte), etc.. BOURDIEU attribuiert die symbolische Distinktion ausdrücklich den oberen Schichten, wenn er schreibt, sie sei "(...) ein Spiel der Privilegierten privilegierter Gesellschaften, die es sich leisten können, sich die wahren Gegensätze, nämlich die von Herrschaft, unter Gegensätzen der Manier zu verschleiern" (op. cit., S.73).

Die Überlegungen zum Distinktionswert der Kunst beziehen sich auf die Rezipienten aus den oberen Schichten. Kunst wird nach BOURDIEU aber nicht nur sozial "benutzt", sondern das Kunstwerk selbst spiegelt das System der sozialen Bedingungen, innerhalb derer sich das künstlerische Schaffen als kommunikativer Akt vollzieht (vgl. op. cit., S.76).

Schon MARX war der Ansicht, dass das zu einer bestimmten Zeit bestehende Produktionssystem sowohl den Inhalt als auch die Form der Kunst einer Gesellschaft bestimme (vgl. WICK/WICK KMOCH, 1979, S.25+41, Anmerkung 2).

HAUSER (zit.nach THURN, 1974, S.129) stellt fest, Kunst fördere die Interessen einer bestimmten sozialen Schicht und sei deshalb als "(...) manifeste oder verschleierte Propaganda (...)" immer schichtspezifisch. Aus dem Über- und Untereinander der Schichten folge Konkurrenz auch im Bereich der künstlerischen Ausdrucksformen (vgl. ibid.).

Kunstproduktion und -rezeption müssen sich aber nicht notwendigerweise innerhalb der gleichen Schicht oder Klasse abspielen. Das Bürgertum verfügt mit Galerien und Kunstmuseen über die privilegierten Rezeptionsinstitutionen. Einem Künstler aus der Unterschicht, der seine Werke präsentieren will, bleibt oft nicht viel anderes übrig als seinen Erfolg nach dem Beliebtheitsgrad seiner Werke in der Mittel- und Oberschicht zu bemessen, da es ihm an Orten fehlt, um die Werke "seinen" Leuten aus der Unterschicht zu zeigen. Es fehlt an Ausstellungs-Orten, die für Angehörige der Unterschicht nicht das Stigma des Feine-Leute-Geruchs tragen. Die soz. KA sucht diesem Mangel durch das Bereitstellen von jedermann/frau zugänglichen Rezeptionsstätten, die freilich (noch) nicht die Legitimität der offiziellen Kunsthallen besitzen, abzuhelpfen.

Tatsächlich galt denn auch bisher ein Künstler als arrivierte und akzeptiert, wenn er Eingang in die Hallen der bürgerlichen Kunstrezeption gefunden hatte, und nicht, wenn er von Menschen, die seine Klassenlage teilen, verstanden und estimiert wurde. Die bewusste Klassenorientierung des Künstlers deckt sich also in den wenigsten Fällen mit der klassen- oder schichtspezifischen Relevanz seiner Kunst. Picasso z.B. kam aus der Arbeiterklasse, wirkt aber auf die urbanisierte Mittelschicht (vgl. BARBU, 1979, S.46 50).

B.2.4. Kunst von Randgruppen

Der Randgruppenbegriff orientiert auf Flächenhaftes, auf den Gegensatz von Zentrum und Peripherie. Er wird zur Benennung so unterschiedlicher Gruppen wie Obdachlose, psychisch Kranke, Strafgefangene, kinderreiche Familien, Alte, Asylbewerber und Arbeitsemigranten verwendet. Das Gemeinsame an diesen Gruppen ist nur schwer auszumachen. Das Etikett wird benutzt, um verschiedene, von einer imaginären statistischen Norm abweichende Verhaltens- und Lebensmuster mit einem Wort an die Peripherie der Gesellschaft zu versetzen.

Ein gemeinsames Merkmal der Randgruppen ist nach PREUSSER (vgl. 1988, S.440) die ihnen zugeschriebene Unterprivilegierung. Das Randgruppenetikett wird dort verwendet, wo es verpönt ist, von Armut zu reden. PREUSSER zieht daraus den Schluss, dass es sich bei den Randgruppen um deklassierte Fraktionen der Arbeiterklasse handle (ibid.).

Die Kunst von Randgruppen kann unmöglich eine geschlossenen Block bilden, sind doch deren Vertreter Angehörige ganz verschiedener Teilgruppen. Psychisch Kranke malen aus einer anderen Befindlichkeit heraus als Strafgefangene und die Lebenswelt von Obdachlosen wird von anderen Gefahren bedroht als jene von Arbeitsemigranten. Wenn wir aber davon ausgehen, dass Kunst- ein Instrument der Lebensbewältigung ist, können wir bei aller Verschiedenheit der subjektiven Ausformungen der Bewältigung diesen Punkt als gemeinsamen Nenner aller Kunst von Randgruppenvertretern annehmen.

Doch gilt dies nur für Randgruppen? Kann nicht bei allen Künstlern von Randgruppenvertretern gesprochen werden, da sie doch einer Betätigung nachgehen, die nicht immer anerkannt wird und deren professionelle Ausübung mit vielen Unsicherheiten verbunden ist? Es soll in dieser Arbeit keine grundsätzliche Trennlinie zwischen randständigen Künstlern (ästhetische Praxis der Armut) und der etablierten Kunst gezogen werden. Die im folgenden Abschnitt (B.2.5.) postulierten Funktionen können durchaus auch für etablierte oder nicht explizit marginale Künstler gelten. Dies zu untersuchen kann aber nicht Aufgabe der vorliegenden Arbeit sein.

Auf wissenschaftlicher (nicht streng empirischer, sondern hermeneutischer) Ebene wurde die Kunst von Randständigen bisher von zwei verschiedenen Bereichen her angegangen:

a) Kunst von psychisch kranken Menschen:

Seit einigen Jahrzehnten wird der Kunst von psychisch kranken Menschen eine immer grössere Beachtung geschenkt. In einer hochtechnisierten Welt wendet sich das Interesse den künstlerischen Schöpfungen von Geisteskranken zu. Es offenbaren sich in ihnen die Spuren eines primären Gestaltungstriebes und einer Ursprünglichkeit, von der wir uns immer mehr zu entfernen drohen.

Der Wegbereiter für das Verständnis der Kunst von psychisch Kranken war der Kunsthistoriker und Psychopathologe PRINZ-HORN. Er lehnte bereits 1922 die Separierung der Bildwerke Schizophrener von der bildenden Kunst ab: "Die Abgrenzung unserer Bildwerke von bildender Kunst ist heute nur auf Grund einer überlebten Dogmatik möglich. Sonst sind die Übergänge fliegend" (S.350).

Der Psychiater MORGENTHALER (vgl. 1985) verhalf dem psychiatrisch internierten Künstler Adolf Wölfli und seinem Werk durch sein Buch "Ein Geisteskranker als Künstler. Adolf Wölfli." zu Ansehen und Geltung.

Der österreichische Psychiater NAVRATIL (vgl. 1976, S.296) sieht Kunst als eine Vorstufe der Realitätsbewältigung. Die psychische Dynamik des Schöpferischen sei bei Gesunden und Kranken gleich. Damit holt auch NAVRATIL die psychiatrisch ausgegrenzten randständigen Künstler zurück in die allgemeine Diskussion um die Kunst.

b) art brut:

Das gleiche Ziel verfolgte DUBUFFET, der sich für Aussenseiter Kunstformen einsetzte. In seiner Schrift "L'art brut préféré aux arts culturels" verwirft der Künstler und Begründer des "Foyer de l'art brut" in Lausanne die "Kunst der Intellektuellen", der Gebildeten, und bezeichnet sie als "falsche Kunst". Was in der Kunst zähle, sei nicht Intelligenz und Intellekt, sondern "Hellsichtigkeit" (voyance), der jene Eigenschaften eher im Weg stünden. Wahre Kunst sei immer dort, wo man sie nicht erwarte: "Il se promène partout, tout le monde l'a rencontré sur son chemin et le bouscule vingt fois par jour à tous les tournants des rues, mais pas un qui ait l'idée que ça pourrait être lui monsieur Art lui même dont on dit tant de bien" (1967, S.201).

1945 begann DUBUFFET Produktionen von Amateur Künstlern, von Menschen, die als Autodidakten zu malen oder zu gestalten begannen, zu sammeln. Jenseits unserer "etablierten" Kultur entdeckte DUBUFFET auf diese Weise andere Kulturen, deren Kunstprodukte er höher einschätzte als jene von akademisch ausgebildeten Künstlern.

B.2.5. Funktionen der ästhetischen Praxis der Armut

Wie im letzten Abschnitt angedeutet wurde, können die hier festzuhaltenden Funktionen auch für etablierte, nicht explizit marginale Künstler und Kunst gelten. Hinweise, die sich ausdrücklich auf die Funktionen der ästhetischen Praxis **der Armut** beziehen, sind in der Literatur äusserst selten. Deshalb soll in den beiden folgenden Unterabschnitten die Relevanz psychosozialer Funktionen von Kunst im Allgemeinen für die bildende Kunst der Armut untersucht werden. Als Bezugspunkte dienen die Erfahrungen und Entwicklungen im Zusammenhang mit den Ausstellungen von Karl Isler (vgl. Kap. C.1.).

Doch was sind psychosoziale Funktionen? Wie bereits oben festgehalten wurde, ist das Kunstwerk als bewusste oder unbewusste Kommunikation ein soziales Phänomen und gehört als solches in den Untersuchungsbereich der Soziologie. Kunst ist ästhetische Mitteilung und wird deshalb auch von der Ästhetik, die ihrerseits eine Unterabteilung der Philosophie ist, angegangen. Daneben bestehen, wie bereits dargestellt wurde, auch Berührungspunkte zwischen Kunst und Psychologie.

Ein Ansatz, der sich mit den psychosozialen Funktionen der Kunst auseinandersetzt, ist eine Sozialpsychologie der Kunst, die Erkenntnisse aus der Ästhetik, der Soziologie und der Psychologie in ihren Diskurs einbezieht.²

SILBERMANN (1979, S.1139) zählt zu den psychosozialen Funktionen von Kunst, die neben den Funktionen der symbolischen Kommunikation stehen, zum einen die "therapeutischen" Funktionen und zum anderen Funktionen der sozialen Wiederanknüpfung und "Eingliederung" (vgl. *ibid.*).

² Diese Betrachtungsweise kann übrigens auf Kunst erst ab dem Zeitalter der Renaissance bezogen werden. Vorher war Kunst einem Kollektivideal verpflichtet. Im Mittelalter galt beispielsweise die stilisierte Darstellung der Mutter Gottes als vollendet, wenn sie dem byzantinischen Ideal der Weltabgewandtheit und Erdferne am nächsten kam. Die Malerei stand im Dienste des von der Kirche geprägten Kollektivs und seiner Formen. Erst mit dem Übergang zur Renaissance kam mit dem Manierismus (El Greco) ein Stil auf, der die individuelle Färbung des Werkes durch den Künstler zuließ. Es begann die Entfaltung des Individualismus in der Kunst (vgl. WICK / WICK-KMOCH, 1979, S. 50-59)

B.2.5.1. Lebens und Vergangenheitsbewältigung

Die Psychologie hat erkannt, dass künstlerische Betätigung als Therapieinstrument benutzt werden kann. Es existiert inzwischen eine breite Palette von Kunsttherapieformen. Künstlerische Betätigung soll von Zwang und Frustrationen befreien. Es werden durch sie Annäherungen an verschüttete Inhalte des Unbewussten gesucht. Da Malen und Gestalten nur beschränkt der Kontrolle durch das Über-Ich unterworfen ist, wird durch dieses Mittel versucht, ein sich frei Malen des Patienten zu erreichen. Es soll hier nicht auf die Kunsttherapie, die nicht direkt unser Thema ist, eingegangen werden. Auch die Diskussion um die Fragwürdigkeit der Instrumentalisierung der Kunst in der Psychotherapie ist eine andere als die in dieser Arbeit verfolgte.

Es ist aber zu betonen, dass Kunst schon vor und neben ihrer "Verwendung" in der Psychotherapie therapeutisch war und ist. In der Diskussion von Bildbeispielen im Abschnitt C.1.5. wird darauf Bezug genommen werden.

Künstlerische Betätigung kann auch als unentfremdete schöpferische Arbeit eine Einheit der Person ermöglichen, die Angehörigen der Unterschicht durch entfremdete Arbeitsplätze oder durch die Schwierigkeiten mit dem Selbstbild, die aus komplexen Problemlagen im Zusammenhang mit erfahrener Deklassierung resultieren, sonst verstellt ist.

Kunst wird hier zu nicht medizinischer Therapie, die im Leben hilft, wo kein anderes Schlupfloch hin zur Überwindung von Monotonie, geistiger Verkümmern und Zusammenbrechen unter persönlichen Problemlasten offen zu stehen scheint: "Art can offer a sense of unity that society has removed, and is in this non medical sense 'therapeutic'" (CARDINAL, 1972, S.44).

Verfolgt man diesen Gedankengang weiter, muss man sich sofort mit dem Eskapismus-Vorwurf der Kunst gegenüber auseinandersetzen. Wird die Proklamierung der ästhetischen Praxis für die von Armut Betroffenen nicht zu einer neuen Variante des Opiums für das Volk? Hilft nicht die Flucht in die ganzheitlich-heile "Schein"-Welt der Kunst die unangenehme Aufgabe der Veränderung des Seienden, der Verbesserung der eigenen Lage, aus dem Blickfeld zu rücken? M.E. ist die Antwort nein, wenn wir uns die sozialen Funktionen der Kunst vor Augen halten, Funktionen also, die direkt mit der Lebenswelt von randständigen Künstlern und der sie umgebenden vergesellschafteten Individuen zu tun haben.

B.2.5.2. Emanzipation und Entstigmatisierung

An der Tagung "Künstler in der sozialen Kulturarbeit", die 1984 in Remscheid stattfand, postulierte ein Teilnehmer einen "republikanischen Kulturbegriff" (IFBUK, 1986, S.43) nach dem jede Gruppe und Klasse das Recht haben sollte, ihre eigene Kultur zu entfalten: "Und das ist das Emanzipatorische dieses Kulturbegriffs, dass die verschiedenen Klassen sich durch ihre Kulturen emanzipieren" (ibid.).

SILBERMANN (vgl. 1979, S.1139) erkennt auf der sozialen Seite der psychosozialen Funktionen der Kunst die soziale Wiederanknüpfung, die Zugehörigkeit, die Durchbrechung der Verein-samung und die Eingliederung in Gesellschaft und sozio-kulturelles Leben.

über die Anerkennung von ästhetischer Praxis der Armut durch die Gesellschaft erhalten die Vertreter dieser Praxis einen neuen Status. Das Stigma der Minderwertigkeit wird relati-viert. Auch innerhalb der bisher ausgegrenzten (Sub-)Kultur entsteht ein eigenes Bewusstsein, da es doch dann zu Tage tritt, dass Vertreter einer verachteten oder gemiedenen Gruppe (z.B. Clochards, psychisch Kranke, etc.) Leistungen und Werke vollbringen, die bisher "denen da oben" vorbehalten geblieben waren. Kunstschaffen von Randständigen ist also eine Möglichkeit zuerst beim kunstproduzierenden Individuum und danach innerhalb der eigenen Gruppe das Bewusstsein zu schaffen, dass das ihnen zugeschriebene Stigma so unverrück-bar wohl doch nicht sein kann. Der durch die Beachtung des Kunstschaffens von Randständigen herbeigeführte Zuwachs an Selbstbewusstsein kann dazu führen, dass Impulse für eine emanzipatorische Bewegung, die sich nicht auf den künst-lerischen Bereich beschränkt, freigesetzt werden.

Die Aufgabe der soz. KA ist es, diesen Prozess zu fördern: "Soziale Kulturarbeit ist dann diejenige Kulturarbeit, die den bislang vernachlässigten Kulturen zu ihrer Entfaltung verhilft" (IFBUK, 1986, S.43).

B.2.6. Die "art brut" und das Umkippen von Aussenseiter Kunst in etablierte Kunst

Die Ermöglichung von Entfaltung der Kunst bisher vernachlässigter Gruppen ist der eine Schritt. Der andere hätte mit der Frage zu tun, ob diese Entfaltung den entsprechenden Individuen und Gruppen auch wirklich diejenige Freiheit und Partizipation verschafft, die mit dem Begriff "Emanzipation" beschworen wird.

Es darf aufgrund des bisher Festgehaltenen angenommen werden, dass durch die künstlerische Tat für das Individuum ein grösseres Mass an ideeller Freiheit entsteht. Die Frage, ob diese Art von Kunst auch auf den Rezipienten einen befreienden, den Horizont erweiternden Effekt ausübe, bleibt offen.

M.E. darf die Kunst - sofern sie nicht explizit zu Propagandazwecken verwendet wird (z.B. Abstimmungsplakates) - nicht als direktes Werkzeug von Revolution oder politischer Veränderung angesehen werden.³ Hingegen eröffnet künstlerische Betätigung Spiel-Räume, in denen virtuelles Handeln ermöglicht wird, wodurch die einseitige Fixierung auf eine festgeschriebene Realität durchbrochen werden kann. Kunst behält das noch nicht Mögliche im Blick und lässt die Unverrückbarkeit des Bestehenden weniger endgültig erscheinen. So geht von Kreativität und Kunst eine Flexibilität des Geistes aus, die Veränderungen auch im realen Leben vorbereitet.⁴

Die Tatsache, dass Kreativität und Kunst auch unter Verhältnissen von Armut, Deklassierung und trotz fehlender künstlerischer Ausbildung gedeihen können, kann bei den Rezipienten aus der Unterschicht - falls die Kunstprodukte bis zu ihnen vordringen - das Bewusstsein von und das Bedürfnis nach eigener Kreativität wecken, das erst den Spielraum schafft, um Wege zur nicht nur ideellen Befreiung aus der Misere zu suchen. Kreatives Bewusstsein wäre also auch hier die Voraussetzung für späteres veränderndes Handeln.

Doch kommt heute die Kunst von Randständigen bei den Randgruppen an?

Die "collection de l'art brut", die grösste Sammlung ihrer Art in Europa, ist eine elegante Kunstschau, die in einem Schloss in Lausanne untergebracht ist. Die Innenausstattung ist dezent und gediegen. Die Hängung und Ausstellung der Bilder und Objekte entspricht den Standards eines Kunstmuseums. Selbstverständlich ist ein Eintrittspreis zu bezahlen.

³ dies im Gegensatz zur Auffassung von HAUSER (zit. nach THURN, 1974, S. 129), vgl. Kap. B.2.3.

⁴ Zur Verschränkung von Kunst und Lebenswelt vgl. KIWITZ, 1986, S. 80-89

Die Sammlung ist nicht darauf ausgerichtet, kunstinteressierten Menschen aus der Unterschicht den Zugang zu Werken zu erleichtern, die in einer ihnen verwandten Befindlichkeit entstanden sind. Die gediegene Ausstattung und Atmosphäre ist eher dazu angetan, Kunstfreunde aus der Mittel- und Oberschicht in den Bann der so fremdartigen Zeichnungen und Gebilde zu ziehen. Auch die Beschaffenheit der Exponate lässt einen davon ausgehen, dass besonders "schöne", gefällige Werke ausgewählt wurden. Bei meinem Besuch konnte ich mich des Eindrucks nicht erwehren, dass auch hier - trotz Förderung von Randgruppen-Kunst - einem bürgerlichen Ästhetizismus gehuldigt wird.

Hier wird von den kunstinteressierten Kreisen der Mittel- und Oberschicht die Entdeckung einer neuen Kunstrichtung, nämlich eben der "art brut", zelebriert, was mehr mit Exotismus (der Lust am Fremden) als mit echtem sich ansprechen lassen zu tun hat. Die "art brut" wird so - entgegen der Absicht ihres Begründers Jean Dubuffet - zu einer neuen Sparte der "art culturel".

Aussenseiter Kunst ist hier in etablierte Kunst unter einem neuen Etikett hinübergekippt, ohne dass sie explizit den Herkunftsgruppen der Künstler zugänglich gemacht worden wäre. Gerade diese Gruppen aber haben ein Defizit, was die Zugangsmöglichkeiten zur Kunst betrifft, sei es wegen der abstumpfenden Arbeit, sei es wegen der bestehenden Ausgrenzung oder einfach wegen des Makels, nicht zur "kunstverständigen" Schicht zu gehören.

In der "art brut" werden wohl die Werke von kreativ tätigen randständigen Menschen einer bestimmten breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht und von dieser Öffentlichkeit mit Wertschätzung bedacht. Vielleicht führt dies bei manchen Rezipienten sogar zu einem Einstellungswandel diesen Gruppen gegenüber. Die nicht künstlerisch tätigen Randständigen bleiben dabei aber draussen und sie bleiben das, was sie schon immer waren: die da unten.

B.2.7. Die Dialektik des Erfolgs

Wird ein randständiger Künstler in das Pantheon der zu bewundernden Künstler aufgenommen, sei es in den Hallen der etablierten Kunst, sei es innerhalb der sich etablierenden "art brut", so muss er damit rechnen, dass sein Werk nicht als das ankommt, als was es vom Künstler konzipiert war. Dieser Umstand ist insofern nicht gravierend, als der Rezipient aufgrund seiner eigenen Befindlichkeit und seines eigenen kulturellen und persönlichen Hintergrunds etwas anderes aus dem Werk herausliest, als der Künstler hineingelegt hat. Eine persönliche Interpretation, die sich mit den Intentionen des Künstlers nicht voll und ganz decken muss, kann durchaus legitim sein.

Ein anderes Problem, das auf den bekanntwerdenden Künstler zukommt, steht im Zusammenhang mit der Rechtfertigung seiner Werke vor der Öffentlichkeit. Zuwachs an Selbstvertrauen und Verbesserung des Selbstbildes sind nicht die einzigen Begleiterscheinungen des Erfolgs. Die künstlerische Konzeption wird nun einer Reihe von Einflüssen, die vom intellektuellen und kulturellen Kräftefeld auf sie ausgeübt werden, ausgesetzt (vgl. BOURDIEU, 1983, S.76). Die Rezipienten und Kunstvermittler stellen ihre Anforderungen an das künstlerische Schaffen: es soll den Distinktionsbedarf decken, es soll kommerzialisierbar sein und damit den Kriterien des Kunstmarktes genügen, es soll als Kunstform legitimierbar sein. Die Konzeption des Werks vollzieht sich also im Spannungsbogen zwischen immanenter Notwendigkeit und sozialen Zwängen, zwischen Selbsterfahrungen des Erschaffers und antizipierten Publikumsvorstellungen.

BOURDIEU (op.cit., S.88) vermutet, "(...) dass die Künstler eher dem Erfolg als der gesellschaftlichen Niederlage gegenüber verwundbar sind (...)". Die Feststellung, dass das Werk seine Bedeutung und Wahrheit ebenso seinen Adressaten wie seinem Urheber verdankt, hat ein zweiwertiges Moment. Die Genugtuung und Zufriedenheit, die er aus seinem Erfolg schöpft, können in Zwang und Anpassung umschlagen, wenn er aus finanziellen oder persönlichen Gründen auf diesen Erfolg angewiesen ist. Die Abhängigkeit von der Legitimationsgewalt der Händler, Käufer und des rezipierenden Publikums (vgl. THURN, 1974, S.139) kann dazu führen, dass der Künstler seinen Stil verändert und sich von der Darstellung dessen, was ihn zum Schaffen drängt, entfernt.

THURN (vgl. 1979, S.147) definiert Stil als Anpassung des Künstlers an vorgegebene, erfolgversprechende Standards. Selbstverständlich ist diese Definition des Stils zu eng, zumal jeder Künstler auch schon vor seinem Bekanntwerden

seine persönliche Note und seine eigene Technik entwickelt. THURN (vgl. *ibid.* und S.148) relativiert denn auch die obige Feststellung und bezieht das rein individuell geprägte Element mit ein. Zu vermuten ist, dass die Entfaltung des Künstlers beeinträchtigt wird, wenn die fremdbestimmten Elemente seines Stils überhandnehmen.

BENNET (vgl. 1979, S.37) hält fest, dass das Publikum und die Kritiker als "Geschmacksfabrikanten" in grossem Masse über das unmittelbare Schicksal eines Kunstwerks entscheiden und den Künstler zur Änderung seiner Malweise veranlassen können.⁵

Der Künstler befindet sich also sobald er mit seinen Werken an die Öffentlichkeit tritt in einem Clinch zwischen den Anforderungen der Rezipienten und dem Drang seiner eigenen Kreativität. Will er weiterhin Erfolg haben, besteht tendenziell die Gefahr, dass er sich den Anforderungen anpasst.

Es gibt daneben aber noch ein anderes Szenario, wie der Künstler, ohne sich vorerst anzupassen, zu Ansehen und Erfolg kommt: Sein Stil wird von den Rezipienten mit Begeisterung aufgenommen und in die lange Reihe schöner, wohlgefälliger Gemälde, die gerne gesehen, reproduziert und gekauft werden, gestellt. Schockierende, aufmüpfige, wilde Malerei und Bildhauerei wird zum schicken Accessoire in der Wohnung aufgeschlossener Kunstliebhaber. Womit Magritte und Dali in den zwanziger und dreissiger Jahren aufrütteln wollten, das hängt heute als Reproduktion friedlich in so manchen Bürgerstuben, und Elemente von Warhols Parodien auf Werbung und Konsumhaltung werden ihrerseits längst wiederum in der Werbung verwendet. Durch Einverleibung und allgemeine Akzeptanz verbunden mit gut organisierter Vermarktung wurde ursprünglich kritische Kunst ihres Bisses beraubt.

Halten wir fest: Erfolg heisst für den Künstler, dass er möglichst viele Menschen mit seiner Botschaft erreichen kann, und dass seine Botschaft "in etwa" als das ankommt, als was sie gedacht war. Die Dialektik des Erfolgs in der Kunst konstituiert sich von zwei Seiten her. Die neuartige, kritische, aufmüpfige Botschaft des bekanntwerdenden Künstlers kann entweder durch vorbehaltlose Aufnahme und Einverleibung als blosses ästhetisches Schmuckstück bis zur inhaltlichen Wertlosigkeit inflationiert werden, oder sie kann durch dem Künstler notwendig erscheinende Anpassung an Rezipienten Interessen in "sittsame" Bahnen zurückgebogen werden.

⁵ Zur kreativitätslähmenden Wirkung des Erfolgs vgl. BOCOLA, 1988

B.3. DIE KUNST INNERHALB DER SOZIALEN KULTURARBEIT

Bildende Kunst ist ein Teil Arbeitsgebiet der soz. KA. Die positiven, identitätsstiftenden und freiheitsfördernden Impulse der Kunst werden in zwei Bereichen gefördert:

Auf der einen Seite soll unterprivilegierten Menschen in Malwerkstätten und -kursen der Zugang zur eigenen Kreativität erleichtert werden. Der Akzent liegt dabei mehr auf dem Bereitstellen von Möglichkeiten als auf dem Anleiten zu "richtigem" Malen.

Auf der anderen Seite schafft die soz. KA Orte, wo Vertreter bisher unbeachteter - weil scheinbar nicht etablierungswürdiger - Kunst ihre Arbeiten einer möglichst breiten Palette von Besuchergruppen zeigen können. Dabei wird besonders darauf geachtet, dass der Zugang Menschen, die sich nicht in die Kunstmuseen begeben (Jugendliche in Subkulturen, Ausländer, alte Menschen, etc.), offenbleibt.

Bevor im Teil C zwei randständige Künstler vorgestellt werden, soll in den folgenden drei Abschnitten der Kunstbegriff der soz. KA etwas genauer beleuchtet werden.

B.3.1. Kunst als Kommunikation und Problemlösung

"Soziale Kulturarbeit ist eine Form der Realisierung des 'Kommunikationsprozesses der Kunst'. Sie verändert Künstler und Publikum" (KRAMER, 1986, S.32).

Künstlerische Darstellung vermittelt die Freisetzung von subjektiven Erlebnisinhalten. Durch diese Freisetzung wiederum wird es dem Individuum ermöglicht, diese Erlebnisinhalte zur Bewältigung von Lebensschwierigkeiten nutzbar zu machen (vgl. TREPTOW, 1988 (1), S.96). Der schöpferische Prozess und in geringerem Masse auch der Rezeptionsprozess verändern die Befindlichkeit des Individuums. Diese Veränderung in der spielerisch kreativen Auseinandersetzung mit dem Material begünstigt das, was im Rahmen der therapeutischen psychosozialen Funktionen der Kunst als Katharsis Effekt beschrieben wird (vgl. SILBERMANN, 1979, S.1139).

Die soz. KA fördert also künstlerische Betätigung, weil die Kunst über die Eröffnung neuer Bewusstseins Ebenen und Kommunikationskanäle "indirekt" problemlösend wirken kann. Da es sich die soz. KA aber (im Gegensatz zur kulturellen SA) nicht zum Ziel gesetzt hat, die Kunst zur Problemlösung zu instrumentalisieren, ist der beschriebene Problemlöseffekt als eine Art Nebennutzen neben der aus künstlerischer Betätigung erwachsenden subjektiven Zufriedenheit zu verstehen.

B.3.2. Persönliche Ressourcenmobilisierung mit Hilfe von Kunst

Die persönliche Ressourcenmobilisierung, die schon im letzten Abschnitt als Eröffnung von neuen Bewusstseins Ebenen und Kommunikationskanälen beschrieben wurde, vollzieht sich mit Hilfe der Freisetzung schöpferischer Energien. Bisher deklassierte Menschen werden gewahrt, dass ihnen durch den Zugang zur Kunst Erlebniszustände von Anerkennung, Selbstsicherheit und erfüllter Zeit ermöglicht werden, die bis anhin "denen da oben" vorbehalten schienen. Diese Erlebniszustände besitzen einen Wert in sich (vgl. TREPTOW, 1988 (1), S. 98f.).

Die soz. KA versucht im Wissen um 1) das indirekte Problemlösungspotential der Kunst, 2) die Kommunikations-Ergiebigkeit von künstlerischer Produktion und 3) die Freilegung persönlicher Ressourcen durch künstlerische Betätigung, die Kunst von Randständigen zu fördern und sie einem breiten Publikum zugänglich zu machen, wobei hier die bisher puncto Kunstrezeption zu kurz gekommenen, kulturell deklassierten Schichten den Vorrang haben.

B.3.3. Die Dilettantismus-Frage

Soz. KA fördert das Schaffen randständiger, zum grössten Teil künstlerisch ungebildeter Laienkünstler. Der persönliche Erlebniswert wird über die technische Vollendung, die Tiefe und Unmittelbarkeit der ausgedrückten Inhalte über einen formvollendeten Stil gestellt. Begreiflich, dass sich die soz.KA dem Dilettantismus Vorwurf, der vornehmlich von professionellen Künstlerkreisen erhoben wird, stellen muss.

Von Künstlerseite wird gefordert, vermehrt Künstler in die soz. KA einzubeziehen, denn was Sozialarbeiter und -pädagogen in dieser Domäne machten, bliebe dilettantisch und hausbacken: "Ohne Künstler läuft nichts in der Kulturarbeit (...)" (KIRCHGÄSSNER, 1988, S.39). Mit dieser Feststellung stellt KIRCHGÄSSNER die künstlerische Kompetenz der Sozialarbeiter und Sozialpädagogen zu Recht in Frage, denn diese verfügen tatsächlich nicht über das Fachwissen, das ein ausgebildeter Künstler sich angeeignet hat.

Für die Qualität des künstlerischen Ausdrucks im Rahmen von Kunstinitiativen der soz. KA plädieren auch FUCHS und SCHNIEDERS (vgl. 1982, S.34f.) mit der Warnung, Kunst dürfe nicht zum Mittel zum Zweck (z.B. der Interaktion in Gruppen) oder zum blossen Alibi verkommen. In der Tat begibt sich Kulturarbeit, wenn sie sich der Kunst widmet, auf das Terrain von Künstlern und Kunstwissenschaftlern.

KRAMER (vgl. 1988, S.93) fordert deshalb Formen der verstärkten Zusammenarbeit von professionellen Künstlern und Laien in allen Sparten, was ebenso den Künstlern zu mehr sozialer Wirkung wie den sozialpädagogischen Kunstlaien zu mehr künstlerischer Kompetenz verhelfen kann.

Während bisher die Dilettantismusfrage um die Kompetenz der in der soz. KA tätigen Professionellen kreiste, geht TREPTOW (vgl. 1988 (1), S.95) das Problem unter dem Gesichtspunkt der Qualität der Produkte, die von Benutzern der soz. KA hergestellt werden, an. Er sieht die Frage nach dem Zulassen des Dilettantismus als Dilemma zwischen soz. KA und Sozialarbeit.

Die **sozialpädagogisch/sozialarbeiterische Perspektive** stellt sich auf den Standpunkt, dass das Ungekonnte verziehen werden kann: "Nicht allein das fertige Resultat ist hier das Kriterium, sondern die im Versuch freigesetzten subjektiven Erlebnisinhalte in ihrer Bedeutung für die Bewältigung von Lebensschwierigkeiten" (op.cit., S.86).

Die **Sicht der soz. KA** richte sich dagegen eher auf künstlerische Kriterien. Im Blick ist hier die Beziehung zwischen dem handelnden Subjekt und dem bearbeiteten Material, die sich auch an der Erfüllung ästhetischer Gütekriterien orientiere (ibid.).

Für TREPTOW ist in der soz. KA aber nicht die Differenz von Materialzustand zu Materialzustand zentral, sondern die Differenz zwischen subjektiven Zuständen, die sich durch künstlerische Tätigkeit verändern (vgl. op.cit. S.97).

Ausserdem sei der Dilettantismusbegriff nicht festgefügt und der Gehalt dessen, was dilettantisch ist, werde in der Kulturproduktion immer wieder verschoben: "'Neue Wilde' oder noch jede revolutionäre Neuerung eines Genres wurden anfangs dem Verdacht des Dilettantismus unterzogen" (op.cit., S.95).

Das Element, das die Sichtweise der soz. KA von einer künstlerischen unterscheidet, besteht in der Tatsache, dass hier der Versuch einer kreativen Realisierung Eigenwert erhält und entlassen wird aus dem abwertenden Status, lediglich Vorbereitung für das Eigentliche, Gekonnte, Originelle zu sein (vgl. op.cit., S.99).

TEIL C: ZWEI RANDSTÄNDIGE KÜNSTLER

=====

"Jeder gehört zu uns, der unmittelbar und unverfälscht wiedergibt, was ihn zum schaffen drängt."

aus dem Programm der
"Brücke", 1906¹

Die Diskussion um Kunst und soz. KA ist noch kaum über das Stadium von programmatischen Aufsätzen hinaus. Es fehlen empirische Untersuchungen über die Wirkungen von Kunstförderung in der soz. KA.

Auch die vorliegende Arbeit ist in der Empirie durch die genauere Beschreibung bloss eines randständigen Künstlerschicksals - desjenigen von Karl Isler - verankert. Dadurch wird aber dessen Relevanz in keiner Weise geschmälert. Im streng wissenschaftlichen Sinne könnte die bei ihm von mir angewandte Untersuchungsmethode als teilnehmende Beobachtung eingestuft werden. Mit diesem alten Mann, den ich während meines ersten Studienpraktikums kennenlernte, verbindet mich jedoch mehr als wissenschaftliches Interesse. Ich durfte mit ihm zusammen erleben, wieviel seine Kunst für ihn bedeutet, wieviel sich durch die Veröffentlichung seiner Werke bei ihm veränderte, und wie sich durch diese Veränderung auch seine Malerei weiterentwickelte.

Der zweite beschriebene Künstler, Sam Rodia, wurde deshalb in diese Arbeit aufgenommen, weil er eine Art Probe aufs Exempel ist, dass innovative Kreativität ohne jeden Kontakt zu pädagogischen, künstlerischen oder sozialarbeiterischen Einflüssen gedeihen kann. Dadurch werden Initiativen der soz. KA nicht überflüssig. Aber Sam Rodia ist ein Beweis dafür, dass Kreativität ein allgemeines menschliches Bedürfnis ist, dem auch unter grossen äusseren Schwierigkeiten nachgegangen wird, was mitunter zu phantastischen Resultaten führen kann.

¹ nach dem Holzschnitt von E.L. Kirchner

C.1. KARL ISLER

C.1.1. Seine Biographie

Isler ist ein wortkarger Mensch. über sich selbst und seine Vergangenheit spricht er nur, wenn er wirklich Vertrauen zu einem Menschen gefasst hat. Seine kurzen autobiographischen Aussagen sind wie Blitzlichter, die seinen ansonsten für uns im Dunkeln bleibenden Lebensweg für Augenblicke beleuchten. Der Rest findet sich in seinen Bildern. Sie sind nur dem zugänglich, der sich auf sie einlässt und sie zu entschlüsseln sich öffnet. Er selbst macht sie für den Betrachter nur selten mit einem kurzen Kommentar verständlicher.

Die biographischen Notizen stützen sich auf schriftlich aufgezeichnete Gespräche, die Röbi Widmer, Teammitglied im "Suneboge", mit Karl Isler im Mai 1987 führte. Es wurden auch Aussagen von Menschen, die mit Isler zu tun haben oder hatten, miteinbezogen.

Karl Isler wurde am 28. März 1907 als Sohn eines Kranführers in Bichwil im Kanton St. Gallen geboren. Er war das älteste von drei Kindern der Familie Isler. Die Volksschule besuchte er an seinem Geburtsort. Anschliessend machte er eine Lehre als Dreher bei der Firma Bühler in Uzwil (SG), dem Arbeitgeber seines Vaters. Vom Vater weiss er lediglich zu berichten, dass er "gesoffen" habe. Seine Mutter sei gut zu ihm gewesen.

Nachdem er 1926 seine Lehre abgeschlossen hatte, arbeitete er zuerst ein knappes Jahr bei der Maschinenfabrik Sulzer in Winterthur um danach zur Schweizerischen Lokomotivfabrik zu wechseln, wo er dreieinhalb Jahre blieb.

Während der Weltwirtschaftskrise wurde er entlassen und schlug sich mit Gelegenheitsarbeiten durch: als Heuer, als Holz- und Kiesgrubenarbeiter, als Schneeräumer. Es ist die Zeit, in der sich Karl auf Wanderschaft begibt und dort bleibt, wo er für eine Zeit ein Auskommen findet. Er kommt auf diese Weise bis nach Genf, und arbeitet später wiederum in Altenrhein bei Dornier.

über die Jahre seiner Wanderschaft kann (oder will?) Karl Isler nichts Genaues sagen. Seine Familie kommt nicht mehr vor, und von Freunden oder Frauen spricht er nicht: "Ich denke nicht mehr nach über die Vergangenheit. In den Bildern kommt's zur Geltung."

Isler hat einen Vormund. Der weiss zu berichten, dass schon bald nach der Lehre eine Schizophrenie bei ihm ausbrach. Er war immer wieder in verschiedenen psychiatrischen Kliniken hospitalisiert. Zu seiner psychischen Krankheit gesellte sich der Alkoholismus.

Seit dem Frühjahr 1977 wohnte Karl Isler im Männerheim Reblaub in Zürich. Aus dieser Zeit ist erstmals bekannt, dass er sich, als Siebzigjähriger, künstlerisch betätigte. Er zerschlug verschiedenfarbige Glasflaschen, klebte die Scherben auf eine Unterlage und übergoss das Ganze mit Farbe. Die Bilder, die Art ihrer Herstellung und die Spuren, die er in seinem Arbeitsraum hinterliess, haben offenbar vor allem Schrecken verbreitet. Keines seiner Bilder aus jener Zeit ist erhalten geblieben.

Ein schizophrener Schub und Karls Hang zum Alkohol machten ein weiteres Verbleiben im Männerheim Reblaub unmöglich. Er wurde im September 1978 ein weiteres Mal in die psychiatrische Universitätsklinik Burghölzli in Zürich eingewiesen. Auch dort malte er. Allerdings durfte er keine Glasscherben benutzen. Im Krankenhaus klang sein Alkoholismus ab, wurde aber durch Medikamentenabhängigkeit ersetzt.

Anderthalb Jahre später kam sein Arzt zur Überzeugung, dass Karl ausserhalb der Klinik besser leben könnte. Seit dem 15. März 1980 lebt er im "Suneboge", wo ihm auf dem Dachboden schon bald nach seiner Ankunft ein Atelier, das er rege benutzt, eingerichtet wurde. Er konsumiert regelmässig Schlaftabletten und sagt, es inspiriere ihn. Unter Medikamenteneinfluss könne er am besten malen.-

Im Sommer 1983 unternahm Karl Isler mit einem Praktikanten des "Suneboge" eine Reise nach Paris, um seine Bilder von dortigen Galeristen prüfen zu lassen. Doch niemand hatte Interesse daran.

Vom 9. bis zum 16. Juni 1987 fand seine erste Einzelausstellung in Tübingen statt. Es folgten bisher zwei weitere Ausstellungen in Fribourg (29. Februar bis 13. März 1988) und in Bern (19. August bis 18. September 1988).

Karl Isler ist jetzt zweiundachtzig Jahre alt. Er bedarf einiger pflegerischer Zuwendung, weshalb sein weiterer Verbleib in der "Arbeitsgemeinschaft Obdachloser Suneboge"², die zu seiner neuen Heimat geworden ist, ungewiss zu werden droht.

² Karl Isler über den Suneboge: „Es ist ein gutes Haus; das Milieu halt.“

C.1.2. Der "Suneboge"

Die "Arbeitsgemeinschaft Obdachloser Suneboge" in Zürich ist eine Gründung des Pfarrers Ernst Sieber. Sie hat zum Ziel, entwurzelten obdachlosen Männer ein neues Zuhause zu geben. Sie wurde 1975 gegründet. Der "Suneboge" ist in einem ehemaligen Bezirksgefängnis im Kreis 2 in der Nähe des Bahnhofs Selnau untergebracht.

Es sind 55 Plätze für obdachlose Männer vorhanden. Das Betreuungsteam verfügt über 3 1/2 Stellen. Hinzu kommt eine Gärtnermeister und eine Werkstattleiter-Stelle.

Vom Konzept her ist der "Suneboge" auf christlicher Solidarität aufgebaut. Das Ziel ist ein möglichst grosses Miteinander zwischen Team und Bewohnern ohne einengende Druckausübung. In periodisch stattfindenden Hausversammlungen bestimmen Bewohner und Team demokratisch über anstehende Fragen und Probleme.

Der "Suneboge" ist für viele seiner Bewohner zu einer zweiten Heimat geworden. 1986 wohnten 33 Männer seit mehr als zwei Jahren dort.

Zu dieser Kontinuität gehört, dass die Bewohner neben Essen und einem Schlafplatz auch Arbeitsmöglichkeiten (z.B. im Garten, in der Werkstatt, im Haus), die bescheiden entlohnt werden, vorfinden. Die Küche, ein Kleidermagazin, wo gratis Gebrauchtkleider abgegeben werden, und die Wäscherei werden von den "Suneböglern" selbständig besorgt.

Der "Suneboge" versteht sich nicht einfach als Obdachlosenheim oder Notschlafstelle, sondern als Gemeinschaft, die den Bewohnern Raum für Eigenaktivitäten schaffen will. Zum Konzept gehört es deshalb, den Talenten und Neigungen der Bewohner Freiräume zur Verfügung zu stellen, wie der "Suneboge" überhaupt als Freiraum innerhalb der Institutionen, die sich um Obdachlose kümmern, bezeichnet werden kann.

Karl Islers Atelier gehört zu diesen Freiraum Angeboten. Obschon der "Suneboge" keine Einrichtung der soz. KA sondern der Nichtsesshaftenhilfe ist, kann innerhalb dieses Rahmens die Kreativität eines Karl Isler gedeihen, da er an diesem Ort beides, Akzeptanz seiner Person und Raum für sein Schaffen, gefunden hat.

C.1.3. Sein Schaffen

Islers am häufigsten benutzte Materialien sind Kunstharzfarbe und Karton. Auf Kartonbogen des Formats 50x70cm giesst er Farbe und lässt sie, indem er das Blatt nach verschiedenen Seiten dreht, zerfliessen (Abb.2).

Manchmal greift er mit dem Pinsel ein und malt Strukturen auf den bereits trockenen zerlaufenen Untergrund (Abb.3: Architektonische Strukturen).

Kartonstücke werden auf beiden Seiten angemalt, bereits gemalte Bilder werden mit vollkommen anderen Strukturen und Farben zugedeckt.

Karl greift auch zu anderen Materialien: Er begiesst getrocknete Johannisbeeren mit Farbe, malt Kuchenreste, die er auf einen alten Buchrücken klebt, an, übermalt gerahmte Bilder, hölzerne Kistendeckel oder Schubladen mit seiner Kunstharzfarbe.

Ab und zu verwendet er Photos. Es sind überwiegend Gesichter, die er mit seinen Mal Wogen umrandet (Abb.4).

In seinem Atelier türmen sich Hunderte von Bildern (Abb.5), die teilweise noch in feuchtem Zustand übereinandergeschichtet aneinander festkleben und beim Auseinanderreissen beschädigt werden. Farbdeckel, die er zwischen die geschichteten Bilder legt, und Farbdeckelabdrücke sind Bestandteile einzelner Gemälde.

So präsentierte sich uns Karl Islers Schaffen, als wir mit ihm und einigen Freunden Ende 1986 sein Dachkammer Atelier betraten, um erste Sondierungen für eine eventuelle Ausstellung vorzunehmen. Karl war sehr erfreut darüber, dass eine Ausstellung in Sicht sei, gab aber über sein Werk nur wenig Auskunft.

Zu jener Zeit war sein Schaffen durch eine Vielzahl von "Satellitenbildern" (Abb.6) geprägt. Karl gab ihnen diesen Namen, weil sie wie Fotos sind, welche die Erde aus dem Blickwinkel eines Erdtrabanten zeigen. Es sind diejenigen Werke, die mit verdünnter Farbe geträufelt werden und dann verlaufen. Solche stellte er damals in sehr grosser Zahl und Vielfalt her. Er könne in einer Nacht ein Bild malen, wenn es ihm gut gehe, sagte er mir einmal. Diese Satellitenbilder (vgl. Abb. 7) stellte er bereits während seines letzten Burghölzli Aufenthalts (1978 80) her.

Schon Ende 1986 malte Isler neben den "Satellitenbildern" auch Bilder, in denen ein stärkeres Eingreifen in die natürlich zerlaufenden Strukturen sichtbar wird. In einem "Doppelbild" (Abb.8) setzt er in ein Bild von Laufstrukturen ein zweites mit ganz anders gestalteten Mustern. Die bewussten Eingriffe in diese Satelliten Lauf Bilder sind aber zu jener Zeit noch die Ausnahme.

Nach der ersten Ausstellung in Tübingen beginnt Isler anders zu malen. Seine Laufstrukturen stellt er zwar immer noch her, greift aber immer mehr und immer bewusster ein. Er grenzt die Laufstrukturen klarer gegen den Rand ab wie beim "Spinner vom Burghölzli" (Abb.9) zu sehen ist. Bei diesem und beim "Kanton Zürich" (Abb.10) ist zu erkennen, dass Isler seine Treufeltechnik verfeinert hat: Die Träufelstrukturen sind wichtiger geworden als das Ausfüllen des ganzen Blattes mit Farbe, was vorher überwog.

Auf die Ausstellung in Bern hin malte Isler erstmals Gesichter, die eine Befindlichkeit ausdrücken (Abb.11,12,13). Ausserdem werden seine ganzflächigen Kompositionen ruhiger und ausgereifter. Satellitenbilder stellt er heute keine mehr her.

Die Bildbeispiele 14+15 zeigen, wie Isler seine Bilder übermalt, wenn sie ihm nicht mehr gefallen oder wenn keine andere Malfläche vorhanden ist. Die beiden Bilder wurden nacheinander auf dieselbe Seite einer Glasscheibe aufgetragen. Auf der Rückseite ist durch das Glas das spiegelverkehrte erste Bild zu sehen.

Karl Isler spricht bezüglich seiner Maltätigkeit immer von "schaffe" und nicht etwa von Zeitvertreib oder Musse. Auf die Frage, wie es ihm gehe, antwortete er mir einige Male, er müsse halt "viel schaffe".

Der in jedem Kaufhaus erhältliche Kunstharzlack, den er verwendet, deutet darauf hin, dass für ihn der Distinktionswert seiner Kunst sekundär ist. Er nimmt das gebräuchlichste und billigste Material, um sein Ziel, Bilder herzustellen, zu erreichen.

Welche Funktionen hat die Malerei für Karl Isler? Was bedeutet sie ihm?

Vergangenheitsbewältigung spielt dabei eine grosse Rolle. Die Vergangenheit, über die er nicht mehr nachdenkt, kommt nach seiner Selbstaussage in den Bildern zur Geltung, zum Ausdruck. Vergegenwärtigt man sich nochmals Islers Werdegang, der gekennzeichnet war durch das Hin und Her zwischen psychiatrischer Klinik, Obdachlosigkeit, Alkohol und Gelegen-

heitsarbeiten, erstaunt es nicht so sehr, dass viele seiner Werke Schreckensvisionen von Chaos und Untergang sind. Diese Bilder provozierten bei mir als Betrachter zuerst Angst und Beklemmung. Die negativen Emotionen werden aber gleichzeitig gebannt durch die wohlige Gewissheit, dass sie sich sicher plazierte, in Kunstharzlack auf einer Kartontafel festgehalten, befinden.

Aber nicht nur von seiner Vergangenheit malt sich Karl Isler frei. Als ich ihn nach langer Zeit wieder einmal besuchte und mich nach seinem Befinden erkundigte, fragte er sofort, ob ich mit ihm in sein Atelier komme. Dort zeigte er mir seine neuesten Schöpfungen; dort **sah** man, wie es ihm ging. Für den wortkargen alten Mann ist seine Malerei eine Möglichkeit zu **erweiterter Kommunikation**, zum Ausdrücken von Inhalten, die er sprachlich nicht loswerden kann.

Dadurch, dass er etwas ausdrücken und mit Lack auf Papier bannen kann, wird er auch ein Stück weit frei davon. Karl drückte durch die vor den Ausstellungen überwiegenden chaotischen und aggressiven Inhalte seiner Bilder einen Teil von sich selbst ungefiltert durch den Verstand aus, was dadurch verstärkt wird, dass er - nach eigenen Aussagen - am besten unter Narkotika Einfluss arbeitet. Er **malt sich so frei** von seinem sich ausserhalb der Welt Fühlen (vgl. "Satellitenbilder"; die Perspektive des Erdtrabanten), frei von Chaosgefühlen und Aggressionen. Diese Hypothese wird durch die Beobachtung verstärkt, dass Karl fast nie aggressiv reagiert, sondern im Gegenteil mit seinen knappen, witzigen Sprüchen schon manche brenzlige und aggressive Situation im "Suneboge" entschärft hat.

Seine Kunst ist für ihn ein Ventil, ein Mittel befreiender und befreiter Kommunikation, mit dem er das zu Papier (oder auf Buchrücken, Kistendeckel, Glasscheiben, etc.) bringt, was er anders nicht ausdrücken kann.

Karl Isler ist ein Künstler, der jenseits des Handwerks Kunst die Farbe benutzt, um sich völlig uneingezwängt in kunst-kritische oder kunsthandwerkliche Schemata oder irgendwelche anderen Schablonen von den dargestellten Inhalten freizumachen. Diese Befreiungstat kann er aber nicht ausschliesslich allein und für sich selbst vollziehen. Zur befreienden Kommunikation gehört ein Kommunikationspartner, der nicht nur aus dem gemalten Werk bestehen kann.

Obwohl sich Karl bisher keinen Publikumswünschen angepasst hat, hatte die Ausstellung seiner Bilder für sein Schaffen eine verändernde Wirkung. Davon wird nach einer kurzen Situierung der drei Ausstellungen im übernächsten Abschnitt die Rede sein.

C.1.4. Die Ausstellungen

a) Tübingen (9. 16.6.1987):

Die Ausstellung wurde durch Gottfried Klähr, Christian Schlapp, Vaike Koha und den Autor organisiert. Ohne die Unterstützung und Mitarbeit von Röbi Widmer, Teammitglied im "Suneboge" wäre das Projekt wohl kaum denkbar gewesen.

Die Ausstellung fand im evangelischen Gemeindehaus "Lamm", am Rathausplatz, im Zentrum der Altstadt statt. Die Hängung erfolgte auf weissen Stellwänden, die im ersten Stock, im Vestibül aufgestellt wurden. Es wurden 26 Werke gehängt, davon ein doppelseitiges Bild, das frei im Raum befestigt wurde. Sehr wenige Bilder hatten damals Titel. In Karls Schaffen überwogen die "Satellitenbilder", die ganzseitigen Treufel- und Laufstrukturen. Eine separate Stellwand zeigte auf drei Grossphotos Karl Isler in seinem Atelier, sowie auf zwei grossen Bogen seinen Lebenslauf. Wir druckten für diese Ausstellung zweifarbige Plakate, die wir in der Stadt aufhängten.

Hans Thiersch, den wir anfragten, ob er das Patronat dieser Ausstellung übernehmen wolle, sagte wegen Zeitmangel ab. Für die Vernissage verschickten wir über 70 Einladungen. Eine Pressemappe, die von Christian Schlapp und mir zusammengestellt wurde, ging an die Zeitungen von Tübingen und Stuttgart. Eine Schautafel vor dem Eingang machte auf die Ausstellung aufmerksam. Trotzdem mussten wir damit rechnen, dass Islers Werk nicht beachtet würde, war er selbst doch gänzlich unbekannt.

An die Vernissage kamen dann über 50 Personen. Auch eine Korrespondentin des "Schwäbischen Tagblattes" war anwesend.

Aber wie würden Karl Islers Bilder ankommen? Würden die Besucher sie als kindische Schmierereien eines irren Alten anschauen? Würde die ganze Veranstaltung als PR Bluff abgekanzelt werden?

Doch die Besucher liessen sich von den Bildern ansprechen und nahmen Islers Werk ernst. über einzelne Bilder wurde rege diskutiert.

An der Vernissage wurden drei Bilder verkauft. In der Lokalpresse erschien ein Artikel mit Bild. Die überaus positiven und ermutigenden Besucherbuch Eintragungen bestätigten Karl und bestärkten uns in der Absicht, weitere Ausstellungen zu veranstalten.

Anzumerken ist, dass die Veranstalter von keiner Ausstellung einen finanziellen Gewinn beanspruchten, wie die Ausstellungen überhaupt nicht mit kommerziellen Intentionen durchgeführt wurden. Die Veranstalter erhielten lediglich belegte Spesen zurückerstattet. Der Erlös aus dem Bilderverkauf ging vollumfänglich an Karl Isler.

b) Fribourg (29.2. 13.3.88)

Die einwöchige Ausstellung in Tübingen war eindeutig zu kurz gewesen. Im Studentenzentrum Fries konnten wir, nachdem die Universität Fribourg es abgelehnt hatte, die Ehrenhalle zur Verfügung zu stellen, wenigstens eine Hängung über zwei Wochen realisieren.

Die Veranstaltergruppe war von nun an um Gottfried Klähr, der sich aus Zeitdruckgründen zurückzog, kleiner geworden.

Die Bilder diesmal etwa 40 Exemplare wurden im Salon, im Treppenhaus zum Keller, im Kellergang und in einem grösseren Raum im Keller ausgestellt. Es überwogen noch immer die "Satellitenarbeiten", wobei neuartige Kompositionen wie "Der Kanton Zürich" oder "Der Spinner vom Burghölzli" (vgl. Abb.10+9) eine entscheidende Änderung in Islers Schaffen andeuteten: Das Prägende dieser Bilder ist nicht mehr der möglichst geschlossene Auftrag von Laufstrukturen. Ränder werden weiss belassen und die geträufelten Strukturen werden feiner und differenzierter. In der Eingangshalle waren Karls Lebenslauf, der Pressebericht aus Tübingen und wiederum drei Grossformat Photos gehängt.

Technisch das Aufwendigste an dieser Ausstellung war die Installation der Beleuchtung im Kellergang und im Ausstellungsraum im Untergeschoss.

Das Vernissagen- und Besucherpublikum setzte sich zu einem grossen Teil aus Benutzern des Fries, d.h. aus Studierenden und aus Leuten im Umfeld der Uni zusammen. Zu den Benutzern gehören auch Studierende in schlechten Wohnverhältnissen (Küche, Bad, Waschmaschinenbenützung), darunter viele Ausländer. Aus ihnen rekrutierte sich das Laufpublikum, das in Tübingen wegen der zentralen Lage etwas breiter gefächert war. An der Vernissage erschien, wie auch schon in Tübingen, nebst Karl Isler, eine Delegation von etwa zehn "Sunebög-lern". Daneben kamen etwa 30 Personen aus unserem Bekanntenkreis.

Die Öffentlichkeitsarbeit (Druck von Plakaten, Aufnahme ins Fries-Programm) wurde diesmal von einem Mitarbeiter der Studentenzentrums Fries besorgt. Die Pressemappe wurde wiederum von Ch. Schlapp und von mir zusammengestellt. Aufgrund der Dokumentation erschien ein Artikel in den "Freiburger Nachrichten".

An dieser Ausstellung wurden sieben Bilder verkauft.

c) Bern (19.8. 18.9.88)

Die bisher letzte Ausstellung wurde im Haus "La Prairie" durchgeführt. Die Benutzer sind Jugendliche mit Drogen- und psychischen Problemen, sowie ältere, einsame Menschen. Diesen stellt die "Prairie" eine offene Tagesstruktur zur Verfügung. Es besteht die Möglichkeit zum Gespräch, zur Mithilfe in der Gemeinschaft (gemeinsames Mittagessen) oder einfach zum "Dasein". Von diversen Gruppen und Veranstaltern werden die Räume der "Prairie" für Kurse und Tagungen benutzt. Auch Ausstellungen werden ab und zu durchgeführt. Das Haus wird auf ehrenamtlicher Basis von Mitgliedern einer katholischen Kirchgemeinde betreut.

Die "Prairie" ist ein ehemaliges Pfarrhaus und deshalb sehr grosszügig gebaut. Für die Hängung stand uns ein grosser hoher Saal im Erdgeschoss, ein dazu gehöriger Vorraum, Gang und Treppenhaus zum ersten Stock sowie ein Raum im ersten Stock zur Verfügung. Es wurden 46 Bilder gehängt, begleitet von der inzwischen üblichen Karl Isler Einführungswand.

Schon bei der Hängung ergaben sich Kontakte zwischen den Benutzern und den Veranstaltern. An die Vernissage kamen über 80 Personen, viele davon Benutzer der "Prairie". Beim gemeinsamen Abendessen nach der Vernissage im Garten des Grundstücks entstanden mannigfaltige Kontakte zwischen den Benutzern und Mitarbeitern der "Prairie" einerseits und den "Suneböglern" darunter natürlich Karl Isler und den Ausstellungsveranstaltern andererseits. Erstmals war es hier in grösserem Ausmass möglich, Karls Bilder "seinen" Leuten zugänglich zu machen. Daneben kamen natürlich auch viele Besucher aus dem Bekanntenkreis der "Prairie" Mitarbeiter, die eher zur etablierten Schicht zu zählen sind.

Der Text unserer Pressemappe wurde in der "Berner Tagwacht" mit einem Bild von Karl Isler abgedruckt. Der Rest der Berner Presse schwieg sich über unser Projekt aus.

Diesmal wurden zwölf Bilder verkauft. Es war aber nicht der Verkaufserfolg, der diese Ausstellung zur bisher besten machte. Karl Isler begann auf diese Ausstellung hin und nochmals nach der erfolgreichen Vernissage ganz anders zu malen, neue Techniken anzuwenden, und seine Bilder selbstbewusster zu vertreten. Auf diese Veränderungen kommen wir im letzten Abschnitt dieses Kapitels zu sprechen.

Zürich (27.9. 20.10.90)

Im Gemeinschaftszentrum Riesbach in Zürich ist für den Herbst des nächsten Jahres eine weitere Ausstellung geplant.

C.1.5. Die Veränderungen

Karl Isler ist seinem Schaffen gegenüber selbstbewusster geworden. Sein befreites Lachen nach der Vernissage in Tübingen liess erkennen, wie froh er war, nun nicht mehr der Einzige zu sein, der sich für einen Künstler hielt. Der Zuwachs an Selbstbewusstsein als Künstler im Verlauf der Ausstellungen veränderte auch seine Malweise.

In Tübingen überwogen die "Satellitenbilder" (vgl. Abb.2,6,7). Nach seiner eigenen Aussage kommt in Islers Bildern seine Vergangenheit zur Geltung, d.h. sein Schaffen hat autobiographischen Charakter. Die "Satellitenbilder" drücken Islers sich ausserhalb der Welt Fühlen aus. Die Perspektive des Betrachters ist bei diesen Bildern die eines Erdtrabanten, der eine Welt im Blick hat, die aus einem unverständlichen, beängstigenden Gewirr von Farbflecken besteht, aus dem nur manchmal, gleichsam zufällig, eine Struktur herauszulesen ist. Der Schöpfer (oder Betrachter) wird zum sich gerade noch im Anziehungsfeld des Planeten befindlichen Aussen-Seiter, der von der Welt festgehalten wird, ohne eigentlich zu ihr zu gehören. Aus dieser Entfernung bleibt die Welt für ihn ein unverständliches, bedrohliches, buntes Durcheinander.

Zwischen den Ausstellungen in Tübingen und Fribourg beginnt Isler anders zu malen. In den Bildern "Der Spinner vom Burghölzli" und "Der Kanton Zürich" (Abb.9+10) kommt er sich selbst und der Welt näher. Im bunten, weiss blau roten Gewirr des "Kantons Zürich" sind in der unteren Bildhälfte Reihen von gleich grossen Kartonquadraten aufgeklebt: In Zürich wird gebaut. Die geträufelten Strukturen sind feiner und weniger willkürlich als bei den "Satellitenbildern". Immer noch überwiegt das Gewirr, es ist aber feiner, unterscheidbarer, übersichtlicher geworden. Ausserdem stellt es nicht mehr die Oberfläche des fremdartigen Planeten, sondern Islers Wohnkanton dar.

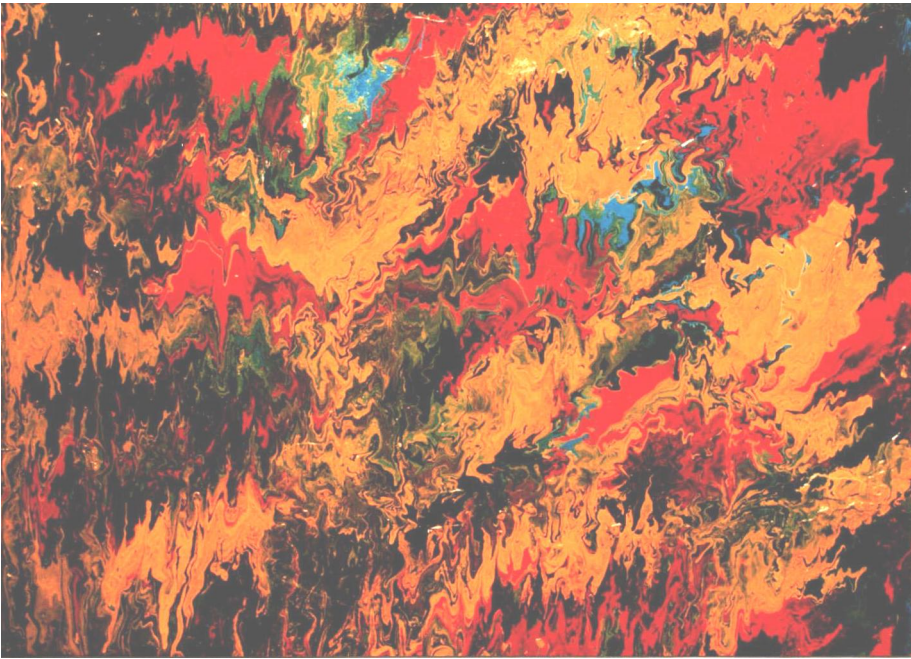
"Der Spinner vom Burghölzli" ist nicht etwa bloss die Externalisierung der unverständlichen Innenwelt eines Psychotikers. Es stellt die Situation eines bunten Zeitgenossen dar, der etwas wirr aber gar nicht bedrohlich innerhalb der klinisch reinen, mit weissbementelten Menschen (weisser Rand) versehenen Welt der psychiatrischen Klinik "zu Rande kommen" muss. Den Rahmen dieser Welt bestimmen die weissen Krankenhauswände und das weissbekleidete Pflege- und Arztpersonal: eine aussagekräftige und humorvolle symbolische Darstellung von Karls Befindlichkeit zu seinen "Burghölzli Zeiten".

Zwischen der Ausstellung in Fribourg und derjenigen in Bern ist nochmals eine markante Veränderung auszumachen. Karl Isler öffnet sich in seinem Schaffen immer mehr, kommt sich und dem Planeten noch näher. Mit den Gesichtern (Abb.11,12,13) produziert Isler erstmals Gemälde, die durch das menschliche Antlitz eine gewisse Befindlichkeit ausdrücken. Aus wilden blau roten Farbflecken ragt in Bild Nr.11 etwas Menschliches: ein angedeutetes Antlitz. Im Bild Nr.12 schält sich der obere Teil des Kopfes, der den Verstand enthält, aus dem weisslichen Brei, der Mund und Nase noch umhüllt: die Darstellung eines Befreiungsversuches aus den das Hirn zerfressenden psychotischen Zuständen.

"Der weiss nicht recht, was er will" (Abb.13) steht in der gleichen Reihe, wie die beiden eben beschriebenen Bilder. Die Farbe ist hier jedoch plastischer aufgetragen. Die Sinnesorgane sind mit einem schweren Rot umrandet, wie es im letzten Bild die Gehirnpartie war. Das Rot steht hier aber nicht für geistige Aktivität, sondern für den lähmenden Zustand von jemandem, der in einem Saal sitzt und es in diesem Raum eigentlich ganz schrecklich findet, sich aber nicht aufzustehen getraut und ob dieser Spannung rot anläuft: Sich nicht entscheiden zu können, lähmt die Sinne.

Mit zunehmendem Erfolg begann Isler, sich und seiner Malerei mehr zuzutrauen. Sein Selbstbewusstsein führte dazu, dass er sich in seinem Schaffen öffnete (Gesichter) und der Welt näher kam. Diese Öffnung als schöpferischer Akt hat auch bei den Rezipienten Anklang gefunden: alle sieben Gesichtsbilder an der Berner Ausstellung wurden verkauft.

Isler richtet sich nicht nach den Käufern. Im Augenblick experimentiert er mit Ritzspuren, die er mit Gabel oder Messer auf die noch feuchte Kunstharzfarbe aufkratzt. Gesichter malt er keine mehr. Das sei jetzt vorbei für ihn. Auch der kommerzielle Erfolg seiner Gesichtsbilder konnte ihn von seinem Standpunkt nicht abbringen. Er malt das, wozu es ihn drängt.



2



3



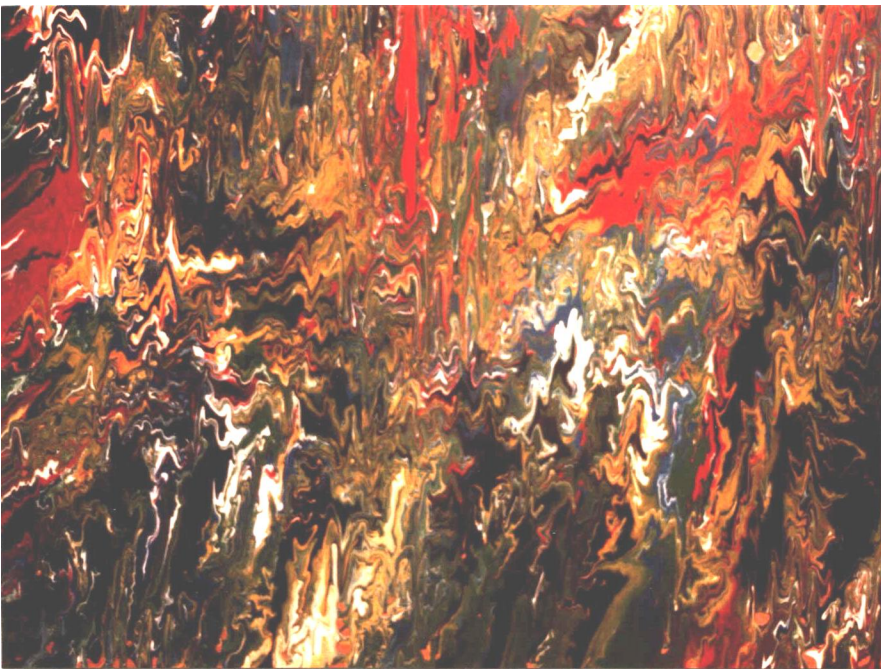
4



5



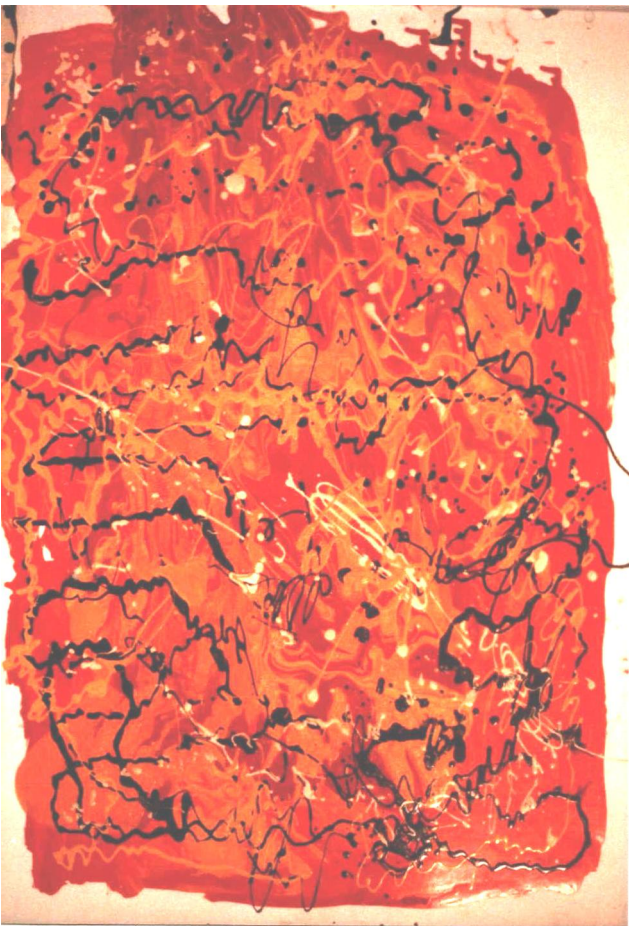
6



7



8



9



10



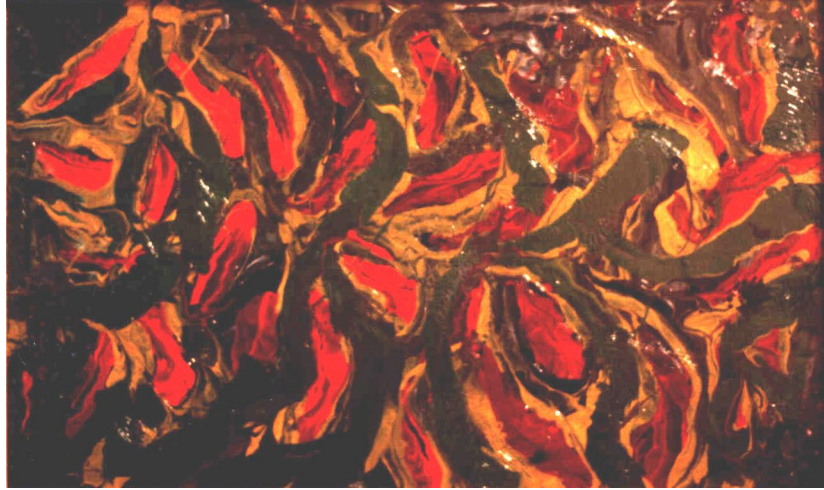
11



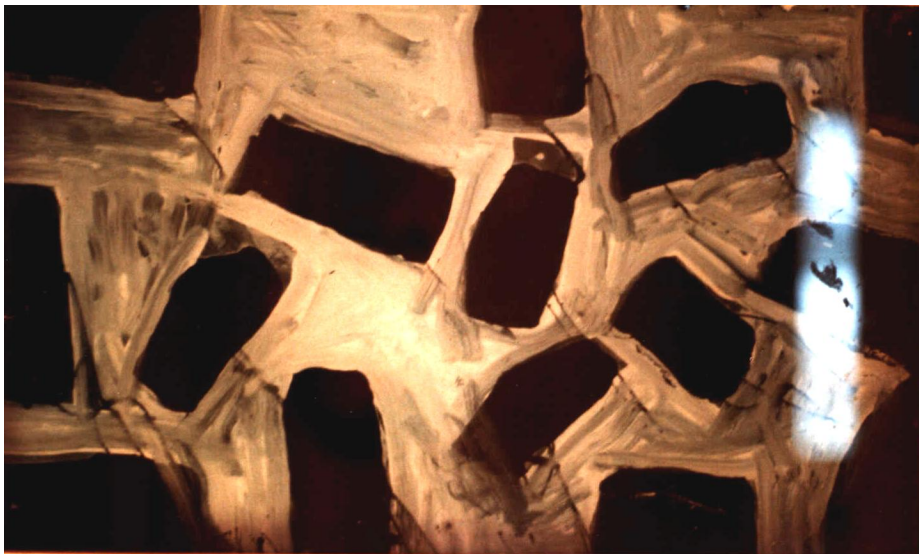
12



13



14



15

C.2. SAM RODIA¹

C.2.1. Seine Biographie

Sam Rodia wurde 1879 (nach anderen Angaben 1882) im kleinen süditalienischen Dorf Rivotoli, etwa dreissig Kilometer östlich von Neapel, als Sohn einer grossen Familie geboren. Ende der achtziger oder anfangs der neunziger Jahre wanderte er mit seinen älteren Brüdern nach Amerika aus. Er konnte weder lesen noch schreiben und lernte es auch später nie richtig.

Die Gebrüder Rodia liessen sich zunächst im Kohleindustriegebiet von Pittsburgh nieder, wo sich Rodias Spur nach dem Tod eines seiner Brüder bei einem Mienenunglück verliert.

Ende des 19. Jahrhunderts tauchte er in Seattle an der Westküste auf, wo er sich als Bauarbeiter durchschlug und wo er 1902 Lucy Ucci heiratete. Lucy und er bekamen zwei Söhne. Die Familie liess sich östlich von San Francisco nieder.

1909 verliess ihn seine Frau mit den beiden Söhnen. Rodia habe damals schwer getrunken. Die Scheidung wurde wegen "general neglect" (allgemeiner Vernachlässigung) ausgesprochen.

Was Sam Rodia zwischen 1909 und 1918 getan hat, liegt im Dunkeln. Ab 1918 wohnte er in Long Beach mit einer Mexikanerin namens Benita, die ihn aber auch bald verliess. Mit einer Frau namens Carmen siedelte er sich dann in Watts an, einem öden und billigen Vorort von Los Angeles. Er kaufte sich dort ein Grundstück und baute sich darauf eine einfache Holzhütte, die für die nächsten Jahrzehnte seine Behausung bleiben sollte. Nach Aussagen von ehemaligen Nachbarn soll Carmen ihm viel gestohlen haben und ist dann verschwunden. Von da an lebte Rodia allein.

Wahrscheinlich 1921 hat der damals 42-jährige damit begonnen, in Watts, auf seinem Grundstück am Stadtrand von Los Angeles, einen Steingarten und seine Türme zu bauen. 33 Jahre lang (bis 1954) baute er entschlossen und intensiv daran. Während dieser Zeit trank er nicht mehr.

Zu Beginn der fünfziger Jahre wurde der Vorort Watts immer dichter besiedelt. Jugendliche Vandalen bewarfen die Türme mit Steinen und brachen ganze Stücke davon heraus, weil gerüchteweise erzählt wurde, Rodia hätte Geld in sein Werk einzementiert. 1954 vermachte er Grundstück und Skulpturen einem Nachbarn und verschwand.

¹ Das folgende Kapitel stützt sich auf einen Beitrag in Roger CARDINALS Buch „Outsider Art“ (1972), sowie auf einen Artikel von Toni Lienhard in „Das Magazin“ (1989).

Seine Türme gelangten langsam zu immer grösserer Berühmtheit. 1959 entbrannte eine Kontroverse, ob die Bauwerke wegen angeblicher Einsturzgefahr abgerissen werden sollten. Mitglieder des Komitees für die Erhaltung der Türme entdeckten damals den alten Rodia in Martinez bei San Francisco.

Seitdem er sein Lebenswerk verlassen hatte, wollte Sam Rodia seinen Steingarten bis zu seinem Tod im Jahre 1965 nicht mehr sehen.

C.2.2. Sein Schaffen

Rodia hatte während den 33 Jahren, in denen er an seinen Türmen, von denen der höchste 31 Meter misst, baute, keine Helfer. Die längste seiner wenigen übermittelten Aussagen über sein Werk kommt in einem kurzen Film aus dem Jahre 1952 vor: "Ich habe alles selbst gemacht. Ich hatte nie Helfer. Ich konnte auch keine Hilfe brauchen, denn ich habe kein Geld dafür, kein bisschen Geld. Wenn ich jemanden anstellte, ich wüsste nicht, was er tun sollte. Schon millionenmal habe ich selbst nicht gewusst, wie es weitergeht. Manchmal bin ich die ganze Nacht wach, und das alles ist meine Idee" (zit. nach: LIENHARD, 1989, S.43f).

Sam Rodia baute die Türme während seiner Freizeit. An den Werktagen und tagsüber verdiente er seinen Lebensunterhalt als Bauarbeiter oder Plattenleger, abends und an den Wochenenden arbeitete er an seinem Lebenswerk.

Er baute ohne Unterbruch, aber nie verbissen. Es schien ihm vielmehr Freude zu machen. Oft sang er lautstark, wenn er in seinen Türmen herumkletterte.

Seine Bautechnik war simpel: Er schob Eisenstangen unter die Schienen des an seinem Grundstück vorbeifahrenden Vorortszuges und drückte sie so zurecht. Zu Hause entrostete er die Stangen und formte sie mit Hilfe einer Esse fertig. Die so vorbereiteten Stangen verband er an den Knotenpunkten, indem er sie spaltete, ineinanderflocht und mit Drähten und Maschendraht umwickelte. Die so gebaute Struktur überzog er anschliessend mit diversen Schichten Zement und Drahtgitter und dekorierte die äusserste Zementschicht.



Ausser dem Zement, den Rodia kaufte und sackweise zu sich nach Hause schleppte, baute er ausschliesslich mit Abfallprodukten. Was andere wegwarfen, war für ihn Baustein zur Verwirklichung seines grossen Traums.

Die Eisenstangen und den Draht holte er sich auf Deponien. Um seine riesigen Bauwerke dekorieren zu können, suchte er tagelang am Strand von Long Beach Muscheln oder in Deponien und entlang von Eisenbahnschienen alle Sorten von Scherben, die er in leere Zementsäcke füllte, nach Hause trug, dort ordnete und zuletzt mit Zement auf seinen Türmen befestigte. Besonders gern brauchte er die runden Böden von zerbrochenen Flaschen. Obwohl Rodia immer dieselben Materialien verwendete, schuf er damit immer wieder neue Dekorationsmuster und Kombinationen: einmal nahm er nur ganze Muscheln oder Teile davon, dann wieder die eine Sorte Muscheln zusammen mit grünem Glas, dann nur rote, blaue und weisse Keramikscherben. Seine Dekorationswut kannte keine Grenzen. Es gibt an den Türmen und im Steingarten kaum ein Oberflächenstück, das nicht mit Materialien besetzt oder mit Abdrücken von verschiedenen Werkzeugen und Gegenständen versehen ist.

C.2.3. Seine Beweggründe und seine Wirkung

1951 war erstmals im Zusammenhang mit den Watts Towers von Kunst die Rede. Der Kunstkritiker Jules LANGSNER besuchte Rodia, befragte ihn und publizierte einen Artikel. Gefragt, warum er die Türme baue, meinte Rodia: "A man has to be good good or bad bad to be remembered."

LANGSNER dazu (zit. nach LIENHARD, 1989, S.43): "Er [Rodia] lebt in einer abgeschlossenen Welt und hat eine phantastische Obsession: sein Monument. Er will, dass die Welt sich an ihn erinnert. Viele von uns wollen das auch, schämen sich aber ein wenig dafür. Nicht so Rodia: Er geht direkt drauf los."

Rodia wich bis auf dieses eine Mal Fragen über sich und sein Werk immer geschickt aus. Bei solchen Gelegenheiten pflegte er in ein zusammenhangloses Schwadronieren auszubrechen oder einen Wortschwall von Klagen über die Teuerung und den Niedergang der Demokratie loszulassen. Den Kritikern blieb nichts anderes als Spekulationen.

CARDINAL (1972, S.172) deutet die Inschrift "Nuestro Pueblo", die vielfach in die Türme eingeritzt ist, als Beweis dafür, dass Rodias Bauwerk ein Symbol der Absonderung und des einsamen Rückzugs sei. "Nuestro Pueblo" sei eine Referenz an den ursprünglichen spanischen Namen von Los Angeles. Da Rodias Türme mit einer hohen Mauer umgeben und so gegen aussen abgeschlossen seien, sei dies ein Indiz dafür, dass sich Rodia mit der Inschrift "unsere Stadt (Volk)" von der "Stadt der anderen" absetzen wollte. Warum er aber das Pronomen "unser" verwendete, wo doch das ganze Werk von ihm allein erstellt wurde, erklärt CARDINAL nicht.

Für LIENHARD (1989) sind die Watts Towers einfach "der schönste je gebaute 'poor man's dream'" (S.43).

Nachdem Rodia 1954 weiterzog, verkam sein Lebenswerk zu einer Mülldeponie, bis es 1957 der Filmredaktor William Cartwright, der davon begeistert und gleichzeitig von dessen Zustand erschüttert war, erwarb. Das von ihm gegründete Komitee zur Erhaltung der Türme hatte in den folgenden Jahren ein hartes Tauziehen mit der Stadtverwaltung, welche die Türme aus Sicherheitsgründen abbrechen wollte, auszustehen. 1959 schliesslich führte der Ingenieur und Bewunderer der Türme Norman J. Goldstone einen Kompromiss herbei. Er konstruierte eine Vorrichtung, mit der auf den höchsten der fünf Türme in zehn und zwanzig Metern Höhe ein Druck von je fünf Tonnen ausgeübt werden konnte. Wenn der Turm den Druck aushalte, müsse die Stadt ihre Behauptung der Sicherheitsgefährdung und den Abbruchbefehl zurücknehmen. Die Stadtverwaltung war einverstanden und der Test wurde durchgeführt. Der Turm wankte um keinen Millimeter.

Rodias Bauwerke sind nicht nur ein einmaliges, originelles Kunstwerk, an dem einer die Grenzen dessen, was allein, fast ohne Geld und ohne Baumaschinen zu erstellen ist, erprobt und gefunden hatte. Sie erwiesen sich auch als bewundernswerte Konstruktion in Sachen Standfestigkeit und Haltbarkeit.

Heute gehören die "Watts Towers" dem Staat Kalifornien und gelten als "Cultural Heritage Monument". Ihre Erhaltung wurde von der Stadt Los Angeles finanziell sichergestellt.

Die Bezeichnung "Cultural Heritage Monument" klingt paradox, wenn man sich vor Augen führt, dass Rodia mit Kultur im Sinne eines überlieferten Guts oder eines bürgerlichen Ästhetizismus nie etwas am Hut hatte. Ohne sein Zutun wurde sein Lebenswerk zu einem etablierten Kunstmonument. Er selbst blieb bis zu seinem Tod gleichgültig gegenüber dem Enthusiasmus seiner Bewunderer. Er wollte auch nie zurückgehen, um sein Werk nochmals zu sehen. Sein Ziel hatte er ja erreicht: man erinnerte sich an ihn.

D. SCHLUSSWORT UND AUSBLICK

=====

Das Ziel dieser Arbeit war es, Impressionen zur Buntheit der ästhetischen Praxis der Armut zu vermitteln und gleichzeitig diejenigen Themen ins Gespräch zu bringen, die für eine weiterführende Diskussion um Kunst und soz. KA von Bedeutung sind. Anhand zweier Beispiele wurde gezeigt, dass die Kunstproduktion von Randständigen für die Produzenten lebensverändernde Wirkungen hat. Diese Wirkungen beziehen sich hauptsächlich auf die Identitätsbildung, auf das Selbstvertrauen und das Selbstbewusstsein.

Karl Isler und Sam Rodia sind generativ und innovativ arbeitende Künstler. Ihre generative Rolle innerhalb ihrer Schicht oder innerhalb der Gesellschaft konnte Rahmen dieser Arbeit nicht genauer untersucht werden, da entsprechendes Datenmaterial weitgehend fehlt. Der Rezipient als Kommunikationspartner des Künstlers, auf den die Kunstwerke eine Wirkung ausüben, wurde am Rande in den theoretischen Überlegungen dieser Arbeit miteinbezogen. Weiterführende Studien hätten sich unter anderem mit der sozialen Wirkung (auf Rezipienten und Bezugsgruppen) der ästhetischen Praxis der Armut auseinandersetzen, insbesondere mit der Frage, inwieweit die Rezeption auf Identität und Selbstbewusstsein des Rezipienten Einfluss nimmt.

Festzuhalten bleibt, dass die persönlichkeitsbildende und festigende Wirkung von Kunstschaffen sowohl in der Literatur als auch in den illustrierenden Beispielen gefunden wurde.

Insofern kann der sozialen Arbeit die Kunst nicht gleichgültig bleiben. Institutionen der sozialen Arbeit, die ihren Benutzern Raum und Möglichkeiten zu künstlerischer Betätigung geben, betreiben im besten Sinne Prävention. Solche Freiräume sollten vermehrt geöffnet werden, auch in Einrichtungen, die nicht direkt zur soz. KA zu zählen sind.

Ein konstitutives Moment von Institutionen der soz. KA ist ihre Offenheit für Menschen, denen anderswo der Zugang zu kultureller Betätigung oder Rezeption nicht offen steht. Einrichtungen der soz. KA sollen aber auch für nicht unterprivilegierte Menschen zugänglich bleiben, um einer Ghettoisierung zu begegnen.

Nur so können die Übergänge zwischen der Kultur "derer da oben" und der Kultur "derer da unten" fließender und die belebende Wirkung der ästhetischen Praxis der Armut der Rest Gesellschaft zugänglich werden.

E. LITERATURVERZEICHNIS

=====

ALHEIT, P.: Wieviele Kulturen braucht der Mensch? in: MITTE. WERKSTATT UND KULTUR. (Hrsg.): Tagungsdokumentation: Jugendarbeit und Kulturarbeit. Stuttgart: Eigenverlag, 1988

AMMANN, H.: Freizeit Kultur. in: SCHWEIZERISCHE LANDESKONFERENZ FÜR SOZIALWESEN (Hrsg.): Handbuch Sozialwesen Schweiz. Zürich: Pro Juventute, 1987, S.185-195

BARBU, Z.: Kunst und Literatur in soziologischer Sicht. in: WICK, R.; WICK KMOCH, A. (Hrsg.): Kunstsoziologie. Bildende Kunst und Gesellschaft. Köln: Du Mont, 1979, S. 43-60

BENNET, J. H.: Soziologie der Kunst. in: WICK, R.; WICK KMOCH, A. (Hrsg.): Kunstsoziologie. Bildende Kunst und Gesellschaft. Köln: Du Mont, 1979, S. 22-42

BOCOLA, S.: Edward Munch - am Erfolg gescheitert. Zürich: Tagesanzeiger, 20. Januar 1988, S.11+13

BOURDIEU, P.: Zur Soziologie der symbolischen Formen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983

BÜRGER, P.: Zur Kritik der idealistischen Ästhetik. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983

CARDINAL, R.: Outsider Art. London: Studio Vista, 1972

DEUTSCHER, R. ET. AL. (Hrsg.): Lexikon der sozialen Arbeit. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer, 1978

DUBUFFET, J.: Prospectus et tous ecrits suivants. Tomme 1. o.O.: Gallimard, 1967

FUCHS, A.; SCHNIEDERS, H. W. (Hrsg.): Soziale Kulturarbeit. Berichte und Analysen. Weinheim und Basel: Beltz, 1982

GLASER, H.; STAHL, K.H.: Die Wiedergewinnung des Ästhetischen. Perspektiven und Modelle einer neuen Soziokultur. München: Juventa, 1974

GLASER, H.: Soziale Kulturarbeit. in: KREFT, D.; MIELENZ, I. (Hrsg.): Wörterbuch Soziale Arbeit. Aufgaben, Praxisfelder, Begriffe und Methoden der Sozialarbeit und Sozialpädagogik. Weinheim und Basel: Beltz, 1988, S.372 374

GREVERUS, I. M.: Kulturbegriffe und ihre Implikationen. Dargestellt am Beispiel Südtalien. in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, 23. 1971, S.283-303

HABERMAS, J.: Theorie des kommunikativen Handelns. Band 2:
Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft. Frankfurt am
Main: Suhrkamp, 1988

HALLER, M.: Die Kunst der Verweigerung. Wandmalereien in den
autonomen Jugendzentren der Schweiz. Zürich: Pro Juventute,
1982

HAUSER, A.: Soziologie der Kunst. München: Ch. Beck, 1974

HAUSER, A.: Kunst und Gesellschaft. München: DTV, 1988

IFBUK INSTITUR FÜR BILDUNG UND KULTUR (Hrsg.): Künstler in
der sozialen Kulturarbeit. Ein Tagungsbericht. Remscheid:
Eigenverlag, 1986

KIRCHGÄSSNER, A.: Animation in Frankreich ist sie ein
brauchbares Vorbild? in: MITTE. WERKSTATT UND KULTUR. (Hrsg.):
Tagungsdokumentation: Jugendarbeit und Kulturarbeit. Stutt-
gart: Eigenverlag, 1988

KIWITZ, P.: Lebenswelt und Lebenskunst. Perspektiven einer
kritischen Theorie des sozialen Lebens. München: Wilhelm
Fink, 1986

KRAMER, D.: Dilettantismus Debatte und soziale Kulturarbeit.
in: IFBUK INSTITUT FÜR BILDUNG UND KULTUR (Hrsg.): Künstler
in der sozialen Kulturarbeit. Ein Tagungsbericht. Remscheid:
Eigenverlag, 1986, S. 90-92

KRAMER, D.: Zum Kulturbegriff der öffentlichen Kulturarbeit.
in: MÜLLER ROLLI, S. (Hrsg.): Kulturpädagogik und Kultur-
arbeit. Grundlagen, Praxisfelder, Ausbildung. Wein-
heim/München: Juventa 1988, S.65-79

LIENHARD, T.: Der arme Mann und sein Traum. in: Das Magazin,
Nr.13, 1989, S.40-44

METZGER, W.: Gestalttheoretische Ansätze zur Frage der
Kreativität. in: CONDRAU, G. (Hrsg.): Die Psychologie des 20.
Jahrhunderts. Band XV. Transzendenz, Imagination und Kreati-
vität. Religion, Parapsychologie, Literatur und Kunst. Zür-
ich: Kindler, 1979, S.805-812

MORGENTHALER, W.: Ein Geisteskranker als Künstler. Adolf
Wölfli. Wien: Medusa, 1985

MÜLLER, A. M.: Kultur macht manches wieder gut...? Von der
Kompensationstheorie und von neuen Verhältnissen zwischen
Staat, Wirtschaft und Kultur. in: Tages Anzeiger, 1.2.1989,
S.11+13

MÜLLER ROLLI, S. (Hrsg.): Kulturpädagogik und Kulturarbeit. Grundlagen, Praxisfelder, Ausbildung. Weinheim/München: Juventa, 1988

NAVRATIL, L.: Schizophrenie und Sprache - Schizophrenie und Kunst. Zur Psychologie der Dichtung und des Gestaltens. München: dtv, 1976

PARSONS, T.: The Social System. zit. nach: THURN, H.P.: Soziologie der bildenden Kunst. Forschungsstand und Forschungsperspektiven. in: KÖNIG, R.; SILBERMANN, R.: Künstler und Gesellschaft. Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. Sonderheft 17. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1974, S. 120-181

PREUSSER, N.: Randgruppen. in: KREFT, D.; MIELENZ, I. (Hrsg.): Wörterbuch Soziale Arbeit. Aufgaben, Praxisfelder, Begriffe und Methoden der Sozialarbeit und Sozialpädagogik. Weinheim und Basel: Beltz, 1988, S.440f.

PRINZHORN, H.: Bildnerei der Geisteskranken. Berlin: Springer, 1922

ROPOHL, U.: Neue Kulturpraxis Gegenstrategien zum herrschenden Kulturbetrieb. in: neue praxis, 1. 1980, S.1 22

SCHARFSCHWERDT, I.: Arnold Hauser (1892 1978). in: SILBERMANN, A. (Hrsg.): Klassiker der Kunstsoziologie. München: Beck, 1979, S.200 222

SCHWENDTKE, A. (Hrsg.): Wörterbuch der Sozialarbeit und Sozialpädagogik. Heidelberg: Quelle und Meyer, 1980

SILBERMANN, A.: Die psychosozialen Funktionen der Kunst. in: Die Psychologie des 20. Jahrhunderts. Band XV. Transzendenz, Imagination und Kreativität. Religion, Parapsychologie, Literatur und Kunst. Zürich: Kindler, 1979, S.1134-1142

THURN, H.P.: Soziologie der bildenden Kunst. Forschungsstand und Forschungsperspektiven. in: KÖNIG, R.; SILBERMANN, A. (Hrsg.): Künstler und Gesellschaft. Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. Sonderheft 17. Opladen: Westdeutscher, 1974, S.120-181

THURN, H.P.: Die Suche des Künstlers nach Identität. In: WICK, R.; WICK KMOCH, A. (Hrsg.): Kunstsoziologie. Bildende Kunst und Gesellschaft. Köln: Du Mont, 1979, S.142-156

TREPTOW, R.: Stärkung der Kulturarbeit. Thesen zur aktuellen Suchbewegung in der Jugendarbeit. in: neue praxis, 1. 1986, S.22 33

TREPTOW, R.: Kulturelles Mandat. Soziale Kulturarbeit und kulturelle Sozialarbeit. in: MÜLLER ROLLI, S. (Hrsg.): Kulturpädagogik und Kulturarbeit. Grundlagen, Praxisfelder, Ausbildung. Weinheim und München: Juventa, 1988(1), S.81-103

TREPTOW, R.: Kulturgesellschaft? Stop Making Sense! in: neue praxis, 4. 1988(2), S.328 331

WICK, R.; WICK KMOCH, A. (Hrsg.): Kunstsoziologie. Bildende Kunst und Gesellschaft. Köln: Du Mont, 1979

WILLIS, P.: 'Profane Culture.' Rocker, Hippies: Subversive Stile der Jugendkultur. Frankfurt am Main: Syndikat, 1981

WUGGENIG, U.: Soziale Ungleichheit und legitime Kultur. in: MÜLLER ROLLI, S. (Hrsg.): Kulturpädagogik und Kulturarbeit. Grundlagen, Praxisfelder, Ausbildung. Weinheim/München: Juventa 1988, S.33 64

CURRICULUM VITAE

=====

- 27.4.1962 geboren in Pardubice / ČSSR
- 1969-77 Besuch der Primar- und Sekundarschule in Rapperswil Jona SG
- 1977-81 Besuch des Realgymnasiums Typus B in Wattwil SG, Abschluss mit Matura
- 1981-83 Studium der Geschichte und der englischen Sprache an der Universität Zürich
- 1983-85 Studium der Sozialarbeit (Nebenfächer: Psychologie und Theologie) an der Universität Freiburg in der Schweiz
- Sommer 1984 drei Monate Praktikum in der Arbeitsgemeinschaft Obdachloser "Suneboge" in Zürich
- Herbst 1985 zwei Monate Praktikum im Sozialdienst der Ciba Geigy AG, Basel
- 1985-86 Auslandstudienjahr (Sozialpädagogik und Theologie) an der Eberhard-Karls-Universität in Tübingen / BRD
- 1986-89 Fortsetzung des Studiums an der Universität Freiburg in der Schweiz

Ich bestätige hiermit ehrenwörtlich, diese Lizentiatsarbeit ohne unerlaubte Hilfe und selbständig verfasst zu haben.

Freiburg, den 30. November 1989